АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 1 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1966

Год издания девятый

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Л. Ершов. Классические традиции в русском советском романе 3
Н. Берковский. Чехов. От рассказов и повестей к драматургии (окончание) 15
Н. Чирков. «Война и мир» Л. Н. Толстого как художественное целое . . . 43
Н. Гуляев. О спорном в теории романтизма 66
С. Бобров. Синтагмы, словоразделы и литавриды (понятие о ритме содержательно-эффективном и о естественной ритмизации речи) (окончание) . . . 79
А. Колмогоров. О метре пушкинских «Песен западных славян» 98

Н. Пиксанов. Из воспоминаний об А. В. Луначарском 112

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Татаринцев. «Письмо к другу» А. Н. Радищева 116
Д. Бабкин. А. Н. Радищев в последний год жизни 125
Е. Привалова. Из истории «Плутархов» в России 140
С. Осовцов. Кто был автором «Литературной летописи Одессы»? 145
Из переписки Н. А. Некрасова (новые материалы) 150
А. Розанов 150
Р. Заборова 152

И. Ямпольский. Неизвестные страницы Н. Г. Чернышевского 156
А. Могилянский. Новые данные для характеристики отношения Писемского к Герцену 165
Г. Ермакова-Битнер. Вопросы литературы в «Вестнике знания» 170
Н. Горбанев. Г. В. Плеханов о Толстом — мыслителе и художнике 180
Г. Леман-Абрикосов. Вероятный источник «Вишневого сада» А. П. Чехова 186
Н. Пияшев. А. В. Луначарский о Бальмонте 189
М. Минокин. К предыстории повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» . . . 192

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАД

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

М.Рабинович. Кто был Даниил Заточник по рождению? 197
А. Гранков. Неизвестная концовка «Повести о Стефаните и Ихнилате» . . . 199
М. Зельдович. Об адресате одного письма Ф. И. Тютчева 200
И. Трофимов. А. П. Милюков — автор статей о Щедрине 201
Л. Кишкин. О восприятии смысла литературного явления за рубежами его страны 201

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. Базанов. Две книги о революционном подполье в России 60-х годов XIX века 204
А. Бушмин. Индивидуальность поэта и индивидуальность исследователя . . 222
Е. Кийко. И. С. Тургенев в 60-е годы 228
В. Ковалев. В творческой лаборатории Горького-драматурга 231
В. Тимофеева. Книга о подвиге поэта 233
Ю. Бегунов, С. Булатов. Издания «Древнерусского общества в Японии» . . . 237

В. Зайцев. Памяти Николая Каллиниковича Гудзия 241

ХРОНИКА 243

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

Л. ЕРШОВ

КЛАССИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОМ СОВЕТСКОМ РОМАНЕ

Реалистическое искусство прошлого дорого и близко нам потому, что именно в творчестве художников-реалистов заключены наиболее глубокие идеалы гуманизма и народности, стремление к правде жизни. Полнота раскрытия человечности, сочувствие народным горестям и бедам, мужественная поддержка отстаивающей свободу и справедливость личности — вот чем привлекает советского писателя реалистическая традиция.

Русская классическая литература в лучших своих образцах влияла и будет благотворно влиять на развитие советской литературы. Важно установить закономерности и особенности этого воздействия, выяснить, какие художники особенно интенсивно содействовали формированию неповторимого облика русского советского романа.

Понять судьбы советского романа как явления международного невозможно, не привлекая материал западноевропейской романистики. Советский роман не развивался в стороне от большой дороги мировой литературы. Более того, период зрелости нашего романа (конец 20-х — начало 30-х годов) отмечен повышенным интересом к прогрессивным традициям западноевропейской литературы. Но советские романисты всегда имели в виду прежде всего национальный опыт и уже с этих позиций рассматривали достижения европейского романа.

За полустолетие существования крупного эпического жанра можно выделить три основных стадии наследования нашими романистами русских классических традиций. Понятно, что любая периодизация является условной, предполагает оттенки, более осторожные переходы. В данном случае между отдельными периодами в становлении и развитии советского романа не было разрывов, но повороты были, и мимо них нельзя пройти историкам литературы.

Начальная стадия приходится на первые пять-шесть лет нашей прозы, когда получили широкое хождение теории взрыва, ломки устоявшихся эстетических норм и представлений. Второй этап занял примерно десятилетие, начиная с середины 20-х годов. Он характеризуется все более частым и смелым обращением художников к вершинным достижениям русской прозы XIX века (Гоголь, Толстой, Достоевский). Наконец, третий период приходится на вторую половину 30-х годов и продолжается вплоть до наших дней. Отныне классические традиции чем далее, тем более воспринимаются уже все чаще сквозь призму разносторонних достижений советской литературы и творческих исканий отдельных художников. В эту пору начинается качественно новый процесс, сравнимый с явлением сложной интерференции волн. Происходит взаимопроникновение традиций прошлого и традиций совсем близких. В лучших своих проявлениях советский роман воспринимается тоже как классика, хотя и не столь устоявшаяся, стабилизированная.

Таковы в общих чертах главные моменты наследования нашей прозой классических традиций. Рассмотрим теперь некоторые наиболее характерные из них.

lib.pushkinskijdom.ru

Трудности, вставшие перед писателями после Октября, были огромны. Многое в новой действительности оказывалось неведомым, необычайно текучим, резко меняющимся. Современник той эпохи писал: «Россия сейчас после землетрясения. Наблюдатель подходит к месту, где только что бушевала огненная стихия».[1] Все осложнялось также и тем социальным расколом, который задел творческие биографии отдельных крупнейших русских прозаиков. Некоторые из них, завершая жизненный путь в грозовые годы, так и остались на прежних творческих позициях (Л. Андреев, В. Короленко), другие эмигрировали за границу (Бунин, Куприн, А. Толстой). Советская литература рождалась заново.

Когда знакомишься с прозой первых пяти лет после 1917 года, в глаза бросается внешне довольно парадоксальная зависимость ее от двух чрезвычайно далеко отстоящих друг от друга эпох русской литературы. В годы становления нашего романа и повести главными были две традиции: самая дальняя — древнерусская и самая ближняя — влияние литературы непосредственно примыкавшего к революции десятилетия. Весь огромный пласт вершинных достижений русского критического реализма XIX века вплоть до Чехова пока оставался в стороне. Равно как и западноевропейская классическая традиция минувшего столетия еще не входила в творческую орбиту.

Советский роман бережно впитывал и творчески развивал многовековые традиции русской литературы, начиная с неувядаемого «Слова о полку Игореве». В использовании наследства древнерусской литературы с самого начала обнаружились две тенденции. Представителей одной (А. Малышкина, Ф. Гладкова, Б. Лавренева, Н. Никитина) привлекали патетические и патриотические мотивы старинных памятников, в особенности «Слова о полку Игореве» и «Задонщины». Эти художники опирались на светскую древнерусскую литературу, творчески перерабатывали художественные принципы военно-героической повести.

Другие брали материал из вторых рук (через А. Ремизова, В. Розанова и иных интерпретаторов и стилизаторов религиозно-церковной, житийной прозы), учитывали фольклорные элементы давних времен преимущественно таких явно архаических форм народного творчества, как заговоры и наговоры, причети и т. п.

Маяковский, Есенин, Д. Бедный, Малышкин, Лавренев видели в древнерусской литературе семивековый пролог, истоки нынешней словесности и непреходящие идейно-эстетические ценности (патриотизм, гуманизм, гражданственность).

Героизм и трагический накал борьбы, как многим тогда казалось, невозможно передать средствами бытовой, житейски простой манеры повествования. Отсюда интерес к высокой традиции древнерусской литературы — литературы величественных образов, монументальности, эпической мощи.

Не случаен тот факт, что А. Толстой, задумывая обширное эпическое полотно о первых годах гражданской войны и революции, дает ему заглавие, явно ориентированное на памятники древнерусского искусства, и снабжает его эпиграфом из «Слова о полку Игореве». Можно считать закономерным для А. Малышкина — превосходного знатока старины, писателя-филолога — широкое использование методов и приемов древнерусской прозы. Точно так же нельзя пройти мимо проявлений живейшего интереса Л. Леонова, Б. Лавренева, Н. Никитина и многих других известных и просто безвестных авторов к памятникам начальной поры русского государства.

В этом повороте к очень далекой эстетической традиции не было еще ничего нового. Мы знаем пример литературы и искусства французской

[1] «Красная новь», 1922, № 2, стр. 271.

lib.pushkinskijdom.ru

буржуазной революции с их повышенным вниманием к образам и методам античного искусства. Однако принципиально новое заключалось в том, что советские писатели обратились к опыту своего, национального искусства и, не обряжая героев современности в одежды древних воинов с целью красочной декорировки, а иногда и маскировки подлинного содержания буржуазного переворота (как было раньше), отбирали наиболее существенные эстетические принципы, помогающие лучше донести правду переживаемого момента.

Однако следует различать здесь два направления. Во-первых, органическое овладение поэтикой старорусского жанра («Падение Даира») и, во-вторых, более многочисленные, но менее удачные попытки, сводившиеся зачастую к использованию в наиболее важных, торжественных или лирических по своему характеру композициях отдельных образов, поэтических приемов, а то и просто стилизаций в духе «Слова о полку Игореве».

Своеобразие «Слова о полку Игореве» и древней героической повести в том, что стержень их составляет не судьба отдельной личности, пусть даже занимающей самое высокое место в сословной иерархии, а судьбы русского народа, его борьба с враждебной силой. В частности, А. Малышкин широко осмысляет социально-исторический конфликт. Поэтика «Падения Даира» подчинена задаче развенчания эгоцентрической философии, нашедшей отражение в символистской прозе и ряде книг Пильняка. Не противопоставление личности — толпе, но изображение слитности человека и массы — вот что привлекает Малышкина.

А. Малышкин насыщает повествование мерно-торжественными ритмами, величаво-спокойно развертывая сюжет. Все огромно, гиперболизировано в этом произведении. И люди, и их дела, и природа. Дым костров, как от древних кочевий, поднимается до неба. «Это было становье орд, идущих завоевывать прекрасные века». Заря встает каким-то апокалиптическим видением, «как грань времен».

Ярче всего поэтический стиль «Слова о полку Игореве» отразился у Малышкина в сопутствующих описанию событий пейзажных зарисовках. Не склонный к применению метафор в такой мере, в какой это было свойственно «воинским» повестям древней Руси, Малышкин, однако, глубоко понял своеобразие пейзажей «Слова», вливающихся в боевые эпизоды. В повести «Падение Даира» так же, как в «Слове», нередко стирается граница между реальным и символическим значением образов природы. В соответствии с духом старинной поэтики писатель доводит контрасты до предельной резкости, здесь нет места смешанным краскам, господствуют только самые чистые, звонкие по колориту тона.

В начальную пору нашей прозы особенно важно было прославить и защитить цельного, мужественного человека. Красота и величие революции диктовали обращение к патетическим формам древнерусской литературы, к ее суровым фабулам, к высокой романтической традиции. Увидеть противоречия революционной эпохи, разглядеть ее подчас трудные и даже трагические конфликты еще не приспело время. Все это придет позднее вместе с расцветом формы психологического романа. Именно тогда станет естественным и закономерным возрождение традиций Толстого и Достоевского.

Некоторых же писателей начала 20-х годов привлекла изощренная и изысканная форма символистской прозы. Она казалась отдельным молодым авторам вершиной мастерства, далеко позади оставившей достижения русского романа XIX века. Так, например, проза Б. Пильняка начала 20-х годов создается прежде всего с учетом традиций А. Белого и А. Ремизова. При этом стилистика, тональность, весь дух разорванной, лихорадочно-напряженной и спутанной, строящейся на прихотливых ассоциациях прозы — все идет от А. Белого как автора романа «Петербург».

lib.pushkinskijdom.ru

Бывают переломные эпохи, когда нарушение видимой всеми социальной гармонии влечет за собой расхождение между словом и мыслью. Именно тогда художникам, занимающим промежуточные позиции, с трудом сознающим социальные перемены, приходится обращаться к стилизации, подменять органическое усвоение традиций эклектикой. Но никакие заранее придуманные или позаимствованные у мастеров способы композиции и сюжетостроения, приемы типизации, средства лаконизма и экспрессивности не могли помочь правдивому воплощению новой эпохи. Ибо новаторство в литературе начинается не с искусственного внедрения технических приемов, не с формального усовершенствования повествовательных возможностей, а с открытия нового жизненного содержания, с решения важнейших идейно-эстетических проблем, подсказанных этим новым содержанием. «На мой взгляд, — заявил недавно М. Шолохов, — подлинным авангардом являются те художники, которые в своих произведениях раскрывают новое жизненное содержание, определяющее черты жизни нашего века. И реализм в целом, и реалистический роман опираются на художественный опыт великих мастеров прошлого. Но в своем развитии приобрели существенно новые, глубоко современные черты».[2]

Однако получалось в ранней нашей прозе и так, что новую тему разрабатывали лишь чуть подновленными средствами старого, может быть даже классического, искусства. Примерно так случилось с В. Вересаевым, автором романа «В тупике». Книгу эту трудно читать: в ней следование традиции подменяется слепым подражанием.

Таким образом, если у Б. Пильняка некритическое преклонение перед поэтикой символистов, внешнее экспериментаторство так и не привело к выработке индивидуальной новаторской манеры, то и у Вересаева отсутствие индивидуальности, механическое следование предшественникам лишили его роман всякого подобия оригинальности.

Социалистическое искусство не копирует, не подражает, не пассивно воспринимает наследие XIX века, но берет в нем все главное и немеркнущее, переосмысляя и развивая классические традиции.

Именно этого не поняли в свое время пролеткультовцы и футуристы, конструктивисты, формалисты, лефовцы, зараженные болезнью левацкого нигилизма и формального экспериментаторства.

Делались также попытки вместо творческого развития классического наследия просто совместить старый реализм с символизмом или заменить его приемами «смещения плоскостей», атрибутами разорванного мышления и прочими средствами модернистской эстетики. Теоретическое обоснование подобного новаторства стремился дать, например, Е. Замятин.

Советской литературе предстояло воплотить новый тип человека, который складывался в борьбе за освобождение народа, в условиях резко изменившихся общественных отношений. Вот почему наибольшее значение стала приобретать традиция горьковского социального романа.

Наши писатели учились у Горького постигать новые явления революционной эпохи. Основные признаки грядущего были воссозданы еще автором «Врагов» и «Матери», где впервые новаторски показаны жизнь и политическая борьба рабочих. Из рук Горького советские романисты также принимали эстафету классического реализма. Не случайно один из крупнейших представителей пореволюционного поколения романистов заметил: «Все мы выпорхнули из широкого горьковского рукава».

Горьковская традиция — это единственная из традиций русской классики, непосредственно вошедшая в нашу литературу, ибо именно Горький явился основоположником романа социалистического реализма. Горький оказал и оказывает до сих пор благотворное воздействие как создатель поистине классических советских романов «Дело Артамоновых» и «Жизнь

[2] «Правда», 1965, 11 декабря.

lib.pushkinskijdom.ru

Клима Самгина», в которых раскрыта неизбежность глубоких революционных преобразований, прославлены творческая сила и энергия народа. Наши романисты учились у Горького историзму художественного мышления, который опирается на научное предвидение и знание законов общественного развития, постигали сложную диалектику социально-классовой борьбы и искусство лепки характеров, сформированных противоречиями самой действительности.

Следовательно, советский роман не только не утратил интереса к социальному «фону», свойственного классическому роману, но по-своему продолжил эту замечательную традицию. Роман окончательно вышел из рамок «семейственности», о чем некогда мечтал Щедрин, на широкий простор изображения творческой деятельности человека в разных сферах проявления его ума и таланта.

Труд становится важнейшей этической и эстетической категорией, и это влечет за собой существенные преобразования структуры классического романа. Не история одиноких героев, замкнутых в кругу неразрешимых социальных конфликтов, а судьбы поколения борцов и строителей, действия больших коллективов привлекают внимание советских романистов («Цемент», «Соть», «Поднятая целина»). Труд отныне — не путь и не средство индивидуального нравственного спасения, как это было даже у лучших героев Толстого, а творчество нового социального уклада, новых форм жизни. В этой связи претерпевают значительные изменения такие наиболее подвижные элементы формы, как принципы сюжетосложения, средства раскрытия характеров, язык и стиль. Наш роман к середине 20-х годов преодолел недостатки камерного, замкнутого психологизма, недолгий период увлечений рубленой или, наоборот, ритмизированной прозой, орнаментализмом.

Социально-психологический анализ — основной инструмент романиста — пожалуй, самое крупное эстетическое завоевание, унаследованное нашей прозой 20-х годов. Эта основополагающая традиция приумножалась и развивалась в своеобразной форме психологического, философского и публицистического романов, романа-эпопеи как наиболее устойчивых жанровых разновидностей, характерных как для классики, так и для нашего времени.

Советские романисты с уважением относились к исканиям западноевропейской эстетической мысли. Но взоры большинства писателей, воспитанных на отечественной художественной традиции, прежде всего привлекали реалистические тенденции и на Западе. Вот почему лучшим нашим романистам было близко творчество Р. Роллана и Т. Манна, Голсуорси и Драйзера, Хемингуэя и Р. М. дю-Гара.

В то же время писатели наши в массе своей прошли мимо экспериментов романа «потока сознания» (Д. Джойс, М. Пруст, В. Вулф), справедливо полагая, что в творчестве Достоевского воплощена не менее изощренная форма анализа человеческой души, но только не изолированной от истории и острейших социальных коллизий, как зачастую получалось у авторов «Улисса», «В поисках утраченного времени» и «Миссис Дэллоуей», а в крепчайшей связи с исканиями мятежной мысли века. Кроме того, советским романистам представлялась весьма уязвимой общая идейно-нравственная направленность романа «потока сознания», у талантливых мастеров которого, разумеется, были и свои открытия, и проблески реализма, и моменты острой критики буржуазной действительности, но все это, к сожалению, пронизано пессимистической философией, представлением о действительности как злом хаосе, враждебным отношением к человеческому разуму.

На Западе много писали и пишут об устарелости реализма, о кризисе реалистического романа XIX века. Авторы такого рода суждений противопоставляют якобы изживший себя классический роман и его принципы,

lib.pushkinskijdom.ru

наследуемые советскими писателями, роману «потока сознания» и прочим модернистским экспериментам.

Так ли все обстоит на самом деле?

При внешне, казалось бы, углубленном проникновении в натуру героя взгляд писателя модернистской школы сосредоточен все же преимущественно на поверхности души — восприятиях, ощущениях. «Интроспекция, являющаяся в романе самоцелью, не дает действенных результатов; глубина, на которую претендуют авторы, оказывается иллюзорной. Индивидуум, психическая жизнь которого подвергается микроскопическому анализу, лишается печати индивидуальности. Изолированная от общественных связей личность подвергается дезинтеграции».[3]

Все это не может не воздействовать на привычную структуру романа, которая основательно разрушается. У Джойса и его сторонников исчезает сама логика повествования, сюжет, играющий в реалистическом романе ведущую роль в развитии характеров.

Творчество Джойса и В. Вулф свидетельствует о необоснованности часто весьма распространенного на Западе мнения о том, что теории Фрейда (метод «свободных ассоциаций», система «комплексов», ведущих к подчинению душевной жизни «навязчивым идеям») способствовали более глубокому изображению душевной жизни. В связи с вопросом о новаторстве романа «потока сознания» в главной сфере приложения сил его авторов — в области психологического анализа — любопытно признание В. Вулф. В своем дневнике она записала мнение Элиота об «Улиссе», солидаризируясь с ним: «...он не думал, чтобы Джойс достиг нового ви́дения человеческой натуры, он не сказал ничего нового, как это сделал Толстой. Блум ничего не говорит нам. Новый метод освещения психологии обнаруживает свою недейственность».[4]

Можно сказать с уверенностью, что воздействие на нашу прозу романистов школы «потока сознания» и психоаналитического метода Фрейда было самым минимальным. Назову лишь книгу Вс. Иванова «Тайное тайных», являющуюся к тому же не романом, а сборником новелл.

Это и понятно. Больших художников реализм привлекал не только тем, что следование его системе позволяло влиться в самую мощную традицию русской и мировой гуманистической литературы, но и потому, что этот метод открывал возможность отразить жизнь не в форме субъективистских прихотливых видений, а в социально-типизированных образах, понятных и доступных широким народным слоям.

Существовало и другое немаловажное обстоятельство, которое умели чутко уловить наши крупнейшие прозаики: а именно противоречие между декларациями модернистских течений и деятельностью их представителей. Ведь на деле нередко получалось так: с одной стороны, проповедь безграничной свободы, а с другой стороны, регламентация творчества вплоть до отдельных художественных приемов, что и сегодня подтверждается практикой так называемого «нового романа» и рекомендациями его теоретиков.

Распаду эпической формы в модернистском романе советская проза противопоставила нечто иное — богатство и разнообразие жанровых разновидностей от социально-психологического до публицистического и от философского до романа-эпопеи. Середина 20-х годов — это период вызревания и становления романа нового типа, в судьбах которого громадную роль сыграло наследие Л. Толстого и Ф. Достоевского.

В русской реалистической прозе наивысшего взлета достигло развитие форм романа-эпопеи и философского романа. Советские писатели,

[3] Д. Г. Жантиева. Английский роман XX века. Изд. «Наука», М., 1965, стр 159.

[4] Там же, стр. 86.

lib.pushkinskijdom.ru

продолжая нашу национальную традицию, тоже добились наивысших достижений именно в этих областях.

Воздействие Л. Толстого испытали, хотя и по-разному, почти все наши крупные романисты от А. Толстого до К. Федина, от А. Фадеева до М. Шолохова. Судьбы крестьянства, пути и судьбы русской революции, диалектика души — мимо этих идейно-эстетических проблем не прошел ни один из названных художников, а ведь они были впервые поставлены и разработаны с такой потрясающей силой именно в романах Толстого.

Разумеется, из сокровищницы толстовского наследия каждый писатель черпал то, что было подсказано его творческими целями, претворял то, что отвечало его художественным возможностям. Так, например, Серафимович учился у автора «Войны и мира» изображению движений огромных людских масс. А. Фадеева привлек углубленный толстовский анализ человека на войне, искусство пластически осязаемого воспроизведения душевных противоречий и кризисов. Если Серафимович новаторски применил толстовские открытия в области монументальной эпической формы, показав, как «течет», формируется и становится железным потоком состоящая из разрозненных индивидов масса, то Фадеев обнаружил не меньшую прозорливость, раскрыв эволюцию, «текучесть» отдельного человека в условиях новой эпохи.

Шолохов не раз говорил о благодетельности воздействия на него русской классической литературы. «Толстой недостижим... — писал он и далее продолжал: «...на меня влияют все хорошие писатели. Вот, например, Чехов. Казалось бы, что общего между мною и Чеховым? Однако и Чехов влияет».[5]

Шолохов наследует не только жанровые особенности автора «Войны и мира», но развивает коренные черты толстовского реалистического метода, обогащенного горьковскими открытиями социально-классовой детерминации характера. Интерес к жизни и думам простого народа, следование суровой правде действительности, стремление раскрыть ее во всех противоречиях и контрастах, во всей многогранности — вот творческий принцип не только Толстого, но и Шолохова. Отсюда стремление советского художника к монументальным эпическим полотнам, широта и глубина социальных обобщений.

В творчестве Шолохова развита и другая великая традиция русской литературы, берущая начало от Радищева и Пушкина, — традиция последовательной демократизации героя. Народ в эпоху Шолохова из потенциальной силы превратился в сознательного творца истории. Это только назревало во времена Толстого.

Если у Толстого, с его неизбывным стремлением к тяге земной — душе русского крестьянина, — все же образ его во всей глубине, сложности и прелести так и не был воссоздан, оставаясь скорее идеальной идейно-художественной, нравственно-эстетической потенцией, а основные усилия писателя были отданы воплощению общечеловеческих идеалов в облике милых его сердцу аристократов, то у Шолохова именно крестьяне впервые в мировой литературе предстают аристократами духа. Автор «Тихого Дона» с таким же размахом решает грандиозные общечеловеческие задачи, но уже воссоздавая судьбу простого казака Мелехова.

В центре творчества советского писателя не национально-освободительная война (таких войн было много), а проблемы социального обновления земли. Максимально обострились жизненные конфликты, приведшие в годы гражданской войны к расколу нации. Отсюда нарастание трагического начала в шолоховской эпопее, сочетание эпического и трагического в том сплаве, какого еще не знало мировое искусство. Значит,

[5] «Известия», 1937, 31 декабря.

lib.pushkinskijdom.ru

существенно меняется прежний более спокойный облик романа-эпопеи. Шолохов не просто слил эпическое начало с трагическим, но именно сплавил воедино сюжетно-композиционные принципы эпоса с трагедией. Не этим ли обстоятельством объясняется отход в «Тихом Доне» от групповой композиции, характерной для «Войны и мира», и вынесение в центр сюжета судьбы главного героя. Ибо этого требуют законы трагедии.

Герои Л. Толстого духовно-психологичны, вся драма происходит как бы внутри человека. У Шолохова внутреннее наполнение героев ничуть не обеднено, но выражено более полно и во внешнем. Все это вместе взятое воздействует на поэтику и стиль романов Шолохова, в которых диалектика души выступает нераздельно с диалектикой жизни.

Жизнь природы в шолоховской эпопее, как и у Толстого, — самостоятельный процесс, но он входит какими-то важными гранями в мир души, определяет настрой человеческих чувств. И вместе с тем природа независима, мощна, величава. Не только человек, но и природа у Шолохова внутренне очень активна и в то же время по-былинному эпична. У Толстого же природа воссоздавалась в более спокойно-созерцательных тонах.

Толстой и Шолохов исследовали разные этапы русской революции с чудодейственной силой гениев. Толстой в своих романах ставил те же узловые проблемы века, которые ряд десятилетий спустя довелось решать Октябрьской революции. Это многое объясняет в родстве и различии художников. Шолохов более всесторонне исследует закономерности движения народных масс, раскрывая этот процесс с такой пластической силой, которая ранее не была, а скорее всего не могла быть достигнута.

В советской прозе развитие жанровых особенностей романа-эпопеи шло широким фронтом, по самым различным руслам. Традиции автора «Войны и мира» продолжены в трехтомном повествовании А. Толстого «Хождение по мукам» — эпосе потерянной и возвращенной родины. Совершенно оригинально и неповторимо воплотились жанровые особенности эпоса в «Жизни Клима Самгина» — этой, по словам одного из критиков, «панораме движущихся десятилетий».

Несколько иначе обстояло дело с разработкой традиций философского романа Достоевского. В 20-е годы шла сложная борьба вокруг имени и наследия этого писателя.

Одни видели в гениальном реалисте всего лишь предшественника современного декаданса, подчеркивая слабое и преходящее в его творчестве. При этом обостренное чувство национального достоинства у героев Достоевского отождествлялось нередко с идеалистической теорией «почвенничества», а в углубленном психологическом анализе автора «Преступления и наказания» чудилось лишь нечто клинически изощренное, ибо воспринималось все это сквозь призму входивших тогда в моду интуитивистских концепций Зигмунда Фрейда. Под пером таких истолкователей Достоевский неизбежно «выпрямлялся», лишаясь своих противоречий. Из великого художника и психолога он становился дюжинным религиозным проповедником, беллетристом фрейдистского «психоанализа».

Деятели формальной школы 20-х годов выводили Достоевского из Гофмана и, полагая, что наследуют художественный метод создателя «Подростка» и «Братьев Карамазовых», на самом деле довольствовались внешним подражанием гротескно-фантастическим образам немецкого писателя. В лучшем случае они являлись всего лишь пропагандистами того, что получило нарицательное имя достоевщины.

Впрочем, история нашей литературы знает и совсем иные подходы к художественному наследию классика русской прозы. Хотя М. Горький жестко и неуклонно боролся с «достоевщиной», осуждал увлечения отдель-

lib.pushkinskijdom.ru

ных советских писателей (в частности, Л. Леонова) творчеством автора «Братьев Карамазовых», нельзя сказать, что сам он остался в стороне от дороги, проложенной Ф. Достоевским. Не только «Исповедь», но и более ранние и более поздние работы писателя свидетельствуют об этом. В повести «Трое» Горький не только полемизировал с излюбленными идеями Достоевского (например, с тезисом о неизбежности страдания, с положением об извечности социального зла в мире), но и учился у великого художника искусству проникновения в тайное тайных человека, рентгеновскому просвечиванию малозаметных импульсов его душевных движений. Создатель «Жизни Клима Самгина» — книги, особенно примечательной именно мастерством психологического анализа, — сумел вывернуть наизнанку прихотливо-искривленную, затейливо орнаментированную натуру главного персонажа романа, опираясь на огромный аналитический опыт Достоевского.

У Леонида Леонова углубленная учеба у Достоевского началась с повести «Конец мелкого человека». Но на первых порах шло усвоение тех художественных способов и приемов, которые на самом деле еще не составляли того, что, собственно, явилось открытием Достоевского. Леонов творчески перерабатывал скорее наиболее значительные завоевания русского критического реализма в целом, хотя к этим достижениям он подходил, опираясь прежде всего на опыт Гоголя и Достоевского. Поэтому в «Конце мелкого человека» или «Записях Ковякина» было немало и от Гоголя. Однако в главном и основном художественные поиски Леонова первой половины 20-х годов определялись воздействием Достоевского.

Проходя школу мастерства, Леонов минует модных в те годы А. Белого, Е. Замятина, А. Ремизова и непосредственно обращается к Гоголю, Лескову и Достоевскому. Опора на классиков и собственное ярчайшее стилевое дарование позволили молодому художнику преодолеть внешнюю декоративность сказовой манеры и уделить главное внимание композиции крупного прозаического жанра, посвященного современности. Отныне предметом его особого интереса становятся глубинные истоки тех потрясений, которые проборождили душу людей.

В «Воре», где воздействие аналитического метода Достоевского сказалось с огромной и уже не повторившейся впоследствии силой, обилие лирических отступлений и вставных новелл, собранных в единый фокус, множество разбросанных мотивов и эпизодов, связанных в нравственно-философскую концепцию произведения, заставляют вспоминать и о Гоголе. Разве не посредством таких же композиционных приемов выражались автором «Мертвых душ» сокровенные мысли в его гениальной поэме?

Однако впоследствии (например, в «Соти» и «Скутаревском») Леонов совершенно отказывается от этих и подобных им приемов художественного изображения. Но не потому, что они не отвечали самому складу его дарования, где немало места было отведено лирике, а потому, что философское содержание требовало более органической композиционной структуры, укрупнения и расширения собственно психологического анализа. Потребовалось решительное изменение самого типа психологического романа, который отныне становится собственно философским.

Это значит, что существенно меняется структура леоновского романа, способы изображения героев. Высшие формы синтеза интеллектуальных исканий обусловливают иные способы их воплощения, щедрое использование максимально обобщенных ситуаций и одновременно детали, вырастающей до символа.

Достоевский в своих романах дает преимущественно готовые типы, людей со сложившимся мировоззрением, которые, правда, претерпевают резкие изменения в процессе развития того или иного сюжета. Предыстория же героя прочерчивается им бегло и суммарно.

lib.pushkinskijdom.ru

Леонов чаще стремится к изображению эволюции характера, выявляя последовательные этапы его становления и формирования. Хотя и у него, как у Достоевского, центральное место занимает не просто жизнеописание героя, а столкновение, борьба идей, изображение диаметрально противоположных взглядов на жизнь, науку, мораль. Но в отличие от интеллектуальных героев Достоевского, остающихся в сфере умственных интересов и не способных к активному действию, Леонов умеет показать русского интеллигента создателем и духовных и материальных ценностей. Всем своим творчеством 30—50-х годов он опрокидывает формулу Достоевского: «Кто размышляет, тот не действует...»[6] Достаточно назвать хотя бы такие имена, как Скутаревский, Курилов и Вихров.

Достоевский поражает глубиной и мощью индивидуального психологического анализа, и в этом отношении Леонов многому мог поучиться у своего великого предшественника. Чисто художественное выражение этих наблюдений (точнее, их эстетическая инструментовка) у Леонова далеко не всегда соответствовало размаху и своеобразию обнажаемых страстей. Уступая автору «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» в широте и глубине нравственно-философских обобщений, Леонов выигрывает там, где психоанализ призван выразить непосредственные человеческие переживания, сопряженные с позитивным решением противоречий.

Советские романисты 20—30-х годов по сравнению со своими предшественниками разрабатывали конфликты нового типа. В значительной степени это такие контрасты и противоречия, которые по мере распространения социалистических идей будут приобретать все более общечеловеческий характер. В этом — истоки грядущего и все более возрастающего влияния Шолохова, Леонова, Фадеева на нашу литературу.

Примерно с середины 30-х годов начинается качественно новый этап в освоении наследия прошлого. Наши прозаики брали в учителя многих из великих писателей прошлого. Но объективно выходило так, что они не могли уже миновать и творчества своих непосредственных предшественников, накопивших немалый опыт в художественном освоении пореволюционной действительности. Эпоха индустриализации и коллективизации нашла такое мастерское воплощение в «Соти» и «Поднятой целине», «Цементе» и «Дороге на Океан», что пройти мимо этого наследства было уже нельзя.

А разве проза об Отечественной войне и послевоенной деревне могла игнорировать великий опыт постижения человеческой души поры первых лет Октября и гражданской войны, запечатленный в творчестве Фурманова и Серафимовича, Фадеева и Шолохова?

М. Шолохов давно стал в нашей и становится постепенно в иностранных литературах и центром притяжения и творцом художественно-эстетической традиции социалистического реализма. Возьмем ли мы прозу о войне (Михаил Бубеннов, Виталий Закруткин, Анатолий Калинин) или о послевоенной и довоенной деревне (Владимир Фоменко, Петр Проскурин, Михаил Алексеев, Сергей Залыгин), нельзя не обнаружить, что для многих из них школа шолоховского опыта была основополагающей.

Разумеется, в творчестве нового поколения писателей мы видим не просто освоение шолоховских традиций, но выработку на их основе собственных художественных принципов. На наших глазах совершается тот же процесс, который происходил у самого Шолохова в 20-е годы, когда автор «Тихого Дона» осваивал классическое наследие и прежде всего толстовское. Нынче у самого Шолохова могучая и разветвленная традиция в советской прозе, именно в этом мы видим величие и бес-

[6] Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. 4, Гослитиздат, М., 1956, стр. 151.

lib.pushkinskijdom.ru

смертие традиций реалистического романа. «... Роман, — по словам Шолохова, — дает возможность наиболее полно охватить мир действительности и спроецировать на изображении свое отношение к ней, к ее жгучим проблемам, отношение своих единомышленников».[7]

В послевоенный период этот процесс с появлением новой генерации романистов стал развиваться еще более интенсивно.

С разных сторон и направлений предпринимались попытки применить достижения психологического жанра для решения волнующих проблем современности Ю. Бондаревым и В. Некрасовым, В. Кочетовым и К. Симоновым, В. Пановой и Г. Николаевой, В. Тендряковым и Д. Граниным. Как победы, так и неудачи этого поколения прозаиков связаны с освоением труднейшей темы — остро переживаемого современного момента.

Характерной чертой психологического романа наших дней становится его насыщенность острой публицистически-исследовательской мыслью социолога и историка, трепетность интеллектуальных и духовных исканий его героев, острота нравственных проблем. Вот почему естественны преобразования сложившейся еще в 20—30-е годы формы психологического романа. В наши дни эта разновидность прозы усваивает все энергичнее жанровые признаки так называемого романа о новых людях, у истоков которого в русской литературе мы видим такие имена, как Тургенев и Чернышевский.

Это и понятно. Героическое наполнение нашей действительности индуктирует творческую мысль художника, заставляя его искать новые решения. Отсюда органическое взаимопроникновение в книгах советских романистов научных достижений века покорения атома и межпланетных просторов и лирики тонких эмоций, публицистики и быта. Пусть мы не находим пока имен, равных классике XIX века или века двадцатого (Н. Островский, А. Фадеев), но уже важна активно ведущаяся разведка на магистральной линии современного романа, открытие новых тем, конфликтов, отдельных образов.

Эти поиски противостоят тенденциям модернистского романа на Западе, создатели которого испытывают страх перед реальной действительностью, поэтизируют одиночество человека во враждебном мире, испытывают болезненный интерес к проблеме антигероя. Отсюда их тяготение к той жанровой разновидности, которая у нас некогда получила наименование «антинигилистического романа», а нынче осложнена всевозможными модернистскими экспериментами в области формы.

В современном мире совершаются грандиозные социальные перемены, начало которым было положено в грозовые дни Октября. Становление характера революционера и революционной стати в характере рядового русского человека — вот то принципиально новое, что было завоевано литературой социалистического реализма еще в 20—30-е годы. Нынче трансформация революционного эпоса особенно отчетливо проявилась в творчестве К. Федина, К. Седых, М. Соколова, В. Закруткина. Ими были созданы произведения, получившие в критике условное название панорамного романа.

Отличительная черта названных романистов — повышенное внимание к истокам национального характера, обостренный интерес к той поре, когда прорастали в натуре русского человека те духовно-нравственные начала, которые позднее дали столь удивительные плоды. Этим объясняется широкая историко-хроникальная основа книг, соединение проблем национального быта с историей революционного движения в том виде и том объеме, которых не знал, как правило, довоенный роман-эпопея.

---

[7] «Правда», 1965, 11 декабря.

lib.pushkinskijdom.ru

Послевоенный панорамный роман, не поднявшись до художественного совершенства классического советского романа-эпопеи 30-х годов, все же открывал кое-что доселе эстетически неосвоенное. Эта разновидность жанра — своеобразный итог многолетней разработки историко-революционной темы средствами широкого эпического искусства и в то же время многообещающий пролог нового этапа более углубленного осмысления славного прошлого России под знаком тех великих юбилейных дат, приближения которых с волнением ждет наша страна.

Однако не все разновидности крупной прозаической формы получили в наши дни широкое продолжение и развитие. Философское осмысление тех процессов, свидетелями и участниками которых мы являемся, все еще отстает от живой потребности времени. Может быть, поэтому разновидность философского романа не получила в послевоенные годы необходимого развития, хотя в целом идейно-интеллектуальная насыщенность нашей прозы во всех ее жанровых звеньях заметно возросла. Увеличение аналитичности, исповедального начала (наиболее полно раскрывшегося в так называемой лирической прозе) одновременно не сопровождалось столь же интенсивным размахом исторического синтеза, значительными творческими успехами в области создания крупномасштабных характеров, что было органически присуще русскому классическому роману.

В борьбе за воспитание человека будущего все большее значение приобретает классическое наследие — литература высокого полета мысли, гуманистических эмоций, бесстрашной правды. Воспитание правдой — вот завет русской классики.

«Пишите честно», — обращается к современным художникам М. Шолохов, призывая их следовать примеру тех, кто в труднейшую пору экономического и духовного порабощения были совестью нации, властителями дум не одного поколения русских людей.

Современный писатель — наследник огромных духовных богатств, накопленных человечеством. И ответственность его безмерна, ибо бесконечно трудно овладеть всеми этими сокровищами, чтобы не только не тускнели завещанные идеалы гуманизма, народности, демократизма, но обновлялись и высветлялись с каждой новой книгой.

Лучшие современные романисты приумножают драгоценную традицию классиков. Они утверждают в своих книгах труд как творчество, воспевают радость деяния, содействуют приращению интеллектуального и эмоционального спектра нашего современника. Они видят конечное назначение романа в познании и утверждении счастья на земле.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. БЕРКОВСКИЙ

ЧЕХОВ. ОТ РАССКАЗОВ И ПОВЕСТЕЙ К ДРАМАТУРГИИ

(Окончание)

Драматургия Чехова для нас начинается с юношеского произведения, впервые опубликованного в 1923 году и написанного, по всей видимости, в начале 80-х годов прошлого века. Рукопись Чехова — без заглавия. Условное название этой драмы — «Платонов». Под этим именем она ставилась на сценах Италии и Франции (в театре Вилара под заглавием «Этот безумец Платонов»).

«Платонов» — драма огромных размеров. Она имеет сходство с «Кромвелем» Виктора Гюго: как «Кромвель», она сценична в каждом эпизоде, все же вместе взятое по своей наивной протяженности едва ли мыслимо на сцене, хотя и были опыты, как известно, успешные, приспособить эту драму к постановке. Поучительно, что первая драма Чехова по манере своей — сценическое повествование, как определял тип всей позднейшей драматургии Чехова исследователь ее.[1] Поучительно, что именно в драму Чехов выносит свой опыт сказать окончательное обобщающее слово о современности и современниках. «Платонов» уже пророчит, что и далее драма окажется для Чехова собирательным монументальным жанром, а не тот большой роман, писать который его побуждали литературные друзья и за который не однажды он готов был приняться. О том, что в рассказах Чехова лежали некоторые элементы сценичности, писал Б. М. Эйхенбаум: манера в рассказах все представлять зрителю без авторских комментариев, все передавать через диалоги и движение событий предваряла произведения, написанные Чеховым позднее для театра.[2] Но драма была у Чехова не одним только расширением его повествовательной манеры, она была и более широким полем для разработки основных его тем, жизненных и идейных. В драмах нам является тот же Чехов повествовательной прозы, однако же укрупненный, обладающий масштабами тем и общего смысла, не всегда доступными его повестям и новеллам.

«Платонов» близко родственен некоторым произведениям раннего Чехова — повести «Драма на охоте», рассказам «Барыня», «Непужная победа». И в «Платонове» рисуется развалившийся усадебный быт, закат дворянства, пышный, нескромный, обильный скандалами и эксцессами. И здесь конец дворянства сплетается с концом целого века; «Платонов» — опыт пространной эпитафии девятнадцатому столетию, на исходе которого он был написан. В центре драмы усадьба генеральши Войницевой и сама генеральша, молодая вдова, способная на любой риск и дерзость. Усадьба генеральши с утра до ночи наполнена сомнительными персонажами всех возрастов, кредиторами, которым нужно угождать, выпраши-

---

[1] См.: А. Роскин. А. П. Чехов. Статьи и очерки. Гослитиздат, М., 1959. стр. 240—241. Определение стиля и характера драм Чехова: «повествовательная драматургия». Другое определение: «Чеховские пьесы являются кратко написанными большими романами».

[2] См.: Б. Эйхенбаум. О Чехове. «Звезда», 1944, № 5—6, стр. 78.

lib.pushkinskijdom.ru

вая у них отсрочку и удерживая их от решительных действий. Действующих лиц множество, и они трудно обозримы; одна из забот автора поддерживать в драме постоянный гул людской, в котором тонут те или иные голоса и лица. Генеральша Войницева щедра на любовь. Отчасти любовь служит ей одним из средств коммерции, в практике генеральши любовные связи являются как бы орудием внеэкономического принуждения: предложением любви она останавливает людей, собирающихся предъявить ей вексель, заговаривает их. Позднее рассказ «Тина» (1886) даст более скромную, в пределах строгого реализма, но и более острую разработку этой темы женщины-дельца, у которой любовные связи и эксцентрические похождения самым удивительным образом работают на интересы дела, на погашение денежных долгов. По быту своему, который весь в зареве неслыханных скандалов, генеральша Войницева может сойти за новую Екатерину Медичи, возродившуюся в одной из южнорусских губерний, — в драме идут толки о шахтах генеральши, очевидно расположенных где-то вблизи: сравни шахты, что возле имения Раневской («Вишневый сад»). Среди любовников генеральши и баре, и интеллигенты, и конокрад Осип, о котором сказано, что в лице его «сто пудов железа». Он сам хвалится, что в утеху генеральше привел к ней однажды живого волка. Связь с Осипом, бешеным человеком, по видимости, тем и заняла генеральшу, что эта связь опасна.

Платонов — недоучившийся студент, сельский учитель, очень странное в подробностях своих лицо в литературе того времени. Сельский учитель в быту, в литературе народников или близкой к ней рассматривался как персонаж идеальный, как служитель добра и правды. В учителе Платонове нет ничего учительного. Не очень верится, что он способен обучать кого-либо чему-либо, чистописанию или арифметике. В пьесе о Платонове сказано, что он, Платонов, «лучший выразитель современной неопределенности».[3] Добрая бесхитростная Саша читает вслух цитату из раскрытой книги: «Пора, наконец, снова возвестить о тех великих вечных идеалах человечества, о тех бессмертных принципах свободы, которые были руководящими звездами наших отцов и которым мы изменили к несчастью» (XII, 88). Саша не догадывается, насколько цитата к месту, насколько она приложима к Платонову. Книга говорит об измене идеалам, Платонов — среди изменивших. В истории идей и идеалов наступило междуцарствие, Платонов сознает, что одни вещи кончились, другие еще не начинались. Тем же сознанием будет страдать и Иванов, заглавный герой последующей драмы Чехова. Есть и другие параллели между этими драмами. Студенту Венгеровичу, который всем докучает назиданиями, в драме «Иванов» будет соответствовать доктор Львов, который тоже верует в моральные аксиомы, потерявшие для всех остальных прежнюю непреложность. Все расшаталось — и нравственная философия, и сами нравы. Сельский учитель Платонов самым неожиданным образом — севильский озорник, кавалер Фоблаз; Платонов — любовник решительно всех женщин, выведенных в драме. При нем жена, его боготворящая, у него романы с генеральшей, с одной замужней дамой и еще с одной девицей. Так разрушается в драме Чехова учительское амплуа. Вот она — «современная неопределенность». Все роли перепутались. Учитель Платонов это сама невоздержанность, доступность любому соблазну. Ему незачем щадить самого себя, да и других, он живет разбросанно, распутно, без цели, без смысла. В жизни он не тратится, но растрачивается, есть расходы и нет прихода, о приходе ни единой мысли нет. И как ни хитрит генеральша со своими заимодавцами, собственно, и она предается распутствам ради них самих, и она, подобно Платонову, хочет гореть свечой.

[3] А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XII, Гослитиздат, М., 1949, стр. 16 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

Если выразить современными понятиями, что происходит в этой драме, то надо бы вспомнить о «сладкой жизни», la dolce vita, об иронии, заключенной в этих словах, ибо сладкой кажется и сладкой названа жизнь людей, занятых самоуничтожением.

La dolce vita у Чехова это и «Платонов», и «Драма на охоте», и рассказы, примыкающие к этой повести, — произведения, где наивно и гиперболически представлено, как идет к концу целый период в истории материальных и идейных сил, как люди этого периода кончают жизнь самосожжением. В драме «Платонов» из сцены в сцену разыгрывается тема расточительства. Акт второй: молодой Трилецкий берет у купца Бугрова деньги в долг, а после он раздает эти деньги кому попало: рубли лакеям за то, что одного Яковом зовут, другого Василием, а не наоборот, по три целковых публике почище. Бесшабашный человек Трилецкий взял от Бугрова деньги, чтобы преподать урок, как нужно ими пользоваться. Мотовство Трилецкого в контексте драмы означает и нечто большее, чем смерть деньгам. В драме этой люди самих себя проматывают, меняют собственную душу и собственное тело на рубли и трехрублевые, отдают себя на растерзание, по клочку каждому, кто хочет. Размен денег равен размену самих людей.

В этой драме, громоздкой и временами наивной, чрезвычайно тем не менее прорисовывается многое из позднейших зрелых сочинений Чехова. Что-то она содержала важное для Чехова, и он позднее не однажды оглядывался на нее. О связях с «Ивановым» мы говорили: сам Платонов Михаил Васильевич предобраз Иванова Николая Алексеевича. Конечно, драма «Платонов» через генеральшу Войницеву с делами ее погибающей усадьбы есть первое, хотя и грубой живописью исполненное, предвестие «Вишневого сада». Чехов начинает тем, чем кончил, можно бы назвать эту пьесу без названия «Вишневым садом Первым». Авторская привязанность к «Платонову» видна и по многим подробностям; даже фамилия Войницевых, матери и сына, наполовину сохранилась в «Дяде Ване» — ведь дядей Ваней именуют Войницкого Ивана Петровича. Сцена с рельсами, на которые ложится Саша, платоновская жена, задумавшая убить себя, отозвалась во втором акте «Вишневого сада», который ведется в поле, на фоне пригородного пейзажа. Быть может, и там витала и не выявилась тень Саши-самоубийцы. Еще подробность о Саше, позднее вскрывшаяся в сочинениях Чехова. В акте втором (картина вторая, явление II) Саша читает вслух из книжки. Кто автор? — «„Захар Мазох“... Какая смешная фамилия!.. Мазох...» (XII, 89). Сравни «Ионыч»: Котик, читавшая «Тысячу душ», говорит: «А как смешно звали Писемского: Алексей Феофилактыч!» Отклики «Платонова» по мелочам в написанном спустя долгие годы показывают, что Чехов не забывал и не хотел забыть эту свою труднообъятную драму. В ней были и начатки чеховской манеры выводить людей и события. Парадоксы характера: генеральша, хаотическая женщина, пишет, однако, без единой орфографической ошибки с пунктуацией безукоризненной, — Платонов читает письмо генеральши (акт третий, явление II). Кстати, и Платонов, все это заметивший, обнаружил, что он все-таки учитель по профессии. Такова чеховская метода изображать людей: есть у них преобладающие страсти, но Чехов любит указывать, какие же уголки души не заняты ими. От страстей к действиям нет прямого сообщения. Изречение генеральши: «У всех есть страсти, у всех нет сил...» (XII, 151). Войницев, пасынок генеральши, шел вызывать Платонова на дуэль, «а пришел и разревелся» (XII, 135). В этой драме с сильными ее тенденциями к элементарно-романтическим эффектам почти повсюду наблюдаются оговорки к ним, подбавка прозаизмов. Саша покушается на самоубийство дважды, тогда с рельсами не вышло, помешал Осип-конокрад, она кончает с собой, отравившись спичками, и оставляет неграмотно написанное письмо с указанием, где ключ от комода — в шер-

lib.pushkinskijdom.ru

стяном платье. В Платонова обманутая им Софья Егоровна стреляет и делает промах, потом стреляет снова и убивает его. Это начало поэтики выстрелов в драмах Чехова. Иванов, сказано в конце драмы об Иванове, отбегает в сторону и застреливается, тут в последний раз падает занавес. Выстрел не подготовлен, и эффект выстрела намеренно не разработан. Костя Треплев в «Чайке» стреляется дважды и только вторым выстрелом кончает счеты с жизнью. Дядя Ваня дважды стреляет в профессора Серебрякова, оба раза с промахом. Драматических героев Чехова так прочно держит мир прозы и неудач, что даже в попытки устраниться из этого мира или рассчитаться с ним вкрадываются неудача и прозаизм. Повторный выстрел, если даже и ведет к смертельной развязке в конце концов, есть выстрел антиромантический — самоубийство становится тогда процедурой, имеющей свою технику и, как всякая техника, имеющей свои ошибки. В «Лешем» Войницкий стрелял в себя, в варианте «Дяди Вани» он стреляет в Серебрякова и напрасно, Войницкому не дано быть драматическим героем, эта форма не для него, умелое пользование револьверами не лежит в его сценическом и жизненном амплуа.

Драма «Иванов» (1887—1889) еще ближе к центральным драматическим произведениям Чехова. Иванов Николай Алексеевич не однажды называет себя Гамлетом; он не красуется, в его устах это почти эпиграмма в собственный адрес. С одной стороны, он Гамлет, высокий герой; с другой стороны, уже по одной своей фамилии он есть нечто нарицательное: Иванов это значит все и каждый, Ивановых сотни тысяч. Если он Гамлет, то не слишком шекспировский — тот был единственным, этот массовидный. В Чехове держался постоянный, свой особенный интерес к трагедии Шекспира.[4] Охотно пишут о том, что шекспиров «Гамлет» величайшее произведение драматической литературы. Не всегда отдают себе отчет, что оно как драма и парадоксальнейшее, попирающее все законы жанра. Драма есть борьба, движение к цели. В трагедии Шекспира у героя нет цели, его заставляют бороться за датский престол, он не хочет этой борьбы и принимает сражение с противником только против воли, почти ненароком. Именно драма без борьбы сторон, драма, в которой у лучших людей нет целей, а сохранились они только у худших, — это и есть драма Чехова. Шекспировский Гамлет не хочет датского престола, не хочет Дании. Отказ Гамлета от борьбы означает, что Дания, мир, современность, как они существуют сегодня, не имеют цены; зачем добиваться места, да еще высокого места, в обесцененном мире. Поведение Гамлета говорит не о личном его характере — сколько было толкований с этой стороны, и все мимо, против всех есть показания в тексте. Поведение Гамлета говорит о вещах самого общего порядка, о том, чего стоит мир, современный Гамлету. Когда хотели объяснить Гамлета его безволием, то не сомневались, что датским престолом пренебречь способен только тот, кто немощен, — собственно, разделяли мнение короля Клавдия. А ведь все, что творит и что говорит Гамлет, требует от нас совсем иного понимания вещей: не нужно престола, речи Гамлета и поведение Гамлета свидетельствуют, что престол может вызвать вожделение и зависть только у мелких духом людей, у мародеров, похожих на Клавдия, которые не упустят поживиться даже за счет павших. Клавдий — мародер и человек, в веке своем запоздавший, и то и другое вместе. Он широко пользуется тем, что у него не оспаривают корону, но он верует, что корона еще в прежней цене и что Гамлет только притворяется, будто безразличен к ней.

У Чехова в «Иванове» и в дальнейших драмах всюду взят из Шекспира главенствующий мотив: всюду проверяется, насколько пригоден к обитанию современный мир, насколько оправданы усилия найти свое место в нем. В драме «Иванов» только сам Иванов терзается сомнениями

[4] О Чехове и «Гамлете» см.: А. Роскин. А. П. Чехов, стр. 131.

lib.pushkinskijdom.ru

принца Гамлета. В дальнейших драмах Чехова со всех сторон стекаются люди, для которых по-своему уже решен вопрос «быть или не быть». Они решили: не быть тому социальному миру, в котором они живут. Они в нем уже ничего для себя не ищут, им не нужны его блага, и тем самым он осужден ими. И в рассказах и в повестях Чехова весьма насущное значение имеет эта тема конца большой исторической эпохи, когда утратили силу цели и мотивы, еще недавно приводившие в движение людей. Именно в драме эта тема получила новую рельефность, ибо драма, природа которой есть действие, оказалась в известном смысле неподвижной, арена действия в ней крайне сузилась, умирание старых интересов и старых целей человеческого поведения стало в драме более наглядным, более выразительным, чем это бывало в чеховских рассказах и повестях.

В драме «Иванов» крайне любопытен ложный сюжет ее. Истинный сюжет тот, что человек надорвался нравственно, потерял веру в свой труд, в свою деятельность, в то, чем живы современники. А ложный сюжет бежит рядом. Окружающие стараются объяснить себе поведение этого человека и объясняют вульгарнейшим образом. Они подозревают повсюду денежный интерес, — Иванов искал и ищет «стерлингов», как это о них говорится в пьесе, а доставить стерлинги должны ему женщины. Идут толки, будто и на Сарре Абрамсон он женился, надеясь получить богатое приданое, ошибся и Сарру-бесприданницу загнал в гроб. То же самое с Сашенькой Лебедевой — он весь задолжался перед старухой Лебедевой, потому и занялся Сашенькой, ее дочкой. Версия со «стерлингами» так неправдоподобна, что компрометирует допустивших ее. Доктор Львов, любитель поучать и обвинять, принимает эту версию, в чем верное доказательство, как мало он способен понимать людей и события. Принца Гамлета подозревали в том, что он только и думает о датской короне. Таков мнимый сюжет трагедии Шекспира. Соответственно масштабам драмы Чехова равносильный в ней мнимый сюжет — деньги невест, деньги, за которыми гонится Иванов. Ему навязывают этот сюжет со стороны, и наличие этого ложного сюжета в драме показывает нам, насколько перерос его Иванов, насколько он вне его. В повести «Моя жизнь» тоже стороной проходит ложная версия, согласно которой события не развиваются, хотя есть люди, ожидающие, что именно так они разовьются. Старая служанка доводит до сведения героя, как ему надо действовать: доктора Благово нужно заставить жениться на Клеопатре, уехавшую Марию Викторовну нужно тоже поставить на место, продать ее имение и деньги положить на свое имя. Версия няни нужна для подчеркивания высоты помыслов героя, так мы узнаем и что он сделал и чего не сделал бы при любых обстоятельствах.

Самоубийство Иванова за полчаса до поездки в церковь под венец говорит о том, как радикальна его неустроенность в мире. Ото всего уставший, во всем разуверившийся, он будто бы еще надеялся на Сашеньку Лебедеву. Как всегда у Чехова, нельзя лечить меньшим большее. Как ни мила Саша, но не ей вправить для своего возлюбленного век, который вывихнулся. К тому же и Саша на самом капуне венчания признается, что ей бывает скучно с Ивановым. Иванов потерял то главное, без чего человек становится скучен, не нужен другим. Выстрел Иванова в развязке, кажется, самый действительный изо всех выстрелов в драмах Чехова.

Драма «Леший» (1889—1890), из которой позднее сделался «Дядя Ваня», крайне интересный литературно-сценический эксперимент Чехова. В ней снова, как в «Платонове», действует многолюдный ансамбль. Чехов умышленно идет на особую мультипликацию ролей. Характеры, роли в этой драме удвоены, утроены. Трудно разобрать, где кончается Леонид Степанович Желтухин и где начинается Иван Иванович Орловский, ибо они вторят друг другу, профиль в профиль. Соня, дочь Серебрякова,

lib.pushkinskijdom.ru

отуманена наличием в драме своего полуподобия, хозяйственной юной Юли; Хрущов, будущий Астров, тоже подорван как лицо вполне оригинальное, ибо рядом с ним в драме подвизается сын помещика Орловского, Федор Иванович, тоже крупно задуманный и крупно выполненный матерью-природой, размашистый, дееспособный, сильный. Чехов понижает значение персонажей, взятых отдельно, происходит как бы разрежение личностей — Хрущова, Сони, Желтухина — по той причине, что каждый имеет дублера, втору. Важны тогда не отдельные лица, но атмосфера, из которой они каждый раз выплывают. Не Желтухин важен, не Орловский, но нечто желтухинско-орловское, свойственное обоим. То же с Хрущовым и Федей, то же с Соней и Юлей. Общая атмосфера еще слабо ощутима в «Лешем», но намечены и один, и другой, и третий, и другие участки и районы, из которых она могла бы выработаться. Есть климат вокруг отдельных персонажей, и только образуется общий климат всей пьесы. Чехов в своих драмах стремится к передаче «миросостояния» (Weltzustand), как это называл когда-то Гегель. В «Лешем» мы находим первую ступень к этой поэтике, достигаемой здесь чересчур резкими и броскими и в то же время недостаточно обобщенными средствами; в окончательном варианте этой драмы, в «Дяде Ване», Чехов от них отказался, у него к тому времени выработались иные. Один из друзей Чехова, ценитель литературы и театрального искусства князь А. И. Урусов, огорчился, когда вместо «Лешего», текст которого был ему знаком, перед ним очутился «Дядя Ваня». Он писал в письме к Д. В. Философову от 3 октября 1899 года: «... у Чехова есть прекрасная комедия „Леший“, которая никогда не была напечатана, а только налитографирована и игралась. Он ее переделал под заглавием „Дядя Ваня“, по-моему, испортил, хотя и в испорченном виде она все-таки замечательна».[5] Чехов вслед за «Лешим» написал «Чайку» (1896) — он отдохнул к тому времени от «Лешего» и нашел иной драматический язык, не столь демонстративный, как в этой ранней драме. Урусову нравилась именно демонстративность.

Хотя «Дядя Ваня» выправлен Чеховым соответственно поэтике несколько иной, все же от разительных приемов «Лешего» что-то осталось в этой более поздней драме. Современники Чехова читали «Дядю Ваню», и порою их смущали особенности ее, для нас, приученных издавна к драматургии Чехова, совершенно незаметные. В 1899 году пьесу «Дядя Ваня» рассмотрел литературный комитет в составе А. Н. Веселовского, И. И. Иванова, Н. И. Стороженко. Отзыв был дан благожелательный, однако же и опасливый. Они писали: «До третьего акта дядя Ваня и Астров как бы сливаются в один тип неудачника, лишнего человека, который, вообще, удачно обрисовывается в произведениях г. Чехова».[6] Упрек относительно Астрова и дяди Вани, которые отчасти одно лицо, весьма для нас интересен. Те старые рецензенты еще видели то, чего мы уже не видим: дублирование одного и того же персонажа, одной и той же роли в драме Чехова «Дядя Ваня». Они не сомневались, что это недостаток, ибо воспитаны были на кодексе драматургии, в этом отношении беспощадном: индивидуализация персонажей есть требование абсолютное, следовать которому драматург обязан при любых обстоятельствах. Их критическое замечание важно только в том смысле, что, оказывается, в «Дяде Ване» сохранились следы удвоения или даже умножения персонажей, писавшихся в «Лешем» именно так: характер в характер, лицо, повторяющее другое лицо. Чехов и в «Дяде Ване» отчасти нарушал общепринятый догмат поэтики, согласно которому характеры в драме должны взаимно исключать друг друга.

[5] Князь Александр Иванович Урусов. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. Письма его. Воспоминания о нем, т. II и III. М., 1907, стр. 309.

[6] См.: В. А. Теляковский. Воспоминания. 1898—1917. Изд. «Время», Пб., 1924, стр. 168.

lib.pushkinskijdom.ru

Следует подумать и над другим замечанием комитета: «Характер Елены нуждался бы в несколько большем уяснении: хотел ли автор показать, что в том состоянии апатии и подавленности, в котором находились Войницкий и Астров, всякое молодое и красивое существо, появившееся в их захолустье, должно было вскружить им головы?»[7] Комитет был совершенно прав за вычетом того обстоятельства, что они, видимо, осуждали Чехова за Елену Андреевну, за недописанность, как им казалось, этой роли. Уважаемые старые литераторы привыкли оценивать характеры в драме каждый по отдельности. Критики тогда любили (как, впрочем, и сейчас любят) писать об отдельных «образах» — т. е. о характерах в пьесе, как если бы пьеса составлялась из них как из простых слагаемых. Между тем у Чехова сильнее, чем у других его современников-драматургов, оказывается совсем иной принцип — он исходит из жизненного, из эпохального целого, из «миросостояния» и сопоставляет характеры не сами по себе взятые, а в меру того, насколько они способны выразить это «миросостояние», общий смысл, общую настроенность своей среды и своего момента. Елена Андреевна почти ничто, напрасно актрисам эта роль кажется богато наполненной; Чехову, его пьесе именно такой, нерасцвеченной, почти бесцветной, Елена Андреевна и нужна. Она существует только как дополнение к Астрову, к дяде Ване, к той пустынности и заброшенности, в которой живут они оба, в которой живут и остальные люди пьесы. Астров скучает, дядя Ваня тоскует, для каждого из них Елена Андреевна женщина-ничто, поэтому и может оказаться героиней. Оба лишены выбора, не им подвергать ее разбору и судить. Астров, дядя Ваня, Елена Андреевна связаны взаимоосвещением.

В «Чайке» нет персонажей, дублирующих друг друга, у каждого из них своя неповторимость, своя тонкая и тщательная очерченность. И все же они перепеваются друг с другом, как бы подвергнуты инструментовке, извлекающей из каждого сходные звуки. Особо важно, что принцип переклички персонажей проводится в сравнении с «Лешим» с большей универсальностью: в «Лешем» перекликаются, перепеваются лишь некоторые из них, а здесь при более разнообразной трактовке всех и каждого на перекличке отзываются друг другу все решительно, извлекается общее единое звучание из всех вместе взятых, из всего ансамбля. Единое звучание в «Чайке» это общая судьба всех лиц; они представлены как разные характеры, как разные социальные положения, ни один по характеру не дублирует другого, как в «Лешем», и тем не менее все они совпадают по судьбам. В драме пять историй неудачной любви: Константина Треплева к Нине Заречной, Нины Заречной к Тригорину, Маши Шамраевой к Константину, Полины Андреевны, машиной матери, к доктору Дорну, учителя Медведенки к Маше. Тут есть оттенки в неудачах: Медведенко добился руки Маши, Заречная пользовалась некоторое время благосклонностью Тригорина. Полина Андреевна, давняя дама доктора Дорна, не может вымолить, чтобы тот ее признал окончательно и оставил возле себя. Несчастен до конца только Треплев. Если столько неудач, то отсюда явствует, что неудачи эти не случайны, что причины лежат не в характере лиц, но в характере времени. Рифмующиеся друг с другом судьбы персонажей создают в драме чувство общего «миросостояния», персонажи — скрипки, флейты и валторны единой судьбы, отраженной многими лицами. John Gassner, известный американский историк театра и драмы, пишет очень верно о «симфонии характеров, устремлений и настроенностей» у Чехова.[8] В «Чайке» этот симфонический принцип выражен с достаточной явственностью и даже по-своему

[7] См. там же, стр. 169.

[8] John Gassner. Masters of the drama. [New York], 1940, p. 516: «Symphony of characters, desires, and moods».

lib.pushkinskijdom.ru

осознан в том лирическом монологе, который Треплев сочинил для Нины Заречной. Пьеса Треплева, вставленная в первый акт «Чайки», конечно, только отчасти может вменяться Чехову, сочинившему ее не ради себя, но ради обрисовки своего персонажа, — Чехов отвечает за пьесу Константина Треплева не более, чем Пушкин за стихи Владимира Ленского. Но в пьесе Треплева есть слова, имеющие значение за пределами ее, их можно отнести не к той лишь пьесе, которую он написал, но также к пьесе, где сам он персонаж среди персонажей, — к пьесе «Чайка». Нина Заречная в первом акте читает с большого камня монолог из пьесы Константина: «Тела живых существ исчезли в прахе и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа — это я... я...» (XI, 151). И на самом деле в «Чайке» происходит это слияние душ, столь различных, неродственных и тем не менее единых в своей судьбе, для которой ничего не значат границы, отделившие души и характеры друг от друга. Мировая душа, о которой декламирует над озером Нина Заречная, она же и симфонический принцип построения драмы «Чайка».

«Чайка» важное продвижение Чехова, в ней слышны не одни голоса конца, в ней есть и голоса начала, одни персонажи кончают старый век, другие начинают, хотят начать новый. Константин Треплев, Нина Заречная — новая плеяда людей, по-новому чувствующих и мыслящих. В этой драме Чехова никто не уступил и никто не победил, однако приход новых сил совершился, без них уже ничего не будет делаться далее, они твердо занесены в списки полноправных. Покамест дело идет об искусстве, но споры об искусстве показывают, что подошли сроки и для споров по вопросам более широкого значения. Старое искусство — Тригорин, Аркадина, новое — Треплев, Заречная. Между одной стороной и другой глухая коллизия, влюбленность Нины в Тригорина делает размещение сил неотчетливым, и все же оно налицо, а неотчетливость и говорит, что коллизия едва-едва наметилась. Вопреки канонической поэтике и слабо намеченное Чехов считает достаточным для драмы. Есть нечто общее у обеих спорящих сторон, есть у них «общая душа». Тригорин, знаменитый писатель, не создает, однако, великих произведений и сам себя оценивает достаточно скромно. Аркадина, знаменитая актриса, по всей вероятности, очень сомнительна в своем искусстве с точки зрения взыскательных вкусов. Если она и талантлива, то направление в искусстве, которому следует она, уже давно впало в бездарность. Константин, Нина — еще бедны и бледны как художники. Искусство старших разладилось, искусство младших не наладилось, и те и другие выражают единое общее — идет ломка в искусстве, идет ломка всего существующего; что нужно, чего держаться, еще неясно и долго будет неясно. Страдают и терпят оба поколения.

Тригорин жалуется, что литература съедает жизнь. Он живет, чтобы писать и записывать. Постоянно озабоченному, ему нужны сюжеты, подробности, метафоры, меткие слова, нужна натура, которая была бы перед его глазами. Тригорин работает наблюдением, как Гонкуры; он ловец того, что подбросит мимоидущая жизнь, имеющая собственные свои цели, не совпадающие с целями литераторов. Жалобы Тригорина предваряют жалобы, которые года через три-четыре услышаны были со сцен Европы и России из уст Рубека, скульптора, героя последней драмы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Рубек, как Тригорин, сетовал, что искусство убивает жизнь, убивает в художнике человека, преданного общим ее интересам. И Рубек и Тригорин — свидетели того, что классический реализм XIX столетия претерпевает кризис. Сама антитеза искусства и жизни — выбирай одно, совместно они не даны — говорит об этом кризисе. Нельзя вообразить, чтобы молодой Гете, впервые набрасывая «Фауста», либо Лев Толстой, создавая «Войну и мир», стали бы

lib.pushkinskijdom.ru

пенять, что работа художника отлучает их от жизни; напротив того, каждая строчка, написанная ими, была для них жизнью в высшем ее проявлении, бытием, раскрывшимся до своей сердцевины. Рубек и Тригорин — порождения гонкуровского периода в истории реализма, когда реализм становился ремеслом и техникой. Недавно он включал в себя великие идеи и великие волнения, в нем продолжалась жизнь европейских наций со всеми ее социальными битвами и достижениями, со всем, что стремило ее, бросало от порога к порогу, обещало каждому дню новую победу. К периоду Гонкуров в реализме «подражание природе» становилось самоцелью, оно не растворялось уже в среде других заданий, отделялось в нечто автономное. Поэтому оно и становилось при всей своей виртуозности чем-то ремесленным, при всей своей изощренности и тонкости чем-то техническим. Треплев говорит о своем сопернике: «Тригорин выработал себе приемы, ему легко...» (XI, 189). Об актерах, коллегах своей матери, о пьесах, в которых те играют, Треплев высказывается с настоящим озлоблением: «Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки...» И современный писатель, и современный актер, по Треплеву, только имитаторы, мимы, обезьяны жизни, малонужные самой жизни. В нападках Треплева на имитаторство ради имитаторства Чехов совпадает с Треплевым, и, конечно же, Чехов не принимает его положительной программы. Треплев говорит Нине Заречной: «Надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах». Два направления в искусстве Треплевым названы и оба отвергнуты; он называет и третье — оно единственное, которое Треплев признает. Треплев хочет совсем покончить с искусством, воспроизводящим жизнь. Для Чехова оно было и осталось основой. Чтобы оздоровить основу, по Чехову, нужно вернуть ей прежнюю силу, а именно, если пользоваться словами Треплева, через эту основу изображать и что должно быть, и о чем мечтается новому веку. Три направления в искусстве, названные Треплевым, для Чехова не отрицают друг друга, но сливаются в одно. Писать мечту и только мечту, как того хочет Треплев, было для Чехова бедным и претенциозным занятием. Нужно писать мечту не свою собственную, но как она рождается и живет в других, во множестве людей, в эпохе.

После «Чайки» драматургия Чехова вступает в свой высший цветущий период. Создаются «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1900—1901), «Вишневый сад» (1903—1904). Что обозначалось в «Платонове», «Иванове», «Чайке», то доводится здесь до конца. В трех последних драмах идейный мир Чехова богат и полон, разработан во всем множестве тонкостей своих и художественный язык Чехова.

Чехов писал последние свои драмы под наитием надвигающейся русской революции, чувствуя, как обваливается старый мир и как шумят голоса обновления и освобождения. В драме «Дядя Ваня» одна из существенных у зрелого Чехова тем — падение старых авторитетов. Профессор Серебряков был для дяди Вани, для многих других богом и кумиром, и вдруг кумир упал, культ, справлявшийся годами жарко и ревниво, вдруг прекратился. В Серебрякове увидели то, чем он и был всегда, — посредственность, брюзжащую, совсем отупевшую от поклонения и от похвал, ей возносимых. Серебряков — историк литературы, авторитет в искусстве и в эстетике. С каких-то пор дяде Ване ясным стало, что человек этот, всю жизнь занимавшийся искусством, ничего не понимает в искусстве. Нетрудно догадаться, какие живые модели стояли за Серебряковым. По всей вероятности, знакомые Чехову московские профессора, «учителя словесности» из высшей школы типа Стороженко, Алексея Веселовского. Немирович-Данченко сообщал Чехову об упорной

lib.pushkinskijdom.ru

вражде московских профессоров к «Дяде Ване» и выделял при этом Стороженко.[9] Еще по поводу «Лешего», первого варианта «Дяди Вани», А. И. Урусов писал, что пьеса «вызвала озлобление в профессорских кружках».[10] Профессора-филологи могли бы менее беспокоиться, Чехов вовсе не намерен был колебать репутацию именно их цеха. При известной портретности Серебряков означает явление куда более широкое, чем какая-либо отрасль университетской науки. Через Серебрякова в драме «Дядя Ваня» как будто бы снова возникают темы литературы и искусства, главенствовавшие в «Чайке», но здесь они сразу же идут к спаду. Серебряков означает не филологию, не эстетику, но общественную мысль, недавно царившую, вдруг и явственно устаревшую, потерявшую недавнюю свою притягательность правды и таланта, отныне больше не приписываемых ей. Дядя Ваня один из героев наступившего безверия в старые ценности. Верует в пьесе по-прежнему очень старая старуха Войницкая, Мария Васильевна, не отстающая от тех же догм и от тех же книжек.

Что в «Дяде Ване» кризис начинается с репутации профессора Серебрякова, а потом все расширяется, идя вниз, затрагивая основы русской жизни, об этом нам могут сказать некоторые старые записи. В. А. Теляковский, директор императорских театров, посмотрев со сцены Художественного театра «Дядю Ваню», занес в свой дневник: «Может быть, это действительно современная Россия, — ну, тогда дело дрянь, такое состояние должно привести к катастрофе» (запись от 22 ноября 1899 года).[11]

Во втором акте «Дяди Вани» изображается «воробьиная ночь» за окнами дома Войницких, с грозой и с молниями, с бессонницей, с беспокойством всех, кто в доме, с бунтом дяди Вани против Серебрякова. Это еще робкая проба того, что вскоре даст третий акт «Трех сестер», аналогичный второму здесь. В третьем акте «Трех сестер» из окон дома Прозоровых виден «громадный пожар», как все отзываются о нем. Конечно, нам дается и элементарная картина, полная отзвуков и отблесков настоящего пожара в губернском городе, но здесь присутствует и эпохальная общественная символика. Стал гореть и разрушаться старый мир. Губернский пожар в драме тушат очень умело пожарные и солдаты, он будет потушен в конце концов. А тот символический, всемирный — он только загорается. Начиная с «Чайки», Чехов всегда в драмы свои вводит символику, устанавливающую общий тон и общий смысл каждой из них. В «Трех сестрах» городской пожар по ходу действия нисколько не нужен, ничего не меняет в положениях и в отношениях действующих лиц. По смыслу же он главенствует. Пожар — разрушение старого мира и очищение его. Офицер Федотик, очень милый человек, у которого в эту ночь сгорела квартира, сгорели фотография и гитара, сгорело все, рассказывая об этом, танцует перед сестрами и прочими своими друзьями веселый танец, танец очищения, прощания с тем, чего не жаль.

В последних драмах Чехова символика не эпизод, она охватывает драму в целом, имеет основополагающее значение. «Воробьиной ночи» в «Дяде Ване» соответствует пожар в «Трех сестрах» и, наконец, гибель вишневого сада в «Вишневом саде», где символ поднят в заглавие. Последнюю драму Чехова довольно долго трактовали элементарно-социологически: мол, уходят старые дворяне с вишневыми садами, приходят молодые и грубые капиталисты с топором рубить вишневые сады. Если бы таков был смысл драмы, то надо бы дивиться, до чего Чехов опоздал. В начале нашего века архаизмом было бы сочинять драму о кончине дворянства и о пришествии буржуазии. Такая драма могла бы быть

[9] См.: Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма. Изд. «Искусство», М., 1954, стр. 183—184.

[10] Князь Александр Иванович Урусов. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве, стр. 309.

[11] «Литературное наследство», т. 68, 1960, стр. 516.

lib.pushkinskijdom.ru

только исторической, а «Вишневый сад» драма современная с просветом в более обширное будущее, нежели капитализм. Капиталист с топором это Лопахин Ермолай Алексеевич. Ничего от торжества капитализма в фигуре Лопахина нет. Он ведь почти нехотя выторговывает вишневый сад, а сначала делает все, что может, лишь бы сад остался в руках Раневской и Гаева. Лопахин лицо очень примечательное, нисколько не тривиальное: умен, широк, добр. Вчерашний плебей, он не весь там помещается, надев на себя шкуру купца и предпринимателя, Лопахин на торгах состязается с другим купцом, Дериговым. Обе фамилии отчасти щедринского стиля — по корням, один лопающий, другой дерущий. Но в фамилии Лопахина корневое значение почти погашено, облагорожено, контаминируется с безразличной фамилией Лопухов. Облагорожен сам Лопахин. В нем копошится денежный туз, делец, но он приструнивает эти души, в нем сидящие. Когда Лопахин впадает в самохвальство, то это спор с самим собой, желание себя же уговорить, что поступает он не плохо, не против должного. Станиславский писал Чехову о Лопахине очень верно: «Лопахин, не правда [ли], хороший малый — добродушный, но сильный. Он и Вишн[евый] сад купил как-то случайно и даже сконфузился потом. Пожалуй, он и напился поэтому».[12] Лопахин родня лицам из рассказов Чехова «Холодная кровь», «Бабье царство», «Случай из практики». Лопахин, кажется, еще не признался себе, но и он разочарованный буржуа. Покупка вишневого сада для Лопахина — ненужная победа, как называется тот рассказ Чехова о разорившихся магнатах Австро-Венгрии. В драме «Вишневый сад» победа Лопахина условная, уходят — уйдут обе стороны, и дворяне и буржуа, уйдет вся старая Россия. «Вишневый сад» поминки веку, который только что кончился; Чехов начал их справлять много ранее — в юношеских рассказах, в драме «Платонов», теперь он справляет их в последний раз. Как и там было принято, так и здесь дворянство — как бы довершающий момент к образу старой России, корона к нему, венец. Гибель вишневого сада, как пожар в «Трех сестрах», конец старой России, корону свою роняющей, неспособной больше удержать ее на своей голове. Уже с самого начала драмы мы слышим, что вишневый сад умирает. В первом акте говорят о его бесполезности, о том, что когда-то он многое давал в хозяйстве, — Фирс помнит, а сейчас и вишня родится раз в два года, и спроса на нее нет. По Чехову, полезность и проза не враги красоты, но ее могучая поддержка. Красота, из которой начисто вычли прозу, — неживая, декоративная красота. Вишневый сад еще до торгов 22 августа превратился в красоту-призрак, и недаром Раневской привиделось, что ее покойница-мать вся в белом ходит по саду. Топор Лопахина только довершает дело умирания, имеющего свою давность.

Символика последних драм Чехова говорит о приближении социального катаклизма и о просветах в новый мир, в новую эпоху человечества. Такова общая атмосфера этих драм, их «настроение», если говорить языком тогдашней литературы. Наплывы из будущего определяют очень многое первостепенное в драматической поэтике Чехова. Прежде всего они меняют соотношение между бытом и событиями, моментами не фабульными и фабульными, на первый взгляд меняют их странным образом, вопреки тому, что можно было бы предположить об этих соотношениях, еще не вглядевшись в них.

А. П. Скафтымов, проложивший путь к историко-литературному пониманию драматургии Чехова, сопоставляет ее с предшествующей Чехову русской бытовой традицией. «Одною из особенностей дочеховской бытовой драмы является поглощенность и заслоненность быта событиями. Будничное, как наиболее постоянное, нормально-обиходное и

[12] Ежегодник Московского Художественного театра, т. I. М., 1946, стр. 225.

lib.pushkinskijdom.ru

привычное, здесь почти отсутствует. Минуты ровного, нейтрального течения жизни бывают лишь в начале пьесы, как экспозиция и отправной момент к сложению события. В дальнейшем вся пьеса во всей ее диалогической ткани уходит в событие; ежедневно-обиходное течение жизни отступает на дальний план и лишь кое-где упоминается и подразумевается». И далее: «Совсем иное у Чехова. Чехов не ищет событий, он, наоборот, сосредоточен на воспроизведении того, что в быту является самым обыкновенным. В бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни. Мирное течение бытового обихода для Чехова является не просто „обстановкой“ и не экспозиционным переходом к событиям, а самою сферою жизненной драмы, т. е. прямым и основным объектом его творческого воспроизведения. Поэтому у Чехова, вопреки всем традициям, события отводятся на периферию, как кратковременная частность, а обычное, ровное, ежедневно повторяющееся, для всех привычное составляет главный массив, основной грунт всего содержания пьесы. События, имеющиеся в пьесах Чехова, не выходят из общей атмосферы текущих бытовых состояний».[13]

А. П. Скафтымов дает очень точную обобщенную характеристику драматургии Чехова, вбирающую в себя долговременное изучение ее и побуждающую продолжить это изучение. Есть только одна частность, требующая поправок. События у Чехова не отводятся на периферию, но уходят вглубь, в глубокий тыл показанного, часто творятся они не на сцене, а где-то в закулисном пространстве, откуда мы получаем намеренно скудную отрывочную информацию. В драмах Чехова события фон, а быт выносится на передний план, вопреки традиции, где фон занят бытом, события же выдвинуты вперед.

Люди, не однажды читавшие и видевшие со сцены драмы Чехова, будут застигнуты врасплох, если их спросить внезапно: так в чем же фабула «Трех сестер», например? Лев Толстой, нежно любивший рассказы Чехова и довольно ожесточенно отрицавший драмы его, уверял, что фабула в них отсутствует самым плачевным образом. Драматург П. П. Гнедич писал жене: «... что „Три сестры“ ты едва досидела — это понятно, Лев Толстой даже дочитать не мог. Помнишь, он сказал мне претонкую вещь: „Если пьяный лекарь будет лежать на диване, а за окном идти дождь, то это, по мнению Чехова, будет пьеса, а по мнению Станиславского настроение; по моему же мнению, это скверная скука, и, лежа на диване, никакого действия драматического не вылежишь...“»[14] Фабула «Леса» Островского или «Грозы» Островского у всех на виду, а фабула «Трех сестер» протекает незаметно, движение ее отмечено такими беглыми и скользящими знаками, что мы, обнаружив ее, готовы считать, будто мы сделали самостоятельное открытие. Так и Немирович-Данченко тоже посчитал открытием, когда нашел фабулу в драме «Три сестры». Чехову он сообщал: «Теперь пьеса рисуется так: Фабула — дом Прозоровых. Жизнь трех сестер после смерти отца, появление Наташи, постепенное забирание всего дома ею в руки, и, наконец, полное торжество ее и одиночество сестер».[15]

Отношение Чехова к фабуле сложилось еще в период, когда он был только повествователем. Вспомним, он не был соблазнен прирожденным ему искусством фабулиста. В применении к современному быту фабула вытесняла из этого быта всякую возможность поэзии, всякую свободу, хотя бы и самую малую. Она закрывала горизонт, через фабулу узнавалось о еще одной победе худших сил жизни. В рассказах своих

[13] А. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратовское книжное изд., 1958, стр. 318—319, 320.
[14] «Литературное наследство», т. 68, стр. 874.
[15] Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма, стр. 206.

lib.pushkinskijdom.ru

что-либо сделать в пользу чувства свободы и поэзии Чехов может только устраняя фабулу, либо отодвигая ее в глубокий фон, и это предвосхищает поэтику его драм. Чехов-драматург в оценке фабулы очень смел и противоречит обычным литературным понятиям. Принято думать, что цвет драматической жизни в событиях. Чехов-драматург исходит из убеждения, что события праздник не лучших, но низких и низших сил жизни, что низшие силы — хозяева событий, по их инициативе события возникают и они до конца направляют их как хотят. По Чехову, мирный быт выше, лучше событий. Он содержит в себе многое, он сплав серебра с медью, серебра меньше, меди больше, и все-таки серебро входит в сплав. В события поступает одна только медь, вот уже одна причина, почему, не забывая о силе факта, присущей событиям, Чехов предпочитает, однако, заполнять передние планы сценической картины не ими, но повседневной жизнью. По той же причине повседневность со всем оркестром своих подробностей остается на сцене до конца драмы, и до того, как событие сложилось, и после. Быт, взятый в своем мирном течении, содержит в себе не одни низости, стремление к власти, к собственности, к захватам, но и добрые силы. Фабула это испытание, экзамен. Фабула дает окончательную форму движениям жизни, воплощает их. Добрая жизнь к испытанию еще не готова, она может теплиться, гореть малым пламенем, пребывать в неоформленном состоянии, недовоплощенном. События обладают силой факта — в свете общей настроенности последних драм Чехова сила эта временная, и что сегодня сила, завтра станет ничем. В этом главнейшая причина, почему не следует преувеличивать значение событий, тех содержаний жизни, которые воплотились в них, и почему так дорог бесформенный быт, где все доброе, поэтическое едва воплотилось, но может воистину воплотиться в далеком будущем. Самое активное лицо в «Трех сестрах» — Наташа, жена Андрея Прозорова; активность ее отметил и Немирович. Но она и самое низкое и пошлое лицо среди всех появляющихся на сцене. Она ведет за собою фабулу, почин сценического действия принадлежит ей. Завоевание дома Прозоровых, вытеснение оттуда настоящих хозяев событие, пожалуй, новое для самих Прозоровых, удивительное для них и ужасающее, — стереотипное по всей России. Что попадает в фабулу, то именно и старо, избито, отрицает всякую жизненную свободу, права и смысл индивидуальности, правдивость, честность. «Вишневый сад», говорит Лопахин: «Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей» (XI, 334). Мещанство — диктатор; следовательно, пускаться в практику жизни, иметь к ней вкус, рассчитывать на успех и любить этот успех могут только носители мещанских интересов. Современность так устроена, что па действенный путь становятся именно мещане, вульгарные души, отлично чувствующие себя тут, упражняющие собственные силы и способности в ожидании, что все задуманное будет получено. Наташа в «Трех сестрах» как бы крадется по тылам драмы, комната за комнатой завоевывая прозоровский дом; невзначай мы узнаем еще об одном шаге и еще об одном, приближающем ее к цели. Отрывчатость этих сообщений о Наташе и неброскость их как бы передают стиль поведения этой женщины, работающей стежок за стежком, — пропуск и потом опять стежок — и все это не мозоля глаза кому-либо; одновременно это и авторская оценка ее, ибо, трактуя Наташу вскользь, без нажима отмечая все ее дела, не вдаваясь в настоящий гнев, не удостаивая Наташу гнева, автор выражает свое спокойное презрение к ней. Чем меньше индивидуальности в человеке, чем больше в нем вульгарно-типического, тем вернее он в драмах Чехова выдвинется на активную роль. Вершители событий лица до того типовые, до того общелица, что их можно и не показывать на сцене. Так обстоит дело в «Трех сестрах» с Протопоповым, председателем земской

lib.pushkinskijdom.ru

управы. Протопопов важная роль, но для нее не нужно актера, Протопопов всегда за сценой. Не показанный, он присутствует на протяжении всего сценического действия. Мы знаем, сначала Наташу прочили за него, но он, как видно, предпочел, чтобы она вышла сначала за Андрея Прозорова, и немного погодя пристроился к ней — «у Наташи романчик с Протопоповым», — шипит Чебутыкин. Это в масленую Протопопов катает ее на тройке, это он, чтобы не было шуму, протежирует на земской службе бедняге Андрею, едва смеющему догадываться, что его обманывают, это от него, по всей очевидности, происходит наташино последнее чадо — маленькая Софочка. Он же посиживает в доме, как всегда невидимый, покамест тянется печальнейший четвертый акт. Станиславский, репетируя «Трех сестер», чуть не впал в ошибку. Вопреки тексту Чехова, он хотел все-таки на минутку показать публике Протопопова. В четвертом акте предполагалось у Станиславского, что толстый господин с сигарой выскочит с балкона вслед за оттуда же выскочившим мячиком и станет с натугой его ловить.[16] Но художественный такт заставил Станиславского от «публикации» Протопопова, от предъявления его глазам публики, отказаться. Чехов недаром в разговорах с деятелями Художественного театра со всею деликатностью старался их убедить, что не следует на сцене досказывать, дописывать, дообставлять текст его драм. Ведь это-то и выразительно, что Протопопов невидим, банальнейшая личность, он преподносится нам как лицо таинственное. Действует Протопопов возле Наташи, достаточно лицезреть Наташу, чтобы вообразить, каков Протопопов, ее любезный друг. Он явление столь типовое, что нет нужды в индивидуальном портрете. На копиях официальных документов обыкновенно делаются два концентрических кружка, место печати — м. п. Так и Протопопов. Чехов обвел место, занятое в жизни Протопоповым, тем самым получился образ Протопопова.

Коллизия в драмах Чехова всегда односторонняя, об этом писали изучавшие драматургию Чехова А. П. Скафтымов и В. В. Ермилов. У В. В. Ермилова читаем по поводу «Трех сестер»: «В пьесе существует классическая драматическая завязка, ставящая героев в необходимость начать борьбу, но главные герои... уклоняются от этой необходимости. В пьесе есть наступление, но нет обороны, контрнаступления, — иными словами: нет борьбы! Одна сторона наступает, а другая... уступает. Одна сторона вытесняет, а другая... вытесняется — даже без попыток защищаться, отстоять свои позиции».[17] Это и есть коллизия, по типу своему восходящая к «Гамлету» Шекспира. У Чехова в драмах лучшие из действующих лиц — а их большинство — исповедуют как бы массовый гамлетизм, от действия в точном смысле они воздерживаются. Сестры Прозоровы не сопротивляются Наташе; если у дяди Вани есть попытки сопротивляться злому эгоцентрику Серебрякову, то они не выходят за пределы трагикомического; Раневская и Гаев без бою сдают свой вишневый сад. Все лучшие люди у Чехова тотчас потеряли бы самих себя, вступи они в деловую борьбу — дядя Ваня с Серебряковым, эксплуатирующим его, сестры Прозоровы с Наташей, Гаев и Раневская с экономическим разгромом, который угрожает им. Как ранний герой Чехова Иванов не поступает так, как ожидают того вульгарные умы, так и эти позднейшие герои. Неделанье, бездействие в делах в драмах Чехова со стороны людей добрых, разумных, поэтических, любящих свидетельство того, насколько плох этот мир, в котором им дано существовать. Гамлетовское в людях Чехова то, что они не станут бороться за места в этом мире, что они не ценят этих мест. Пусть за места дерутся

[16] См.: М. Строева. Чехов и Художественный театр. Изд. «Искусство», М., 1955, стр. 124.

[17] В. Ермилов. А. П. Чехов. Драматургия Чехова. «Советский писатель», М., 1951, стр. 396.

lib.pushkinskijdom.ru

Наташа, Протопопов, наконец Серебряков, наконец тот Дериганов, который на торгах соперничал с Лопахиным. Те заодно с современным строем жизни, для них современный мир не подлежит ни сомнению, ни обсуждению, весь их интерес в том, как успеют они сами разместиться в этом мире. В действие, в события у Чехова уходят самые черные силы быта, самые ординарные, самые бытовые среди других бытовых, а лучшие сколько можно воздерживаются от событий, их ждет здесь верное поражение, но и победы они не ищут, не хотят. Однако в драмах Чехова есть нечто, чуждое «Гамлету» Шекспира, — свет, доходящий из далекого будущего. В драмах Чехова происходит интерференция световых волн, в освещение из дня сегодняшнего проникает освещение, идущее из будущего. Одни и те же события поэтому оцениваются двояко. Соленый убивает на дуэли Тузенбаха. По-сегодняшнему в действиях Соленого есть своя закономерность, а если судить с точки зрения, взятой несколько выше, то дуэль с Тузенбахом есть подлое убийство, мрачнейшая нелепость. Та судьба, что сводит Тузенбаха в могилу, это глупая судьба — сам Соленый как бы образ «судьбы-индейки». В критике были попытки оправдать Соленого, со ссылкой на слова Тузенбаха, что Соленый с глазу на глаз совсем иной человек, лучший, чем на публике. Но в этом-то и все уродство Соленого — казаться во что бы то ни стало. Сама его фамилия — претензия, он хочет быть остроумцем, хотя только одним элементом остроумия он владеет — внезапностью, грубой внезапностью его высказываний и выпадов все начинается и все кончается. Соленый считает себя похожим на Лермонтова, и это, кажется, та из его претензий, которая объемлет все остальные. В обществе через резкости свои и бретерство он представляет Лермонтова, как думается ему. Тузенбаха нужно убить, так требует престиж Соленого, у него не должно быть счастливых соперников. Престиж, видимость, дуэлянтский кодекс, подделка под демонизм — вот из чего составлен Соленый. Он весь сводится к мнимым величинам, а выпало ему жить и действовать среди настоящих людей. Великое уродство современных жизненных отношений лежит в энергии, в решимости, которыми наделен мнимый человек Соленый. У людей настоящих, у людей истинных нет уверенности в действиях, а у лжечеловека Соленого она есть. Низкие люди сильнее настоящих, которых одолевают также и люди мнимые, и в этом одно из важнейших обстоятельств современной жизни, вопиющее по своей несообразности. Лестница человеческих ценностей перевернута вверх ногами, и это столь очевидно, что мысленно нельзя не переставить ее так, чтобы ценности расположились в должном порядке. В понятиях, подсказанных самим Чеховым, можно бы утверждать: отклонение от нормы, царящее сегодня, дает внутренний образ нормы, которая должна бы воцариться завтра.

Повседневность со вкусом, с любовью разработанная, остается у Чехова на сцене от начала и до конца драматического действия и потому, что в ней заключены, пусть бок о бок с недобрыми, добрые, талантливые силы, и потому, что повседневность — вечная стихия, а те или иные события преходящи. Повседневность — жизнь без начала и без конца, события же зависят от исторических форм ее, не обладающих абсолютным значением. Чехов был увлечен маленькими драмами Метерлинка. Он писал Суворину: «Читаю Метерлинка. Прочел его „Les aveugles“, „L'intruse“, читаю „Aglavaine et Sélysette“. Все это странные, чудные штуки, но впечатление громадное...» (XVII, 112). Из драм Метерлинка ближе других к Чехову и отмеченная в письме «L'intruse» («Втируша»), и не отмеченная на этот раз «Interieur» («Там внутри» — о ней он писал отдельно Суворину в письме от 13 декабря 1895 года). Обе построены на обыденности, в которую исподволь вторгается трагизм. Но драмы Чехова обладают важным отличием — в трагизме чеховском нет всесокрушительной силы, повседневность выживает, тогда как у Метер-

lib.pushkinskijdom.ru

линка, вначале счастливая и невинная, претерпев удары судьбы, она испускает дух.

Бессмертию повседневности посвящены водевили Чехова, написанные им между «Ивановым» и «Чайкой». В водевилях Чехова повседневность спешит, она обгоняет даже собственные свои права, располагается не на своих местах и нарушает положенные ей сроки. В «Предложении» жених приехал свататься, но прежде чем приступить к сватовству, затеял с невестой преогромную и глупейшую ссору. Водевиль построен на перестановке во времени: взаимное ожесточение супругов наступает раньше, чем само супружество, следствие определило причину, побочные явления налицо, а суть дела опаздывает. Почти то же самое в водевиле «Медведь»: страшная схватка между ним и ею, вражда принимает гиперболические размеры, он ее вызывает к барьеру и после того начинается семейно-любовная идиллия. «Свадьба» и «Юбилей»: все приготовлено к празднику и параду, но беспорядок и прозу, черновую сторону дела не удается затолкнуть за кулисы, все эти силы врываются на сцену и создают комико-трагическое замешательство. Водевили Чехова великое множество раз ставились на сцене, на профессиональной и на любительской, и только дважды был сделан опыт довести их до зрителя во всей их художественной значительности. Вахтангов в двух вариантах поставил «Свадьбу», а Мейерхольд создал сценическую сюиту под названием «33 обморока» — сюда вошли «Предложение», «Медведь», «Юбилей». И у Вахтангова и у Мейерхольда получила новое развитие фантастика быта, заложенная в тексте водевилей Чехова. Крайне интересна одна из записей Вахтангова: «Я хочу поставить „Пир во время чумы“ и „Свадьбу“ Чехова в один спектакль. В „Свадьбе“ есть „Пир во время чумы“. Эти, зачумленные уже, не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу».[18] Тут все объясняет дата записи — 26 марта 1921 года, когда всякий, читавший и ставивший Чехова, мог в полную силу почувствовать старость старого мира в его произведениях и устарелость, архаичность многих фигур, сознаваемую автором и не сознаваемую ими. Чума прошла, а мы ведем себя, как при чуме, — отличная формула, приложимая не к одним водевилям, но и к большим драматическим произведениям Чехова, к фабулам их и к персонажам, активным внутри фабулы, столь же отрицательным, как и сама фабула.

То обстоятельство, что в драмах Чехова повседневность никогда не уходит со сцены, что она не уступает своего места событиям, уже вполне обрисовавшимся, уже одно это обстоятельство настраивает читателя, зрителя подозревать в повседневном утаенные в нем ценности и искать их. События всегда будут разочарованием и разрушением, пусть поэтому длится сколько можно повседневность; и на самом деле она у Чехова богаче событий, питает нас впечатлениями, которые нам не способны дать события. Чехов в последних своих драмах привораживает именно зрелищем и музыкой повседневного течения жизни. Б. В. Асафьев настаивал на параллелях между Чеховым и Чайковским, на влияниях, которые мог оказать на Чехова «театральный симфонизм» опер Чайковского. По Б. В. Асафьеву, оперная драматургия Чайковского была «предшественницей лирической драматургии Чехова».[19] В самом деле, можно предположить, что даже подзаголовок «Дяди Вани» — сцены из деревенской жизни — навеян «Онегиным» Чайковского, где в подзаголовке стояло: лирические сцены. В последних драмах Чехова слышна «ларинская тема» из оперы Чайковского, серебряная тема мирного быта,

[18] Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959, стр. 188.

[19] Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 61.

lib.pushkinskijdom.ru

который мог бы быть счастливым. Старые слуги в драмах Чехова Марина в «Дяде Ване», Анфиса и Ферапонт в «Трех сестрах», Фирс в «Вишневом саде» подобны древним богам, охраняющим мирную жизнь человека. Когда поднят впервые занавес, то в зрителе возбуждается желание войти в дом — Войницких, Прозоровых, Раневских. Многие персонажи Чехова пленяют одним уже фактом своего существования — дядя Ваня, Вершинин, Тузенбах, сестры, Аня, Трофимов, даже Гаев, Раневская. Пользуясь талантливым термином одного советского театроведа, можно бы по поводу этих людей говорить об «эффекте присутствия».[20] Дорого то, что они, независимо от их дел и судьбы, присутствуют в жизни своего времени. Музыка именин младшей сестры Ирины, музыка блужданий по комнатам весны, заглянувшей в окна, зрелище корзин с цветами, щелканье фотографического аппарата, пришествие именинного пирога, пришествие серебряного самовара, подаренного Чебутыкиным, легкий шум хозяев и гостей, нечто глубоко дружественное, соединяющее с самого начала драмы большинство действующих лиц, в нее вступивших, — все это и порождает особый тон, ни с чем не сравнимый, свойственный драме о трех сестрах. Так драма течет и дальше — масленая, сумерки в доме, добрые разговоры у огня, ожидание ряженых. Из-за Наташи ряженые отменяются, сама же она устраивает себе увеселение с Протопоповым. Следует заметить, что первое же проявление злой силы в этой драме — запрет, наложенный на чужую радость. Так и в «Дяде Ване»: второй акт, «воробьиная ночь» — хотят рассеять непокой, хотят играть на рояле, но от профессора Серебрякова приходит запрещение. Еще в 1886 году Чехов написал рассказ «Муж», где есть по материалу быта частичные совпадения с драмой «Три сестры». Рассказано о муже, который впадает в темную злобу: как смеет радоваться и веселиться его жена, танцующая с офицерами, на один день вошедшими в город. Он принимает грубые насильственные меры, чтобы увести ее домой. У Чехова рассказ этот похож на историю одного убийства — зарезали радость.

В четвертом акте «Трех сестер» Тузенбах прощается с Ириной, не знающей, что он отправляется на дуэль с Соленым. Тузенбах идет быстро по аллее, затем оборачивается к Ирине: «Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили...» В этой тираде в последний раз плещет мирный быт и, увы, ложным плеском, так как Тузенбах только старается отвести подозрения Ирины, буде они у нее появятся. Зрители хотят, чтобы Тузенбах в самом деле вернулся и стал бы пить хорошо сваренный кофе, в чем содержится гораздо больше поэзии и красоты, чем в гибели от пули, посланной рукой Соленого.

Следует снова сказать, почему же Чехов до конца не упускал из виду мирный быт, а Островский брал из быта лишь то, что поступает в фабулу, остальным жертвовал. У Островского руководство фабулой тоже принадлежит немилосердным силам жизни, Островский тоже не был на их стороне. Ответ один: у Островского не было душевного союза с будущим, как у Чехова, отсюда разница между ними. Не вошедшее в фабулу, не получившее твердой формы в практике жизни Островский считал пусть и милым, прекрасным, но как бы не существующим, бессильным навсегда. У Чехова не оформленное на сегодня, побежденное имеет будущность, поэтому Чехов так внимателен к нему. Вершинин говорит в «Трех сестрах»: «Через двести-триста, наконец, тысячу лет, — дело не в сроке, — настанет новая счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее...» (XI, 266). Изо дня в день происходит невидимое накопление элементов лучшей жизни, которая не выдерживает

[20] См.: В. С. Саппак. Телевидение и мы. Изд. «Искусство», М., 1963, стр. 54—55.

lib.pushkinskijdom.ru

еще вражеского натиска, но когда-то выдержит и когда-то водворится вопреки ему.

В «Вишневом саде» с самого начала надо всем висит дата 22 августа — роковая дата, как в старинных «драмах судьбы»: 22 августа вишневый сад пойдет с торгов. И все-таки жизнь, и очень оживленная, в драме не увядает. Барро, прекрасно освоившийся с драмой Чехова, говорит об особом трепете настоящего, присущем всем ее эпизодам.[21] Это верно, однако же ценность настоящего у Чехова так прочувствована не потому, что близится конец и перед концом люди хотят продлить ощущение каждой минуты. В драме говорится: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого...» В этом и состоит разгадка. Всех угнетает дата 22 августа, и все-таки жизнь, конечно, переступит через эту дату, поэтому она и льется сейчас. Жизнь в целом сильнее той или другой своей исторической формы — не всегда же у людей будут заботы частной собственности, не всегда они будут нести бремя денежных интересов. В этой драме, где фабула вся стоит на борьбе за вишневый сад как имущество, как собственность, где так много разговоров о тысячах, которые могли бы спасти его, присутствует и нечто иное — дух утопии, предчувствие времен, когда начисто забудутся все дела этого рода и не они будут заполнять жизнь человечества. В драме барская беспечность Раневской и Гаева сливается с представлением о людях будущего, естественным образом бессребрениках. Раневская во втором акте отдает какому-то подозрительному прохожему — проходимцу — золотой. Это ужасная расточительность для женщины, чье имение не сегодня-завтра опишут, это некая гемофилия денег, растрата денег, похожая на кровоизлияние без удержу. Раневская, Гаев расточают деньги, расточают собственную жизнь, как это было и с героями драмы «Платонов». Но в последней драме Чехова пренебрежение к деньгам, почти сказочное, может означать и нечто иное — высокую оценку жизни как таковой, сравнительно с которой ничтожны деньги. Ведь и Петя Трофимов, студент, человек иной социальной породы и совсем иных, демократических убеждений, высоко пренебрежителен к деньгам. Да и сам Лопахин, делатель больших денег, по всей видимости, не слишком дорожит ими. История с внезапным богатством, открывшимся в имении недавнего жалкого попрошайки Симеонова-Пищика, превращает деньги в мираж. О страстях и страданиях персонажей «Вишневого сада» можно бы сказать, что это пир, устроенный в часы, когда не только чума кончается, но когда и многие из гостей уже неясно догадываются об этом. Так можно решить и спор о жанре «Вишневого сада» — комедия ли это, или трагедия. По представлениям своего дня «Вишневый сад» — трагедия, и это же комедия, если отвлечься от всеобщности и необходимости жизненных условий, из которых исходит коллизия, и если оценить ее содержание по оценкам социального завтра. Своеобразие «Вишневого сада» в интерференции света из одного источника со светом из другого.

Примечательны особенности рисовки персонажей у Чехова. Уже в «Иванове» он дает каждому персонажу свой лейтмотив. Лебедев все пьет водку и запивает водой, Боркин строит проекты, Шабельский ищет средств, чтобы снова съездить в Париж. «Чайка»: действительный статский советник Сорин все расчесывает бороду и заводит разговоры о своей упущенной жизни, Шамраев рассказывает анекдоты об актерах и певцах. Снова «Чайка»: учитель Медведенко все о том же, как низко оплачивается учительский труд. В «Трех сестрах» Кулыгин рассказывает о гимназии и вставляет в разговор латинские цитаты, Чебутыкин тоже, как Сорин, расчесывает бороду и читает газеты, в «Вишневом саде» Си-

[21] См.: Жан-Луи Барро. Размышления о театре. Изд. иностранной литературы, М., 1963, стр. 163—173.

lib.pushkinskijdom.ru

меонов-Пищик в любую погоду просит денег, а Шарлотта показывает фокусы. У персонажей драм Чехова есть свои присловья, говорки, словечки. Многие свели себя на повторные речи и действия, стали равны собственным привычкам, стали консерваторами относительно самих себя. Сначала в персонаже есть внутреннее движение, а потом на наших глазах оно убывает. Иные созданы так, что уже с самого начала видно, куда они клонят, хотя они молоды останавливаться во внутреннем росте и застывать. Андрей Прозоров отчасти повторяет Андрея Андреича, брошенного жениха в рассказе «Невеста», а оба они восходят к одной строке из Гоголя. Городничий читает чиновникам письмо Андрея Ивановича Чмыхова: «Иван Кириллович очень потолстел и все играет на скрипке». Гоголь дал формулу для одного и другого Андрея у Чехова. Как Андрей Андреич, так и Андрей Прозоров играет на скрипке и толстеет. Андрей Прозоров по скрипке был настоящим братом своих сестер. Чем дальше, тем он больше толстеет, и, наконец, в последнем акте мы застаем его уже не при скрипке, а за новым занятием, к которому Наташа определила его, — он все катает и катает по саду детскую коляску, а в коляске Софочка, потомок Протопопова, по всей вероятности. Скрипку сменила коляска, музыка в Андрее кончилась, душа кончилась, собственная косная плоть осилила его, а драма называется «Три сестры», т. е. Ольга, Маша и Ирина поставлены от Андрея отдельно.

Лейтмотивы привычек, жестов, говоров и говорков имеют значение примет, которые даны, чтобы персонажи не потерялись, не превратились для нас в неразличимую массу. Чехов пользуется в своей поэтике мелочами быта и другими мелочами очень разнообразно и разноречиво. Но манера изображать людей через бытовые лейтмотивы, порою очень навязчивые, манера людей различать с помощью примет содержит в себе применительно к этим людям и внутреннюю оценку их. Если требуются приметы, то из этого можно понять, в каком критическом состоянии находится индивидуальность, на каком тоненьком волоске она держится. Погасите примету, и индивидуальности не станет, человек растворится в безразличии, в типе, в среде ему подобных; быть может, произойдет и нечто худшее, исчезнет расстояние между человеком и вещами, человек кончится и вещи начнутся. Ведь и само это очерчивание через примету говорит о том, что личность человека стоит на пороге к ее ликвидации, через примету человек сближается с вещами, с неодушевленным миром, с царством животных. В американском анекдоте сын объясняет, как отличить папашу-фермера: «Вы его найдете в хлеву, он при свиньях, вы можете его узнать по шляпе». Когда человека разыскивают по примете, то исходят из предположения, что он совсем затерян, умышленно или не умышленно, и нужны особые усилия, чтобы обнаружить его. Примета есть нечто обидное, ее держат в уме, и не слишком вежливо и находчиво выкладывать перед кем-либо, какие приметы числятся за ним. Характеристика через примету — явление бытовое, оно существует и в быту официальном, публичном, и в быту приватном, домашнем, этот прием обихода можно поднять до значения искусства, сохранив свойственные ему в обиходе привходящие оттенки, играя этими оттенками. Та или иная форма художественной выразительности зачастую подготовляется в быту, как бы репетируется бытом, проходит свою предварительную стадию и, не будучи вначале искусством, может стать искусством. Классический русский реализм не только занят был изображением живого быта, сам способ изображения зачастую возникал из быта же. В этом отношении Чехов в методе своей совпадает с Гоголем, Тургеневым, Толстым.

Остановившиеся персонажи, люди былого, конечно, не дают основы драмам Чехова. Драмы Чехова, как и повести, как рассказы его, живут сопоставлением былого и будущего. Главное в драмах — молодые неопределившиеся души с открытым горизонтом, с неожиданностями поведения,

lib.pushkinskijdom.ru

будут ли это Треплев и Заречная, будут ли это сестры Прозоровы, Тузенбах, Аня и Трофимов.

Недавно Артур Адамов в опубликованном печатью разговоре с ним заметил, что в драмах Чехова, и он особенно ценит в них это, совершается «чудо пространства», «одно кажется более близким, другое находящимся вдали».[22] Нужно думать, что «чудо пространства» не что иное, как размещение персонажей в драмах Чехова. Молодые души неиссякнувшие, все вместе взятые, образуют в драмах некую многообещающую туманность, создают впечатление дали, тянут в эту даль, а консервативные отработавшие души старших и стариков — они вблизи, мы натыкаемся на них, как на физические предметы.

Впрочем, суть дела не в возрастных данных. Дядя Ваня немолод, со своим бунтом он очень опоздал. Но дядя Ваня совсем не прост, едва ли он проще доктора Астрова — тот прочнее дяди Вани, зато в дяде Ване больше тонкости. Станиславский рассказывает, как Чехов комментировал для актеров роль дяди Вани: «У меня же написано: он носит чудесные галстуки. Чудесные! Поймите, помещики лучше нас с вами одеваются».[23] Дядя Ваня — хозяйственник, годами сидящий в деревне, высчитывающий доходы от постного масла, гороха, творога — и вдруг, как об этом вскользь сообщается, чудесные галстуки, потребность в красивых вещах, артистичность. Дядя Ваня рисовался нам в достаточно законченном образе, но к образу есть добавление, оно уже не есть примета, простой опознавательный знак, оно смущает нас, через него начинается новое, не получающее, однако, продолжения, новое неузаконенное, без опоры в уже известном. Так было уже в «Платонове»: сравни галстуки Ивана Петровича Войницкого с безупречной орфографией генеральши Войницевой. Примета есть знак застоя и смерти, а здесь, в дяде Ване, нам дается знак жизни и возможного воскресения. Дядя Ваня, разрывая с Серебряковым, кричит: «Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарапортовался!» (XI, 230). Он, по всей видимости, чересчур высоко взял, но в душе его есть непрожитые силы, он не может согласиться на жизнь, к которой его присудили.

В «Трех сестрах» есть один персонаж, мимоидущий и все-таки Чеховым отмеченный. У него есть свои признаки — маленькие, капельные, но признаки: он возится с фотоаппаратом, дарит записные книжки, карандашики. Это офицер Федотик, сама фамилия которого — нечто уменьшительное и ласкательное. Жюль Ренар написал у себя в дневнике: «Неповторимая индивидуальность капли воды» (запись от 14 июня 1892 года).[24] Чехов не шутил с индивидуальностью и этого рода, если она что-то обещает. Петя Трофимов говорит в «Вишневом саде»: «Быть может, у человека сто чувств, и со смертью погибают только пять, известных нам, а остальные девяносто пять остаются живы» (XI, 333).

Те, кого называют «положительными героями», у Чехова, строго говоря, отсутствуют. Нет никого, кто бы был несомненным ставленником автора, кто бы послан был автором в будущее. Есть другое, есть накопление в душах действующих лиц материала, частица за частицей, способного создать нравственный мир будущих людей. Материал этот поступает с разных сторон, и в драмах Чехова налицо томление — есть глина, чтобы лепить человека, доброго и прекрасного, разумного и мужественного, но сам человек еще не готов; в людях, которых мы видим со сцены, он пребывает отдельными своими сторонами в смешении с тем,

---

[22] См.: Gespräch mit Arthur Adamov. In: «Sinn und Form», Jg. 17, 1965, H. 1—2, S. 106.

[23] Чехов в воспоминаниях современников. Гослитиздат, 1960, стр. 381.

[24] Жюль Ренар. Дневник. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 103.

lib.pushkinskijdom.ru

что должно бы отпасть со временем и не препятствовать его появлению на свет.

Огромно значение сценической речи у Чехова — добрая часть впечатления, создаваемого драмой, приходится на сценическую речь. Чехов отвергал густо характерную речь, принятую в русской бытовой драме, и очень неприязненно отзывался об актерах, вносивших ее туда, где их об этом не просили. Если речь эта налицо и у Чехова, то стиль ее скорее обобщенно-музыкальный, чем мелко и дробно живописующий. Речь у Епиходова: «Но, конечно, если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа» (XI, 346). В этой речи оркестровка затмевает какой-либо смысл — вся речь построена из литературных слов, ласкающих слух Епиходова, не связанных по смыслу, из слов, лишних в предложении; обилие лишних слов у Епиходова и у других персонажей Чехова чуть ли не главнейший, по их понятиям, признак высокой литературности и красноречия. В рассказе «Архиерей» сделана подготовка к стилистике Епиходова. Архиерея навещает купец Ераким: «— Дай бог, чтоб! — говорил он, уходя. — Всенепременнейше! По обстоятельствам, владыко преосвященный! Желаю, чтоб!» (IX, 425). Реплика эта похожа на комические речитативы Мусоргского: вперед выкатывается короткое, грузное, пустое и громыхающее словечко «чтоб», в этих «чтоб» и «чтоб» слышны пыхтящие душа и тело купца Еракина, его способ существования, его повадка. Еракинские «что», «чтоб» должны начинать новое предложение, вместо чего они затыкают предыдущее. Они застревают в преддверии нового предложения, как мог бы застрять, завязнуть сам купец Ераким где-нибудь в настоящих дверях, слишком для него узких. Еще ранее того в повести «Три года» описано, как в амбаре приказчики приветствовали Лаптева с Юлией Сергеевной: «... оттого, что почти через каждые два слова они употребляли *с*, их поздравления, произносимые скороговоркой, например фраза: „желаю вам-с всего хорошего-с“ — слышалась так, будто кто хлыстом бил по воздуху — „жвыссс“» (VIII 414—415). В повести «В овраге» у Варвары свой особенный напев: «Ох-тех-те»; это добросердечное кудахтанье служит звуковым фоном для всякой фразы, ею произносимой.

Чехов писал О. Л. Книппер: «Зачем вы играете пьесу Горького на *о*? Что вы делаете?!! Это такая же подлость, как то, что Дарский говорил с еврейским акцентом в Шейлоке. В „Мещанах“ все говорят, как мы с тобой» (XIX, 244).

От резкой характерности Чехов отказывается вполне последовательно. того требовал «симфонический принцип» его драм, выделяющий отдельные голоса лишь настолько, чтобы они могли и сливаться друг с другом. Не случайно Чехов вспоминал по этому поводу Шекспира, который тоже строит драму на симфоническом принципе и не допускает, чтобы из общей речевой стихии его драмы вырывалась отдельная роль. Чехов немало страдал от неумения актеров произносить по-новому тирады и реплики его драмы — произносить их музыкально. По этому поводу Б. В. Асафьев снова сопоставляет Чайковского и Чехова: «Любопытно, что каждая попытка оперно-аффектированного исполнения „Евгения Онегина“ не вызывает сочувственных откликов и скорее внушает досаду. Мне рассказывали, что провал премьеры „Чайки“ Чехова в Александринском театре в сезоне 1897—1898 годов вызван был преимущественно аффектированным мелодраматическим интонированием пьесы, где сдержанность высказывания — закон стиля!» [25]

Те постоянно повторяющиеся слова, присловья, присказки, которыми уснащены речи персонажей, служат у Чехова не столько характеристи-

[25] Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 92.

lib.pushkinskijdom.ru

кой их личностей, сколько общего всем состояния жизни, в которое они погружены. Автоматизм этих людей — автоматизм, в который впала жизнь города и деревни. Хотя характерность Вафли или Симеонова-Пищика с подобающим тактом даны у Чехова, еще важнее для него характерность целых сфер жизни, «стран света», по которым располагается жизнь. Уже в рассказе «Полинька» (1887) он играл сопоставлениями речей одной жизненной тональности с речами другой. Полинька, маленькая модистка, в галантерейном магазине, куда она пришла за товаром, ведет с приказчиком Николаем Тимофеевичем тихий и очень важный для них обоих разговор, драматический по содержанию, а фонетическим фоном к нему являются поминутно вокруг произносимые слова и фразы из языка товарооборота: «Черные от 80 копеек, а цветные на 2 р. 50 к.»; «есть два сорта кружев, сударыня! Бумажные и шелковые! Ориенталь, британские, валенсьен, кроше...» (VI, 49). Мы слышим здесь речь и речь, одна тональность включается в другую, торговая в лирическую, нанося ей легкие ранения и посмеиваясь над ней. В «Чайке» в последнем действии копится настроенность, приводящая к трагической развязке, но хозяева и гости играют в лото; слышны выкрики играющих: «Восемь! восемьдесят один!.. тридцать четыре!» Тем временем за сценой играют меланхолический вальс. «Дядя Ваня» кончается переходом на тональности будничной прозы после отошедших гроз и потрясений. Иван Петрович садится за счета: «2-го февраля масла постного 20 фунтов... 16-го февраля опять масла постного 20 фунтов... Гречневой крупы...» Эту фразу выговаривает не Иван Петрович, ее выговаривают многие и многие тусклые дни, ему предстоящие, фраза эта — говор одной из «стран света», вряд ли самой лучшей, куда он попал, по видимости, навсегда, безвыездно.

Ценя и невоплощенное, по необходимости предпочитая его тому, что воплотилось в современной жизни, Чехов должен был соответственно этим своим интересам и оценкам разрабатывать также и сценическую речь. Хорошо известны паузы в драмах Чехова, они были одним из ярко заметных признаков сценического стиля в Художественном театре.[26] Пауза, перерыв речей, та минута, те минуты, когда вдруг обнажается само лицо жизни, когда она проглядывает в своей вековой неоформленности. Люди на какие-то мгновения перестают действовать и называть происходящее с ними, прекращается работа формовки жизни людьми, человеческими поступками и словами. Не имеющее имени, не бывшее еще в руках человека вдруг предъявляет себя в этих паузах, зачастую достаточно длинных, чтобы мы почувствовали его особую, не освоенную нами еще природу. Драматические паузы по смыслу своему вовсе не есть способ наводить уныние на зрителей, бесполезно их томить и еще томить. Напротив того, они духовно нас обогащают и так ободряют нас, они указывают, что жизнь в том ее образе, в каком мы ее знаем через слово, через человеческий быт, еще далеко не исчерпана, что она бесконечна. В этом же значение и пустого времени, которое любит отмечать Чехов. В «Дяде Ване» (акт второй) постоянно слышна колотушка ночного сторожа — идут часы, идет время, оно существует и отдельно от людей, независимое от того, чем люди его наполнили. Действие «Трех сестер» длится пять лет — так нам дано ощутить наличие, помимо людей, еще иной, объективной силы, которой они противостоят, которая существует и через них и без них, ими обрабатывается, но и сама их обрабатывает. Даже паузы, чем-то заполненные, имеют родственный смысл. В «Вишневом саде» (акт второй) в поле собрались почти все лица драмы. В середине акта ремарка: «Тишина... Вдруг раздается отдаленный звук,

[26] См.: Ad. Stender-Petersen. Zur Technik der Pause bei Čechov. In: Anton Čechov. 1860—1960. Some essays. Ed. by T. Eekman, Leiden, 1960.

lib.pushkinskijdom.ru

точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный». Лопахин комментирует этот звук: «Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко» (XI, 334). Бадья, сорвавшаяся в шахте, означает нечто очень простое и очень значительное — наличие другой жизни, совсем иначе устроенной, с другими людьми, чем жизнь и судьба людей, видимых нами на сцене. Этот эпизод позволяет нам освободиться на минуту от эгоцентризма событий, связанных с Гаевым и Раневской, — освободиться и осмотреться. Другая жизнь дана звуками; в театре, который прежде всего есть зрелище, звукопись как таковая создает беспокойство, данный одними лишь звуками образ явления — недорисованный, недописанный. Другая жизнь здесь жизнь невоплощенная, воплощение ее для нас только начинается, не пошло дальше звуков. Та жизнь всех, кого мы уже воочию знаем по пьесе, заражается для нас этим чувством неполного воплощения, подчиняется ему, ибо в этом эпизоде оно обладает большою внушающей силой.

Близки к паузе по своему художественному назначению и недоговоренности в драмах Чехова, то, что получило в театральной практике название «подтекста».[27] Интерес Чехова к силам жизни, частично воплощенным или только напрашивающимся на воплощение, не мог не привести его к этим особым, приблизительным и в приблизительности своей точным, выразительным средствам. Подобно паузе, они позволяли увидеть жизнь до формы, перед формой, вне формы, представляли ее во всей наготе новорожденного. «Три сестры», первый акт. Маша собралась уходить до самого вечера, празднуются именины Ирины, Маша не хочет оставаться, у нее дурное настроение. Приходит знакомиться Вершинин, он разговорился; Маша, сказано в ремарке, снимает шляпу, она будет завтракать со всеми. Маша снимает шляпу — «подтекст», над которым нет текста, нет слов, чистая мимика. В подробностях этих первый признак интереса Маши к Вершинину. Без Вершинина ей тут делать было нечего, ради него она переменила свое решение. Как в паузе, так здесь: становится видимым, ощутимым само душевное состояние, оно обходится без слов, один очень обыденный жест его выражает. В душе этой женщины произошло какое-то сложное движение, что-то важное в ней затронули речи Вершинина, а показано это простым движением рук. Выражаемое не прямо примыкает к выражению, не закрыто выражением, и поэтому выражаемое по-особому видимо. То, о чем речь, «вещь в себе», находится перед нами воочию. Оно само только что родилось и еще о себе почти ничего не знает.

Вахтангов объяснял актерам, что такое «подтекст»: «...если кто-нибудь спрашивает у вас, который час, он этот вопрос может вам задавать при различных обстоятельствах с различными интонациями. Тот, который спрашивает, может быть, не хочет в самом деле знать, который именно час, но он хочет, например, дать вам понять, что вы слишком засиделись и что уже поздно. Или, напротив, вы ждете доктора, и каждая минута очень дорога для вас. Можно перечислить целый длинный список таких обстоятельств и случаев, когда интонация этого же вопроса может звучать по-иному. Вот почему необходимо искать подтекст каждой фразы».[28]

При подтексте, по Вахтангову, очень важна интонация — именно она направляет нас к подлинному смыслу высказывания. Интонация предполагает некоторое умолчание, либо умышленное, либо невольное:

---

[27] Об этих сторонах поэтики Чехова см.: Helene Auzinger. Čechov und das Nicht-zu-Ende-sprechen. «Die Welt der Slaven», Jg. V, 1960, H. 3—4, SS. 233—234. Иного порядка вопросам посвящена более ранняя работа того же автора: Die Pointe bei Čechov. Kempten-Allgäu, 1956.

[28] Беседы о Вахтангове. М.—Л., 1940, стр. 140. Запись со слов В. Л. Зускина.

lib.pushkinskijdom.ru

мы чего-то не хотим высказать до конца или же мы не в состоянии это сделать, даже если бы хотели. В примере Вахтангова: мы не хотим гостю сказать прямо — вы засиделись, милый мой, мы намекаем, что засиделся, справкой о времени, через особую интонацию этой справки. Гостю предоставляется известная свобода решения, уходить ему или не уходить, его свобода лежит в нашей интонации, в неполной ее определенности, как это и свойственно интонации вообще. В вахтанговском примере подтекст это наша вежливость, это наше гостеприимство, но это также и наше желание, чтобы также и гость щадил хозяина, его время и силы.

В зачине «Трех сестер» Маша твердит стихи из пролога к «Руслану и Людмиле» Пушкина: «У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том... Златая цепь на дубе том...» С этими стихами Пушкина Маша идет через всю драму, до самой ее развязки: они служат для Маши лейтмотивом. Мы теперь знаем другую версию «Трех сестер», более раннюю. Вместо стихов Пушкина там Маша время от времени приговаривает: «Слава богу, слава нам, Туртукай взят и мы там...» [29] Это слова победной депеши Суворова. Конечно, Маша цитирует не ради того, чтобы оживить свои познания в литературной или в военной истории. И здесь все дело в интонации, каждый раз иной, а интонация некое смутное, но и нескудное самоопределение Маши. Через бравурный стишок Суворова до нас доносятся стремительность, задор, отчасти составляющие портрет Маши. Но интонация не съедает и подробностей внешнего порядка, относящихся к ней, — воинская цитата соответствует дочери генерала Прозорова, воспитывавшейся в военной среде. При цитате из Пушкина представление о Маше меняется и чрезвычайно обогащается. Интонация этой цитаты — мечта, раздумье, попытка разобраться в самой себе, познать, что происходит в собственном внутреннем мире, чего желаешь, в чем нуждаешься. Повторяя и повторяя пушкинские слова, Маша как бы пробует клавиатуру, какой звук и как отзовется. В стихе Пушкина сказка, волшебство сказки, прихоть сказки, поэтическая магия, заманчивость, непонятность. Машу поражает странное, красивое и неизвестно что означающее слово «лукоморье» — перед самым концом драмы Маша спрашивает: что значит «у лукоморья»? Маша твердит этот стих потому, что стих этот ее же собственное желание чудесного, желание выхода из будней; сказка своенравна, и Маша тоже своенравна. Пушкинский стих — предвосхищение того, чем станет Маша через неделю, через месяцы. Она пойдет на трудную, мечтательную любовь, она будет заслушиваться речей Вершинина о жизни бесконечно счастливой, которая наступит для человечества.

В цитату из Пушкина, в подтекст ее, входят и личность Маши и быт ее. Муж преподает в гимназии, в женской гимназии служит и сестра. Пушкинская цитата есть также и школьная цитата, она направляет мысль к гимназии, к гимназической хрестоматии, куда непременно входили стихи о лукоморье для заучивания наизусть. По обстоятельствам быта гимназия мужа сейчас стоит ближе к Маше, нежели все военное и воинское, с чем связывал ее покойный отец, генерал Прозоров. Поэтому в рукописи Чехова победоносную реляцию Суворова вытеснили строки о лукоморье, пусть учебные, пусть ученические, учительские, но вместе с тем и томительно лирические, объединяющие сегодняшний быт Маши Прозоровой с враждебным быту состоянием ее души.

Цитата — не случайный элемент стиля у Чехова. Пушкин, сочиняя пролог к «Руслану», не имел в виду Машу, урожденную Прозорову, а она примеряет стихи пролога на себя. Цитата — пересадка растения на новую почву. Корни обнажены, мы ощущаем почву, мы наблюдаем борьбу

[29] «Литературное наследство», т. 68, стр. 23 («Две ранние редакции пьесы „Три сестры“» — статья и публикация А. Р. Владимирской).

lib.pushkinskijdom.ru

выражения с предметом, который хотят выразить; как это бывает у Чехова, нам дано переживание предмета, каков он еще до слов, до той минуты, когда он сольется со словом, со словами. Не получившая окончательной формы, не уходившаяся душа Маши видна сквозь стихи о лукоморье.

Чебутыкин вслух вычитывает из газеты: «Бальзак венчался в Бердичеве». Тирада эта стала знаменитой, теперь в России всякий знает, где венчался Бальзак. Конечно, она преподносится нам не с интонацией фактического сообщения, выданной кому-то справки, но с раздумьем. Чебутыкин как бы философствует по поводу Бальзака, тирада его сентенция, афоризм, а, может быть, еще лучше перевести ее на язык музыки — тогда она ариозо Чебутыкина. В самом деле, в ней заключены весь человек и все его чувствование жизни. Весь контекст пьесы через Чебутыкина входит в эту тираду. Она неотделима от контекста, как отделимы, например, тирады комедии Грибоедова «Горе от ума», где они живут и в контексте, и вне его, пользуясь самостоятельностью, свойственной обычно тирадам драматических произведений, написанных в духе классицизма. «Афоризмы» Чехова вызывают усложненные эмоции, придают жизни в целом свой особый эмотивный смысл. Афоризмами их можно именовать, только поставив в кавычки этот термин, имея в виду своеобразнейшие афоризмы чувства.[30] Афоризм Чебутыкина отливает многими цветами. Знаменитый французский писатель приехал в глухой городишко на Волыни, чтобы там обвенчаться с одной польской дамой. Тут игра несообразностей, тут та прихоть действительной жизни, которой полна эта драма Чехова. Чебутыкин случайно нашел в газете фразу о Бальзаке, и вот случайная фраза соединяется с генеральным содержанием «Трех сестер», — да и всей жизни, что стоит за драмой. Случайная фраза получает грандиозный подтекст, выразительность здесь зависит от того, что столь малое и случайное означает столь крупно общее и обобщенное.

В воспоминаниях своих Бунин рассказывает, как Чехов, смеясь, вслух цптировал из газеты: «Самарский купец Бабкин... завещал все свое состояние на памятник Гегелю».[31] Конечно, это был эскиз к будущей тираде Чебутыкина.

«Афоризмы» Чебутыкина менее всего допускали что-либо слишком сюжетное и специальное. В ранней редакции Чебутыкин напевал: «Ах вы, Сашки, канашки мои, разменяйте вы бумажки мои».[32] В окончательной редакции появилась «тарарабумбия» — обобщенный приговор миру и жизни в мире вместо прежних куплетцев слишком частного характера и слишком лихих.

Эмоционально богатая, эмоционально разрисованная тирада, обдуманная, как стих, завещана была Чеховым позднейшим драматургам. Мы находим ее по наследству от Чехова в драмах Бабеля — в «Закате», в «Марии», если иметь в виду произведения, по времени более близкие к нам.

Клики трех сестер — в Москву! в Москву! — те же слова с многозначащим подтекстом. Мы слышим, они хотят в Москву, на Старую Басманную. Адрес дан с такой узостью, чтобы понятным стало, насколько он шире на самом деле. Москва у трех сестер — другая жизнь, дальнее будущее, куда не продают железнодорожных билетов. В этих обращенпях

---

[30] См.: Nils Åke Nilsson. Intonation and Rhythm in Čechov's Plays. In: Anton Čechov. 1860—1960. Some essays. В статье проводится справедливая мысль, что тирады, подобные тираде Чебутыкина, не являются шифром или иероглифом, который нужно разгадывать, но обладают неким смутно-обобщенным эмоциональным значением.

[31] «Литературное наследство», т. 68, стр. 671.

[32] Там же, стр. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

к Москве какая угодно интонация, только не деловая, не будничная. Москва трех сестер то же лукоморье Маши, но общее им всем.

Тирады Маши, Чебутыкина, призывы трех сестер — род монолога. Особое явление подтекст в диалогах драмы. Его предпосылка — характер отношений между действующими лицами: дружба ли это, вражда ли, или же, быть может, равнодушие. Пример, который приводил Вахтангов, собственно, взят из области диалога: я говорю то-то и то-то, имея тайное желание на кого-то воздействовать так-то и так-то, вопреки его воле. Обычный подтекст диалогов — некоторая политика и дипломатия. Хотят нечто провести незаметным образом для присутствующих на сцене, хотят заговорить, даже обмануть собеседника, врага, друга, даже самих себя, наконец — судьбу. Например, подтекст почти всех разговоров в «Вишневом саде» — конспирация против судьбы, против даты 22 августа, которую все хотят забыть, — один Лопахин помнит. Чего-то избегают, что-то ищут, натыкаются на искомое, ищут глубже — так обстоит дело и в тирадах монологического типа, например в тех же тирадах Маши и Чебутыкина, заглядывающих в самих себя, в жизнь вокруг.

Диалог в драмах Чехова, быть может, самое существенное в них. Он передает, как устроены связи между людьми, в чем их внутренний характер. В рассказах Чехова общение и трудности его составляли одну из главных тем. В драмах, в диалогах драм общение, его природа, превратились в стиль, по поводу чего можно было сказать, что стиль есть пройденная тема: сначала идет накопление черт, раскрытие от частного случая к частному случаю, а потом приходит сгущение частностей в общий стиль, и новые частности уже не обходятся без этой обобщенности через стиль и в стиле. Стиль диалогов Чехова — разорванность связей; люди с трудом находят, а то и вовсе не находят дороги друг к другу. Мы и здесь встречаемся с манерой Чехова представлять в виде конкретного единичного эпизода рассеянное в обобщенном виде по всему произведению. Гаев держит в «Вишневом саде» речь к «многоуважаемому шкапу». В этой драме почти каждому персонажу приходится обращаться к многозначительному «шкапу» — к своему собеседнику. Стиль многих диалогов в драмах Чехова — разговор глухих, с переспрашиванием, с тугою доходчивостью слов. Но в «Трех сестрах» один персонаж и в самом деле глухой — Ферапонт, сторож из земской управы, а в «Вишневом саде» есть другой глухой — старик Фирс. Раневская говорит Фирсу: «Я так рада, что ты еще жив». Фирс отвечает: «Позавчера». Это модель разговоров и с теми, у кого глухота иная — психологическая.

Формы диалога сложились у Чехова в конце XIX столетия, когда были уже примеры ведения речи по-новому в драмах Ибсена, Метерлинка, Гауптмана; в частности, у Метерлинка более, чем у других, в ходу был «разговор глухих», разговор, построенный на разобщенности говорящих. Но, по всей вероятности, важнее литературных примеров были собственные наблюдения Чехова над речью, как она бытует повседневно, и отсюда заимствовались им многие формы речевой выразительности. В 1886 году Чехов написал рассказ «У телефона», остроумную имитацию новых форм диалога, создаваемых современной цивилизацией. Телефон тогда был внове, крутили ручку и с нужным абонентом соединялись, предварительно вызвав центральную станцию. Юмор рассказа Чехова построен на том, что станция соединяет не так, не с теми; добиваются связи, она не получается, нечаянно слушают чужие разговоры, а нужный так и не налаживается до самого конца. Звонят в «Славянский базар», а отвечает маленький мальчик из пустой квартиры, его ответы целый детский доклад; потом он появляется снова на конце провода, как будто бы он-то и был заказан. Нечаянности повторяются дважды, до нужного не добраться. «— Соединить со „Славянским базаром“! — прошу я. — Наконец-то! — отвечает хриплый бас. — И Фукс с вами? — Какой

lib.pushkinskijdom.ru

Фукс?..» (IV, 499—500). Неправильное соединение или отсутствующее соединение — тот же диалог чеховских драм. В рассказе «У телефона», как в диалогах драм, через реплику вырываются куски чужого быта, позиция инициатора разговора все та же, а миры все — разные: то детский мирок, то мир мужской и деловой. Происходит «борьба миров», реплика вытесняет реплику, как в чеховской драме, когда говорят один за другим все присутствующие на сцене, и каждый — свое. Телефонные отклики причудливы, как отклики друг другу людей в драмах Чехова, находящихся в той же комнате. Телефон соединяет дальних, комнатный разговор не всегда соединяет ближних. «И Фукс с вами?» — через телефонную связь выплыл какой-то Фукс, на другом конце провода его отлично знают, на этом Фукс — аноним. По телефону откликается какой-то внутри себя очень налаженный и в себе уверенный мир, со стороны, на чужой слух это ералаш неведомых имен и лиц. Так и в драмах Чехова — чужие миры возникают при вспышках неожиданных реплик, возникают и гаснут; если и было соединение, то недостаточное, краткое, прерывистое, с провалами.

В западноевропейской драме в подтекст уходило содержание, которое действующие лица хотели сокрыть друг от друга. Так было у одного из первых мастеров подтекста — у Клейста, так было у Ибсена, пользовавшегося языком подтекста много шире, чем все его предшественники. У Ибсена в главных ее линиях драматургия канонична, Ибсен писал драмы борьбы, и персонажи хранят свои тайны, как это и подобает, перед лицом противника. Так как по своеобразию драм Чехова борьба в точном ее смысле отсутствует, то это же меняет и характер диалога, и характер подтекста. У Чехова действующие лица не столь отличаются скрытностью, как, напротив того, — странной откровенностью. Уже в «Чайке» старик Сорин исповедуется перед кем попало, что прожил жизнь не так, Тригорин произносит целую речь о литературе перед Ниной Заречной, которая мало интересуется литературой, а больше самим Тригориным. Связи между людьми ослабевают, «жизнью связи портятся»; среди них ходят лица, о которых можно думать, что их миссия — восстанавливать эти связи. Довольно ясен истинный подтекст этих речей-исповедей, этих реплик, подаваемых из глубины собственного душевного мира, как бы затонувшего на глазах у всех. Люди-одиночки тайно взывают и тайно надеются, что все-таки будут услышаны, что не навек окружающие будут равнодушны. Через откровенные свои речи они вербуют собеседников и друзей. В драмах Чехова какие-то человеческие ансамбли существовали и рассыпались, было семейство Серебряковых-Войницких, сейчас сюда вошла вражда; был дом Прозоровых, была общая судьба у трех сестер и брата, теперь каждая сестра и брат — все разные судьбы; разрушился и дом Раневских-Гаевых. Но драмы Чехова позволяют надеяться: если малые, семейные, домашние связи между людьми расторгаются, то отсюда еще не следует, что невозможна более широкая, более универсальная и в своей универсальности более стойкая связь. Да и старые связи не всегда идут к полному концу. Последний заключительный эпизод «Дяди Вани»: Серебряковы уехали, Астров уехал, остались одни зимовщики. В ремарке сказано: «Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок». Нужно еще добавить Соню и самого дядю Ваню, вернувшихся к хозяйственным заботам. Как будто бы каждый отъединился в свое особое дело, в свой особый мир, но это не так: ходом событий отобраны те, кто действительно нужны друг другу, кто худо-бедно, а все-таки составляют добрый союз. Сама идея человеческого союза неистребима. Наконец, есть еще одно лицо, которое всегда единит мир чеховских драм, как будто бы распадающийся на куски. Лицо это — зритель. Чехов заставляет зрителя так глубоко, так интимно входить во все перипетии драмы, в положения

lib.pushkinskijdom.ru

и состояния действующих лиц, что через зрителя опять возрождается жизненное целое. Чехов, подобно Ибсену, требует самого утонченного внимания ко всему происходящему на сцене. Он пользуется приемами микровыразительности, что придвигает зрителя к сцене чрезвычайно близко, без зияний, без промежутков между зрителем и сценой. В «Трех сестрах» движение фабулы отмечается такой мелочью, как переселение Ирины из комнаты в комнату, из этажа в этаж; в четвертом акте мы впервые слышим «ты» между Машей и Вершининым после длительного «вы» в первых трех действиях, и новая форма обращения многое нам сказывает. Конечно, микровыразительность, микровнимание сами по себе еще ни к чему не ведут, у Ибсена и то и другое все-таки оставляет зрителя холодным. Ибсен вовсе и не стремится к коротким отношениям со зрителем. У Чехова при лирическом строе его драм те же приемы действуют иначе; зритель и так вовлечен в душевную суть событий, а интимизм внимания, которого требует Чехов, придает этой вовлеченности постоянство, сочувствие горит в зрителе ровным пламенем. Распавшийся мир заново отстраивается в зрителе, значит, он будет отстроен и вовне, реальным методом и реальными действиями.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. ЧИРКОВ

«ВОЙНА И МИР» Л. Н. ТОЛСТОГО КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ

Заглавие романа Толстого заключает в себе два момента — момент войны и момент мира. Обращаясь к внешнему строению романа, мы констатируем более или менее равномерное распределение мирных и военных сцен между томами, частями и главами. Так, второй том — это по преимуществу изображение событий мирной жизни. Третий том — это по преимуществу изображение войны, военных картин, военной обстановки. Первый и четвертый тома в более или менее равной мере отданы военным и мирным эпизодам. В последнем случае ряд отдельных глав отводится под картины мирного существования и ряд — под батальные сцены. Иногда такое разделение выпадает на долю частей. Так, в первом томе первая часть содержит в себе исключительно описание мирной жизни, вторая часть — картины войны и походной жизни. «Война и мир» представляет синтез двух начал: семейного и исторического, ибо, с одной стороны, у Толстого — обыденная жизнь со всеми мелочами, с другой — события мирового значения. К этой основной двухсторонности произведения примыкает его коренная множественность: множество действующих лиц и эпизодов романа.

При всех указанных условиях «Война и мир» представляется нам несомненным художественным единством, мы ощущаем роман как художественное целое.

Как организовано это единство, какими тектоническими путями оно организуется? Первый путь — это обычный путь тождества героев как определенных имен, осуществляющих сюжетную связь событий, т. е. одни и те же лица принимают участие в разных сценах, в разных событиях. Так, в «Войне и мире» одни и те же герои фигурируют и среди мирной и среди военной жизни, и в обстановке обычной, определенной твердыми рамками быта жизни, и в обстановке похода и войны. Таковы Николай Ростов, князь Андрей, Долохов, Пьер Безухов (Бородинское сражение) и другие. Именно эти люди соединяют два различных русла романа: мирно-семейное и военно-историческое. Первое русло, представленное рядом достаточно самодовлеющих, тяготеющих к собственному центру сцен, соединяется со вторым — фактом отражения войны в спокойных водах обильного и беззаботного существования. Люди, погруженные в свои ежедневные интересы, имеют близких на войне, получают от них письма, живут их печалями и заботами, ведут безвредные и бесплодные разговоры о Бонапарте и т. д. Однако указанные моменты сами по себе недостаточны для актуализации художественного единства: слишком различны диапазоны жизни графа Ильи Андреевича Ростова и событий войны 1812 года. Единство романа достигается внутренними и тонкими средствами. Толстой заставляет читателя воспринимать тождество жизненного процесса.

Это тождество частью периодически переживается героями романа, частью художественно фиксируется Толстым как рассказчиком в тех или иных его выражениях. Оно прежде всего проявляется как тождество

lib.pushkinskijdom.ru

рода. Жанр и предмет семейного романа необходимо приводят Толстого к семейному портрету как художественному средству раскрытия мира семьи и ее членов. Так, Ростовы, Николай, Наташа и Петя, наследуют доброту, отзывчивость и склонность к искреннему и бесшабашному веселью своего отца, но Николай вместе с тем наследует практицизм матери в своем крепком и энергичном хозяйничанье. Все это вырастает до общих фамильных черт. Денисов, например, говорит о «ростовской породе». Так, князь Андрей и княжна Мария Болконские продолжают своего отца в своей способности к внутренней сосредоточенной жизни. Князь Андрей, кроме того, продолжает отца в своей гордости и желчности и в своем маленьком росте. Фамильное родовое сходство отчетливо проступает и в семье Курагиных. И Элен, и Анатоль, и Ипполит воплощают в индивидуальных видоизменениях эгоизм, крайнюю ограниченность интересов и предельную бедность душевной жизни князя Василия. Пьер подвержен припадкам неудержимого бешенства, как и его отец. Любопытно, что при описании внешнего облика умирающего графа Безухова Толстой не забывает отметить черты его физического сложения, в которых читатель легко схватывает сходство с Пьером. «Под освещенными ризами киота стояло длинное вольтеровское кресло и на кресле... укрытая до пояса ярко-зеленым одеялом, лежала знакомая Пьеру величественная фигура его отца, графа Безухова, с тою же седою гривой волос, напоминавших льва, над широким лбом и с теми же характерно-благородными крупными морщинами на красивом красно-желтом лице. Он лежал прямо под образами; обе толстые, большие руки его были выпростаны из-под одеяла и лежали на нем».[1] Единство рода, единство физическое, душевное и жизненно-бытовое, входящее в состав темы, содержания «Войны и мира», проявляется в семейном портрете; в этом постоянном выделении сходства и различия членов одной семьи — художественно-формальное средство Л. Н. Толстого, то, что называют приемом художника. Но тождество рода дополняется у Толстого тождеством отдельного человека, тождеством характера. Характеры у Толстого при всей живости и видимом многообразии их проявлений внутренне неизменны. В этом отношении у писателя есть поразительные образы. К таким принадлежит, например, полковник Берг, обладающий способностью говорить только о себе. Неизменно при появлении Берга сказывается эта сущность его натуры. Характерно, что даже в самом необычном положении — в Аустерлицком сражении, в передовой цепи — Берг не изменяет себе самому. «Граф! Граф! — кричал Берг..., подбегая с другой стороны, — граф, я в правую руку ранен (говорил он, показывая кисть руки, окровавленную, обвязанную носовым платком) и остался во фронте. Граф, держу шпагу в левой руке: в нашей породе фон Бергов, граф, все были рыцари» (т. 9, стр. 345). Один из самых художественно совершенных образов Толстого — до конца цельный, всегда равный себе самому, во всех своих поступках поистине один и тот же, глупый и добродушный, красивый и здоровый самец Анатоль Курагин. Образы, подобные Анатолю (а таких образов — большинство в романе), не имеют никакой эволюции. Все их поступки — только различные иллюстрации постоянства их натуры, новые живые доказательства внутренней неизменности их существа. Не так ясно внутреннее тождество, неизменность основы образов, подобных Пьеру и князю Андрею, образов, построенных на богато расшитой психологической канве и, главное, проходящих через ряд внутренних превращений, душевных кризисов. Но замечательно, что в этих изменениях и кризисах героев, поставленных в фокусе романа, Толстым вычерчивается нечто устойчивое и постоянное, нечто в основе

[1] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 9, Гослитиздат, М.—Л., 1930, стр. 96. Далее ссылки приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

тождественное. Так, душевные кризисы князя Андрея — кризис на Аустерлицком поле, кризис после горячей деятельности совместно со Сперанским, кризис на Бородинском поле и, наконец, последний кризис перед смертью — характеризуются некоторыми всегда возвращающимися признаками: разоблачением объекта прежнего увлечения и через это признанием ничтожества прежнего стремления в сравнении с чем-то значительным и великим, вновь открывшимся. Так разоблачается Наполеон в сравнении с высоким бесконечным небом, «с тихо ползущими серыми облаками», разоблачается Сперанский в сравнении с вновь обретенной перспективой любви к Наташе, разоблачается Анатоль как предмет ненависти, как цель стремлений в сравнении с вдруг увиденной возможностью любви ко всему миру и всепрощения, разоблачается сама Наташа после нового сильного прилива любви к ней как индивидуальный предмет любви в сравнении со слиянием с общим и вечным источником. Все основные переломные и определяющие судьбу переживания князя Андрея заключают в себе что-то глубоко сходное с переживанием на Аустерлицком поле, все они имеют своим объектом «высшее, общее и невыразимое». Характерно переживание князя Андрея в момент высшего расцвета любви к Наташе, любви к отдельному человеку. «Он посмотрел на поющую Наташу, и в душе его произошло что-то новое и счастливое. Он был счастлив, и ему вместе с тем было грустно. Ему решительно не об чем было плакать, но он готов был плакать. О чем? О прежней любви? О маленькой княгине? О своих разочарованиях?.. О своих надеждах на будущее?.. Да и нет. Главное, о чем ему хотелось плакать, была вдруг живо-сознанная им страшная противоположность между чем-то бесконечно-великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем он был сам и даже была она. Эта противоположность томила и радовала его во время ее пения» (т. 10, стр. 210—211). Нет нужды подчеркивать, как постоянно в поступках князя Андрея сохраняется его гордость, его желчность, его связанная со способностью к интенсивной интеллектуальной жизни замкнутость и т. д.

У Пьера рядом с периодическими переоценками самого себя и своей жизни, периодическими нравственными очищениями и открытиями смысла жизни, связанного с «вечным, простым и великим», ненарушимо проявляется исконная верность самому себе, своему характеру во всех важнейших ситуациях его жизни, эта всегдашняя его сосредоточенность на том, что ему представляется самым главным, рассеяние во внешней вседневной жизни и пассивное повиновение тому, чего требуют внешние жизненные обстоятельства в данный момент, подчинение внешней чужой воле. Так, показательно для Пьера его настроение и поведение в момент смерти старого графа Безухова. Пьер «вдруг почувствовал, ...что он в нынешнюю ночь есть лицо, которое обязано совершить какой-то страшный и ожидаемый всеми обряд, и что поэтому он должен был принимать от всех услуги. Он принял молча перчатку от адъютанта, сел на место дамы, положив свои большие руки на симметрично-выставленные колени, в наивной позе египетской статуи, и решил про себя, что все это так именно должно быть и что ему в нынешний вечер, для того чтобы не потеряться и не наделать глупостей, не следует действовать по своим соображениям, а надобно предоставить себя вполне на волю тех, которые руководили им» (т. 9, стр. 94). И Пьер держит себя в полном согласии с собственным настроением, когда его ведут и подталкивают к постели умирающего отца. Но таков же, в сущности, Пьер и в момент своего сватовства к Элен Курагиной. «„Так уж все кончено! — думал он. — И как это все сделалось? Так быстро! Теперь я знаю, что не для нее одной, не для себя одного, но и для всех *это* должно неизбежно свершиться. Они все так ждут *этого*, так уверены, что это будет,

lib.pushkinskijdom.ru

что я не могу, не могу обмануть их. Но как это будет? Не знаю; а будет, непременно будет!" думал Пьер, взглядывая на эти плечи, блестевшие подле самых глаз его» (т. 9, стр. 256). И Пьер в конце вечера произносит, неизвестно зачем, роковые слова: «Je vous aime!» И подобным же образом действует Пьер в истории дуэли с Долоховым. Раз поддавшись мгновенному и сильному порыву гнева, в дальнейшем он уже пассивно повинуется ходу событий. И масонство, куда Пьер попадает как бы будучи морально застигнутым врасплох, в критическую минуту своей жизни, опять-таки дает повод для проявления исконной его натуры. Сцена его посвящения в масоны, когда его с завязанными глазами проводят через ряд темных комнат и он, стараясь поддержать в себе чувство торжественности, чувствует неловкость и стеснение, до странности напоминает сцену его свидания с умирающим отцом. И поездка Пьера на Бородинское поле только результат того, что Пьер по свойствам своей натуры больше всех других поддается общему порыву, охватившему страну. И, наконец, пребывание Пьера в оставленной и сожженной Москве, его плен и освобождение — только следствие огромных, навалившихся на него впечатлений окружающего, невозможности для него в них разобраться и опять-таки безропотного подчинения огромной, непонятной для него внешней силе. И такую внутреннюю неизменность характера можно показать в отношении всех персонажей романа. Известные сомнения вызывает Наташа. Но о ней речь особо.

Чрезвычайно знаменателен с точки зрения художественной разработки характеров у Л. Н. Толстого тот факт, что его персонажи не только остаются одними и теми же в своих проявлениях, в своих жестах и поступках, но что они вызывают одни и те же реакции у других персонажей. Так, Вера Ростова, впоследствии достойная супруга своего мужа Берга, всегда говорит умные вещи и всегда всем делается неприятно от этих вещей; так, Пьер всех располагает к себе. Но самое замечательное у Толстого — это соединение тождества семейного, тождества родового с тождеством лица в реакции на действия некоторых персонажей. Особое переживание у Пьера вызывает Элен Курагина. На вечере у Анны Павловны Пьер впервые ощутил «прелесть» тела Элен, «живую прелесть ее плеч и шеи». «Пьер опустил глаза, опять поднял их и снова хотел увидеть ее такою дальнею, чужою для себя красавицею, какою он видал ее каждый день прежде; но он не мог уже этого сделать. Не мог, как не может человек, прежде смотревший в тумане на былинку бурьяна и видевший в ней дерево, увидав былинку, снова увидеть в ней дерево. Она была страшно близка ему. Она имела уже власть над ним. И между ним и ею не было уже никаких преград, кроме его собственной воли» (т. 9, стр. 250). Но совершенно сходное переживание вызывает у Наташи Ростовой брат Элен — Анатоль. «...Глядя ему (Анатолю, — *Н. Ч.*) в глаза, она со страхом чувствовала, что между им и ей совсем нет той преграды стыдливости, которую она всегда чувствовала между собой и другими мужчинами. Она, сама не зная как, через пять минут чувствовала себя страшно близкой к этому человеку. Когда она отворачивалась, она боялась, как бы он сзади не взял ее за голую руку, не поцеловал бы ее в шею. Они говорили о самых простых вещах, и она чувствовала, что они близки, как она никогда не была с мужчиной» (т. 10, стр. 329). И как формально-стилистическим средством выражения тождества родового у Толстого служит семейный портрет, так формально-стилистическим художественным средством выражения тождества индивидуального, тождества характера служит многократно отмеченный критикой прием повторения одних и тех же внешне-телесных черт: лучистые глаза княжны Марьи, губка с усиками княгини Лизы, белая пухлая ручка Наполеона, белые длинные руки Сперанского, собирание кожи лица у Билибина, манера дер-

lib.pushkinskijdom.ru

гать чужую руку вниз у князя Василия и т. д. и т. д. Но рядом с индивидуально-родовым тождеством в «Войне и мире» раскрывается и тождество бытовое, тождество обычного строя жизни, прочно сложившегося бытового уклада. Наряду с обстоятельной зарисовкой подробностей спокойно катящейся по наезженной дороге вседневной жизни Толстой выдвигает особые переживания героев, переживания узнавания прежней обстановки и прежнего строя жизни. Николай Ростов приезжает с Денисовым из полка домой в отпуск. «Дом также стоял неподвижно, нерадушно, как будто ему дела не было до того, кто приехал в него. В сенях никого не было... Все та же дверная ручка замка, за нечистоту которой сердилась графиня, так же слабо отворялась» (т. 10, стр. 4). Но и князь Андрей, вернувшись после продолжительного отсутствия в родные Лысые Горы, испытывает такое же чувство прежнего, знакомого и неизменного. «Он, как в заколдованный, заснувший замок, въехал в аллею и в каменные ворота Лысогорского дома. Та же степенность, та же чистота, та же тишина была в этом доме, те же мебели, те же стены, те же звуки, тот же запах и те же робкие лица, только несколько постаревшие» (т. 11, стр. 34). И опять-таки художественно-формальным, композиционным средством выражения жизненно-бытового тождества, приемом развертывания сюжета служит периодическое возвращение к одной и той же обстановке: к ростовскому дому, к лысогорскому дому, к военной обстановке, к петербургскому свету, и снова к ростовскому дому, снова к лысогорскому дому и снова к петербургскому свету и т. д. и т. д. Но тождество заявляет о себе в «Войне и мире» не только в плане семейно-бытовом и в плане характеров действующих лиц, не только в разрезе жанра семейной хроники, но и в плане изображения войны, батальных сцен, в разрезе жанра исторического романа. И сцены войны — и Шенграбен, и Аустерлиц, и Бородино — содержат в себе нечто повторяющееся, нечто постоянное, нечто тождественное при всех изменениях. Прежде всего совершенно неизменным и неизбежным в каждой батальной картине Толстого является составление диспозиции, плана сражения: die erste Kolone marschiert, die zweite Kolone marschiert, die dritte Kolone marschiert. И полное отступление от диспозиции и плана в действительном сражении, движение битвы по своим собственным законам, не по тем, которые ей предписывают. Совершенно сходным образом ведут себя в разных сражениях главнокомандующие одного типа, типа Наполеона. воображающие, что они могут руководить сражением, и точно так же тождественно держат себя главнокомандующие другого типа (Багратион, Кутузов). Но известное постоянство хода сражения и поведение стоящих во главе войска в разных военных ситуациях связывается еще у Толстого с тождеством особой бытовой походной жизни, с неизбежно слагающимся постоянством привычного походного уклада жизни. «Солдат в движении так же окружен, ограничен и влеком своим полком, как моряк кораблем, на котором он находится. Как бы далеко он ни прошел, в какие бы странные, неведомые и опасные широты ни вступил он, вокруг него — как для моряка всегда и везде те же палубы, мачты, канаты своего корабля — всегда и везде те же товарищи, те же ряды, тот же фельдфебель Иван Митрич, та же ротная собака Жучка, то же начальство» (т. 9, стр. 328).

Однако было бы неправильно принимать тождество жизни в изображении Толстого за неподвижное, застывшее тождество. Напротив — это тождество есть именно тождество жизни, тождество в необозримом многообразии явлений жизни, тождество в живом движении. И поэтому художественное раскрытие тождества жизни неотделимо у Толстого от раскрытия движения, изменения жизни, выявления нового наряду со старым и знакомым. В первую очередь, мы сталкиваемся с выявлением новизны родовых переживаний при неизменности самой сущности родо-

lib.pushkinskijdom.ru

вой жизни. Ростовы получают письмо от Николеньки с театра войны. «Письмо Николушки было прочитано сотни раз, и те, которые считались достойными его слушать, должны были приходить к графине, которая не выпускала его из рук. Приходили гувернеры, няни, Митенька, некоторые знакомые, и графиня перечитывала письмо всякий раз с новым наслаждением и всякий раз открывала по этому письму новые добродетели в своем Николушке. Как странно, необычайно, радостно ей было, что сын ее — тот сын, который чуть заметно крошечными членами шевелился в ней самой 20 лет тому назад, тот сын, за которого она ссорилась с баловником-графом, тот сын, который выучился говорить прежде: „груша", а потом: „баба", что этот сын теперь там, в чужой земле, в чужой среде, мужественный воин, один, без помощи и руководства, делает там какое-то свое мужское дело. Весь всемирный вековой опыт, указывающий на то, что дети незаметным путем от колыбели делаются мужами, не существовал для графини. Возмужание ее сына в каждой поре возмужания было для нее так же необычайно, как бы и не было никогда миллионов-миллионов людей, точно так же возмужавших. Как не верилось 20 лет тому назад, чтобы то маленькое существо, которое жило где-то там у ней под сердцем, закричало бы и стало сосать грудь и стало бы говорить, так и теперь не верилось ей, что это же существо могло быть тем сильным, храбрым мужчиной, образцом сыновей и людей, которым он был теперь, судя по этому письму» (т. 9, стр. 286). И в плане индивидуальных переживаний героев Толстого момент узнавания дается рядом с моментом неузнавания, новизны, странности, таинственности. Целая галерея отдельных описаний и картин художественно развернута у Толстого по типу: то, да не то, прежнее и вместе новое, знакомое и незнакомое. Так, князь Андрей после лунной ночи в Отрадном, под неосознанным обаянием образа Наташи не узнает сразу старый корявый дуб, который так занимал его мысли во время езды туда. «Старый дуб, весь преображенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени, млел, чуть колыхаясь, в лучах вечернего солнца... „Да, это — тот самый дуб", подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное, весеннее чувство радости и обновления» (т. 10, стр. 157). Так, Николай Ростов в месячную морозную ночь, ночь объяснения с Соней в старом саду у амбара, не узнает ни людей, ни предметов окружающей действительности. «Это, кажется, была Наташа, подумал Николай, а это m-me Schoss; а может быть и нет, а этот черкес с усами не знаю кто, но я люблю ее» (т. 10, стр. 282). «Однако вот какой-то волшебный лес с переливающимися черными тенями и блестками алмазов и с какой-то анфиладой мраморных ступеней, и какие-то серебряные крыши волшебных зданий, и пронзительный визг каких-то зверей. „А ежели и в самом деле это Мелюковка, то еще страннее то, что мы ехали бог знает где, и приехали в Мелюковку", думал Николай» (т. 10, стр. 282—283). Вся эта сцена поездки в Мелюковку и свидания с Соней у амбара выделяется своим художественным монизмом: ее предмет — святочное веселье, ряженье — проводится в фактах изменения всего внешнего облика участвующих в поездке, изменения облика всей природы и нового прилива любви к Соне у Николая. И Петя Ростов, накануне гибели, переживает ощущение новизны бытия, необычайной яркости впечатлений. Петя переживает вещи в их загадочном преображении: с одной стороны, это старые, знакомые, привычные вещи, с другой стороны, это — нечто совсем новое. «Может быть, он точно сидит теперь на фуре, а очень может быть, что он сидит не на фуре, а на страшно высокой башне, с которой ежели упасть, то лететь бы до земли целый день, целый месяц — все лететь и никогда не долетишь. Может быть, что под фурой сидит просто казак Лихачев, а очень может быть, что это — самый добрый, храбрый, самый чудесный, самый превосходный человек на свете...» (т. 12,

lib.pushkinskijdom.ru

стр. 146) и т. д. Показательны сны у Толстого; они также развертываются по схеме: та же действительность, но в то же время иная. Сны у Толстого ближе к яви, чем сны у других писателей-художников. Часто любимые мысли и ощущения героев Толстого во сне только более яркие и отчетливые, чем наяву. Таков сон Пьера в Можайске на постоялом дворе, таков бред князя Андрея в избе, в Мытищах, такова молодая дрема Николая Ростова ночью в дозоре накануне Аустерлицкого сражения. Типично для этих снов неузнавание и изменение знакомой и непрерывно ощущаемой действительности.

Прежняя, привычная, до скуки знакомая действительность освещена у Толстого с неожиданной стороны в присутствии смерти. Так, ощущение новизны обычной, приевшейся обстановки жизни охватывает князя Андрея на Бородинском поле, когда около него крутится, как волчок, дымящаяся граната. «„Неужели это смерть?“, думал князь Андрей, совершенно новым завистливым взглядом глядя на траву, на полынь и на струйку дыма, вьющуюся от вертящегося черного мячика. „Я не могу, я не хочу умереть, я люблю жизнь, люблю эту траву, землю, воздух...“» (т. 11, стр. 251).

У Толстого жизнь обращена к читателю как своей неизменяющейся, так и своей вечно меняющейся, вечно новой стороной, своим всегдашним движением. Одни герои у Толстого преимущественно оттеняют эту неустранимую устойчивость жизни (таковы старики Болконский и Ростов, таковы Курагины), другие — преимущественно новизну, движение и изменение жизни. В числе последних главное место занимает Наташа. И в ней отражается изначальное тождество жизни. Наташа при всех своих превращениях сохраняет одно: она всегда интенсивно и безраздельно живет тем, что заполняет ее жизнь в данный момент, будь то роман с князем Андреем или Анатолем, будь то материнство. Но она сама — воплощенное увлечение, порыв, жизненная текучесть. При каждом новом выдвижении ее в область читательского внимания Толстой отмечает незаметно совершившиеся в ней изменения, показывает ее в новой фазе жизненного роста. Внешняя и внутренняя подвижность Наташи, подвижность в разрезе одного жизненного мгновения и подвижность в охвате целостной судьбы рельефно выступает по контрасту со всегда одинаковой, внутренне неподвижной Соней. Движение — в широком смысле — всегдашний объект художественного изображения. Оно наличествует у Толстого. Но каково движение у Толстого? В философско-исторической, трактатной части своего романа Толстой неоднократно подчеркивает непрерывность исторического движения. Это момент принципиальной важности для понимания «Войны и мира». Движение в романе, т. е. прежде всего — развитие судьбы действующих лиц, лишено резких скачков, крупных, разрывающих жизнь надвое переломов, оно происходит без внутренних революций и катастроф, крупных подъемов и спусков, экспрессий и напряженного динамизма. Это тесно связано с основными свойствами художественной формы романа, прежде всего с характером развития сюжета. «Война и мир» отличается прежде всего широким хронологическим охватом изображаемого периода жизни. Роман охватывает время с 1805 по 1812 год, т. е. семь лет, необходимые для художественного раскрытия глубоких исторических и жизненных изменений, но излишние для изображения резких переломов. В совершенно необходимой связи с этим стоит у Толстого отсутствие Vorgeschichte, сюжетного приема, столь важного для Достоевского и других художников. Необходимость Vorgeschichte совершенно отпадает ввиду возможности достаточно полно развернуть судьбу героев на протяжении такого срока времени в живом действии и ввиду сосредоточенности внимания автора на настоящем, на жизни как таковой, на вечно себе равной сущности жизни. Само собою ясно, что такой охват предмета изоб-

lib.pushkinskijdom.ru

ражения вызывает широкий внешний объем романа. Но для нас существенно, что от этого зависит самый ритм его сюжетного движения. Этот ритм вырастает у Толстого из стремления художественно воплотить непрерывность жизни. Под таким углом зрения проясняется художественное значение образа Наташи. Героиня, будучи по преимуществу носительницей движения в романе, предстает в различных непрерывных душевно-возрастных изменениях. В первом томе Наташа — девочка, во втором и третьем — девушка и невеста, в четвертом — мать. Замечателен с этой точки зрения один факт в «Войне и мире»: это беременность княгини Лизы, жены князя Андрея. Отмечая в самом начале при появлении Лизы в гостиной Анны Павловны ее беременность, Толстой в дальнейшем при каждом ее вступлении в действие не забывает указать на постепенное изменение ее физического облика в связи с приближением родов, не забывает упомянуть о движении беременности.

Итак, тождество и непрерывность изменения, непрерывность процесса жизни, процесса движения человеческого рода и тождество и непрерывность исторических событий, тождество исторического процесса. Между этими процессами в «Войне и мире» существует аналогия. Роман Толстого делает все для заполнения пропасти между будничной, повседневной, родовой жизнью человека и мировыми событиями, историей. Путем целой сети уподоблений между этими двумя рядами событий два основных плана романа, план семейной хроники и план исторический, объединяются в одно целое. Историческое событие — это, в первую голову, какой-то выход из колеи, из обычного жизненного русла, из неизменных берегов жизни, это привнесение в жизнь чего-то необычного. Для приближения исторических событий к событиям повседневной родовой жизни необходимо, с одной стороны, указание необычного в повседневном, в обычном, с другой стороны — обнаружение обычного в необычном, в исторических событиях как таковых. И действительно, для Толстого характерно постоянное подчеркивание обычного, житейского, просто будничного в исторических событиях, т. е. главным образом в батальных картинах. Интересны с такой точки зрения художественные штрихи Толстого, зарисовывающие обычный ход жизни в непосредственной близости к опасности, к смерти. Описывая мирные занятия и развлечения солдат в передовой цепи перед самым началом Шенграбенского сражения, художник замечает: «Все лица были такие спокойные, как будто все происходило не в виду неприятеля перед делом, где должна была остаться на месте, по крайней мере, половина отряда, а как будто где-нибудь на родине в ожидании спокойной стоянки» (т. 9, стр. 211). Толстой словно находит удовольствие в снижении необычности и величественности исторического события и в констатировании неизменности обычного хода жизни перед лицом мировых событий. Возражая в четвертом томе против господствующего в его время представления историков о том, что в 1812 году «все русские люди, от мала до велика, были заняты только тем, чтобы жертвовать собою, спасать отечество или плакать над его погибелью» (т. 12, стр. 14), против рассказов о самопожертвовании, горе и геройстве русских, Толстой говорит: «Нам кажется это только так потому, что мы видим из прошедшего один общий исторический интерес того времени, и не видим всех тех личных, человеческих интересов, которые были у людей. А между тем в действительности те личные интересы настоящего в такой степени значительнее общих интересов, что из-за них никогда не чувствуется (вовсе не заметен даже) интерес общий. Большая часть людей того времени не обращали никакого внимания на общий ход дел, а руководились только личными интересами настоящего» (т. 12, стр. 14). И в самом деле, Толстой дает богатые иллюстрации этого кипения житейских, лич-

lib.pushkinskijdom.ru

ных интересов в самом центре мировых событий. Но есть и в повседневной и в исторической жизни минуты, поднимающиеся над обычным уровнем. И замечательно, что в художественной характеристике таких минут Толстой почти без исключения применяет эпитет «торжественный». Вот первые девические побеги любви Наташи. Она целует Бориса. «Не хотите? Ну, так подите сюда, — сказала она и глубже ушла в цветы и бросила куклу. — Ближе, ближе! — шептала она. Она поймала руками офицера за обшлага, и в покрасневшем лице ее видны были торжественность и страх» (т. 9, стр. 53). Вот — события рождения сына Лизы и князя Андрея: «... никто не говорил об этом, но во всех людях кроме обычной степенности и почтительности хороших манер, царствовавших в доме князя, видна была одна какая-то общая забота, смягченность сердца и сознание чего-то великого, непостижимого, совершающегося в ту минуту... Таинство торжественнейшее в мире продолжало совершаться» (т. 10, стр. 37). Вот сухой и жесткий карьерист князь Василий соединяет свою дочь Элен с Пьером. «Он скорыми шагами, радостно подошел к Пьеру. Лицо князя было так необыкновенно-торжественно, что Пьер испуганно встал, увидав его» (т. 9, стр. 259). Вот Наташа и княжна Марья стоят перед мертвым телом князя Андрея. «Наташа и княжна Марья теперь тоже плакали, но они плакали... от благоговейного умиления, охватившего их души перед сознанием простого и торжественного таинства смерти, совершившегося перед ними» (т. 12, стр. 65). Но вот русские войска переходят мост через реку Энс при впадении ее в Дунай под обстрелом неприятеля. «Николай Ростов отвернулся и, как будто отыскивая чего-то, стал смотреть на даль, на воду Дуная, на небо, на солнце. Как хорошо показалось небо, как голубо, спокойно и глубоко! Как ярко и торжественно опускающееся солнце! Как ласково-глянцевито блестела вода в далеком Дунае... „Ничего, ничего бы я не желал, ничего бы не желал, ежели бы я только был там, — думал Ростов...“» (т. 9, стр. 179). Вот настроение солдат перед Бородинским сражением: «... на всех лицах вспыхивало опять то же выражение сознания торжественности наступающей минуты, которое он видел под горой в Можайске и урывками на многих и многих лицах, встреченных им в это утро...» (т. 11, стр. 194). Вот великолепная живая, движущаяся панорама Бородинского сражения, открывающаяся Пьеру с высоты кургана. «Казалось то, что дымы эти бежали, то, что они стояли, и мимо них бежали леса, поля и блестящие штыки. С левой стороны по полям и кустам беспрестанно зарождались эти большие дымы с своими торжественными отголосками...» (т. 11, стр. 226). Вот окончание военного совета в Филях. «Вслед за этим генералы стали расходиться с тою же торжественною и молчаливою осторожностью, с которою расходятся после похорон» (т. 11, стр. 276). Но как в чувстве Наташи, когда она целовала Бориса, были соединены *торжественность* и *страх*, так в значительных, отличающихся от обычного сценах мирной и военной жизни у Толстого торжественности часто сопутствуют страх и ужас смерти. Обыкновенно в описаниях битв у Толстого после изображения веселого оживления, скрытой теплоты и горения сражающихся следует изображение ужаса смерти; в описаниях торжественных минут повседневной жизни с переживанием важности события сплетается часто чувство страха перед неведомым. Определяя чувство Наташи и княжны Марьи в присутствии мертвого тела князя Андрея, Толстой говорит об их умилении перед *торжественным* и *простым* таинством. Пьера накануне Бородинского сражения потрясает больше всего в солдатах и ополченцах их простота перед лицом приближающейся смерти. И в изображении ростовской охоты существо из мира природы, затравленный и умирающий волк, «когда его трогали,... вздрагивая завязанными ногами, дико и вместе с тем просто смотрел на всех» (т. 10, стр. 254). Такими сход-

lib.pushkinskijdom.ru

ными моментами как в самом содержании, так и в построении мирных и военных сцен Толстой уничтожает внутреннее расстояние между событиями обыденной, так называемой частной жизни людей и событиями историческими, подводит к особому ощущению бытия, в силу которого сознаваемое нами различие между обычной, частной жизнью человека и его исторической жизнью приближается к различию между повседневными событиями и событиями, выходящими из ежедневного круга, событиями любви, свадьбы, болезни, смерти, похорон. Дни привычной, будничной жизни в военной обстановке сменяются днями торжественности и ужаса, как в обыденной, семейной, родовой обстановке будни сменяются праздниками, дни покойного благоденствия днями горя и смерти. Но эта вскрывающая общее рисовка событий в плане семейной хроники и в плане исторического романа продолжается и в целом ряде других моментов. В сценах военной походной жизни Толстой обыкновенно дает картину войска в состоянии строгого порядка и в состоянии беспорядка и суматохи сражения и отступления. Так, Шенграбенскому сражению предшествует смотр полка, пришедшего из России. Так, Аустерлицу предшествует парад войск в присутствии императоров. Так, Бородину предшествует порядок и чинность приготовления к бою всей армии. Но такое соседство порядка и беспорядка Толстым проводится и в картинах мирной обстановки. В доме умирающего графа Безухова рядом с чопорностью и крепким порядком дома екатерининского вельможи выступают признаки беспорядка, сопровождающего близость конца хозяина дома. Пьер с Анной Михайловной входят в дом по задней лестнице. «На половине лестницы чуть не сбили их с ног какие-то люди с ведрами, которые, стуча сапогами, сбегали им навстречу. Люди эти прижались к стене, чтобы пропустить Пьера с Анной Михайловной, и не показали ни малейшего удивления при виде их» (т. 9, стр. 91). «Пьер хорошо помнил эту маленькую круглую гостиную, с зеркалами и маленькими столиками... Теперь та же комната была едва освещена двумя свечами, и среди ночи на одном маленьком столике беспорядочно стояли чайный прибор и блюда, и разнообразные, непраздничные люди, шепотом переговариваясь, сидели в ней, каждым движением, каждым словом показывая, что никто не забывает того, что делается теперь и имеет еще совершиться в спальне» (т. 9, стр. 100—101). И подобным же образом ряд подробностей, ряд мелких признаков беспорядка в походной обстановке главнокомандующего свидетельствует о смятении в армии в связи с переходом французами венского моста в кампанию 1805—1806 года. «Из-за двери слышен был в это время оживленно-недовольный голос Кутузова, перебиваемый другим, незнакомым голосом. По звуку этих голосов, по невниманию, с которым взглянул на него Козловский, по непочтительности измученного писаря, по тому, что писарь и Козловский сидели так близко от главнокомандующего на полу около кадушки, и по тому, что казаки, державшие лошадей, смеялись громко под окном дома, — по всему этому князь Андрей чувствовал, что должно было случиться что-нибудь важное и несчастливое» (т. 9, стр. 203). Порядок и беспорядок в доме, в семье в связи с обычным ходом жизни или каким-нибудь важным, выходящим из нормы событием сходен с порядком и беспорядком в движении истории, в жизни народов. Образцом строгого, традиционного, почти военного порядка домашней жизни является дом старого князя Болконского в Лысых Горах. Но и в этом доме в конце концов появляются симптомы неизбежного беспорядка. «Князь Андрей подъехал к сторожке. У каменных ворот въезда никого не было, и дверь была отперта. Дорожки сада уже заросли, и телята и лошади ходили по английскому парку... Князь Андрей подъехал к дому. Несколько лип в старом саду были срублены, одна пегая с жеребенком лошадь ходила перед самым домом между розанами. Дом был заколочен

lib.pushkinskijdom.ru

ставнями. Одно окно внизу было открыто» (т. 11, стр. 121—122). Беспорядок оставленного дома напоминает беспорядок оставляемого и оставленного города. «По дороге Алпатыч встречал и обгонял обозы и войска. Подъезжая к Смоленску, он слышал дальние выстрелы, но звуки не поразили его. Сильнее всего поразило его то, что, приближаясь к Смоленску, он видел прекрасное поле овса, которое какие-то солдаты косили очевидно на корм и по которому стояли лагерем...» (т. 11, стр. 111). И картина оставляемого, разрушаемого и сжигаемого Смоленска развертывается Толстым после изображения поездки деловитого и хозяйственного Алпатыча, наслаждающегося видом прекрасного урожая и начинающимися жнивами, после картины мирного порядка и труда. И та же аналогия между оставленным хозяевами домом и покинутым вследствие массового движения народа городом кладется Толстым в основу объяснения пожара Москвы. «...Москва должна была сгореть, как должна сгореть каждая деревня, фабрика, всякий дом, из которого выйдут хозяева и в который пустят хозяйничать и варить себе кашу чужих людей» (т. 11, стр. 355).

Далее сближает у Толстого событие мирной, обыденной жизни и событие историческое — разоблачение театральности жизни в различных ее проявлениях, снятие героического ореола с исторических деятелей и срыв блестящих и пышных покровов с разных явлений жизни. Много писалось о снижении и разоблачении Наполеона. Справедливо отмечалась художественная роль в создании образа Наполеона сцены обтирания полководца в палатке накануне Бородинского сражения, где дано в точном смысле слова раздевание героя. Но еще важнее у Толстого систематическое обнажение актерства Наполеона, его коренной фальши. Но актер у Толстого не только Наполеон, актер и Сперанский, и недаром князь Андрей под наплывом свежего чувства любви к Наташе так болезненно ощущает деланный смех русского законодателя. Актер и Растопчин со своим наигранным патриотизмом. Но актеры у Толстого являются не только среди исторических деятелей, актеры есть и среди обыкновенных людей. Опытный и преуспевающий актер в обстановке мирной жизни — это князь Василий. Одно маленькое замечание у Толстого совершенно обнажает эту внутреннюю деланность князя Василия. «— Ну, что, Леля? — обратился он тотчас же к дочери с тем небрежным тоном привычной нежности, который усвоивается родителями, с детства ласкающими своих детей, но который князем Василием был только угадан посредством подражания другим родителям» (т. 9, стр. 258). Но как актерство на сцене истории, так и актерство на сцене жизни есть актерство, глубоко вкоренившееся и врезавшееся в почву жизни, актерство привычное и потому незамечаемое, актерство, если угодно, наивное. Отсюда — самоуверенность и самодовольство Наполеона, привыкшего к поклонению и успеху, отсюда актерство Анны Михайловны, ощущающей все свои жесты и позы как какой-то императив жизни, обусловливающий успех.

Из этого вытекает, что не всякий ощущает актерство истории и жизни. Его ощущает только человек с незамутненными и простыми чувствами. На контрасте привычного исполнения жизненных ролей и непосредственного, живого чувства основано у Толстого построение ряда сцен. Так, в описании смерти графа Безухова все держится на противоположности до конца искреннего Пьера и театральности всей обстановки смерти. Совершается торжественная церемония прощания с умирающим, никому его не жаль, наследники ждут конца, и только два искренних душевных движения и жеста совершаются во время сцены. Это на минуту родившаяся подлинная жалость у Пьера при виде беспомощного движения у отца и ужас перед смертью князя Василия. Так, на оперном представлении только что приехавшая из деревни, внутренне цельная в своих

lib.pushkinskijdom.ru

чувствах Наташа видит на сцене то, что там есть на самом деле: крашеные полотна, изображающие деревья, и дыру в полотне, изображающую луну. Так, только дряхлый и бесстрастно созерцающий события Кутузов чувствует фальшь показной, парадной стороны жизни войска. Крайне похожи друг на друга засыпание Пьера на диване во время церемонии у тела его умирающего отца и засыпание Кутузова на военных советах. Правильно указывалось на важное значение для понимания приемов Л. Н. Толстого-художника описания оперного представления. Недостаточно только выяснена роль данного описания как момента художественного целого «Войны и мира», функция связывания различных планов, различных рядов событий и фактов. Подобно тому, как Толстой-рассказчик срывает пышный эстетический покров с театрального представления, которое смотрит Наташа, так Толстой—историк-философ срывает героическое облачение с картины исторического процесса, созданной другими историками.

Во второй части эпилога Л. Н. Толстой излагает мнения историков совершенно так же, как он изображает оперный спектакль. «Людовик XIV был очень гордый и самонадеянный человек; у него были такие-то любовницы и такие-то министры, и он дурно управлял Францией. Наследники Людовика тоже были слабые люди и тоже дурно управляли Францией. И у них были такие-то любимцы и такие-то любовницы. Притом некоторые люди писали в это время книжки. В конце XVIII-го столетия в Париже собралось десятка два людей, которые стали говорить о том, что все люди равны и свободны. От этого во всей Франции люди стали резать и топить друг друга. Люди эти убили короля и еще многих. В то же время во Франции был гениальный человек — Наполеон» (т. 12, стр. 298). Связывание семейной хроники и исторического романа, сферы мира и сферы войны реализуется и еще некоторыми другими средствами. Так, Толстой показывает сугубо военного человека на поле сражения и в обстановке мирной жизни. Перед нами Багратион на банкете в его честь в московском Английском клубе. «На лице его было что-то наивно-праздничное, дававшее, в соединении с его твердыми, мужественными чертами, даже несколько комическое выражение его лицу... Он шел, не зная, куда девать руки, застенчиво и неловко, по паркету приемной: ему привычнее и легче было ходить под пулями по вспаханному полю, как он шел перед Курским полком в Шенграбене» (т. 10, стр. 17—18). Наконец, близость между жизнью дома, жизнью семьи и жизнью массы, между мирной и военной обстановкой, как бы переход одного плана в другой, живого смешения сферы исторической и сферы частной семейно-родовой жизни становится у Толстого объектом специфических переживаний его героев. «Когда Ростов (во время его возвращения в полк из первого отпуска, — *Н. Ч.*) подъезжал к полку, он испытывал чувство, подобное тому, которое он испытывал, подъезжая к Поварскому дому. Когда он увидал первого гусара в расстегнутом мундире своего полка, когда он узнал рыжего Дементьева, увидал коновязи рыжих лошадей, когда Лаврушка радостно закричал своему барину: „Граф приехал!“ и лохматый Денисов, спавший на постели, выбежал из землянки, обнял его, и офицеры сошлись к приезжему, — Ростов испытывал такое же чувство, как когда его обнимала мать, отец и сестры, и слезы радости, подступившие ему к горлу, помешали ему говорить. Полк был тоже дом, и дом неизменно-милый и дорогой, как и дом родительский» (т. 10, стр. 124). Итак, уменьшение расстояния между событием мирно-семейно-родового ряда жизни и событием исторического ряда жизни приводит в конце концов к плотному приближению этих рядов друг к другу, их переходу друг в друга, их смешению, порождающему ощущение единства жизни, лежащего в основе обоих указанных рядов. И художественно-формальным средством выражения этого тематического факта является

lib.pushkinskijdom.ru

сходство предмета, приемов изображения и построения мирных и военных, семейно-родовых и исторических сцен.

Следующий кардинальный для понимания «Войны и мира» как целого момент есть то, что можно назвать молекулярностью романа. В четвертой главе первой части эпилога Толстой выставляет такое онтологическое утверждение: «Как солнце и каждый атом эфира есть шар, законченный в самом себе, и вместе с тем составляющий только атом недоступного человеку по огромности целого, — так и каждая личность носит в самой себе свои цели и между тем носит их для того, чтобы служить недоступным человеку целям общим» (т. 12, стр. 246). На протяжении философско-исторических страниц романа говорится о воле, о произволе, о значении каждого отдельного капрала, каждого отдельного солдата в массовом историческом движении, в движении народов. Каждая отдельная личность самого незначительного человека в массовом движении имеет не меньшее значение, чем так называемая героическая великая личность. Толстой говорит о дифференциалах, бесконечно малых величинах истории. Они представляют собою отдельные желания, влечения и страсти всех людей, участвующих в историческом событии. Художественный строй романа дает оправдание этим утверждениям Толстого-историка. В романе мы находим как бы множество миров, множество отдельных законченных в себе шаров, молекул или атомов, шаров различного диаметра, и все они вместе составляют общую жизнь, целое романа. Перед нами большие шары романа — мир ростовского, мир лысогорского дома, мир петербургского света, мир штабной жизни армии, мир полковой фронтовой жизни армии. Все эти миры заключают в себе нечто самодовлеющее, относительно замкнутое, относительно изолированное существование, со своим кругом интересов и своим собственным отношением к событиям. К ним примыкают шары меньшего диаметра — личные миры таких героев, как Пьер, князь Андрей, Николай Ростов, которым отведено наибольшее количество, по сравнению с другими действующими лицами, страниц. Наконец, идут все другие отдельные лица романа со своим кругом жизненных наблюдений и переживаний. Толстой последовательно проводит эту молекулярность или атомность в изображении жизни в своем романе, «но каждый мир имел совершенно свои, независимые от других, причины радоваться или печалиться какому-нибудь событию» (т. 12, стр. 273). Каждый из этих миров-домов, миров — целых обществ, миров — отдельных людей живет своей собственной, в значительной степени не соприкасающейся с жизнью других миров жизнью.

Так, лысогорский и ростовский дома соприкасаются друг с другом только в конце второго тома через знакомство князя Андрея с Наташей, если не считать случайного эпизода столкновения князя Андрея с Николаем перед Аустерлицем. Для сюжетного строения романа характерно, что вплоть до четвертого тома для Лысых Гор, ростовского дома, петербургского света и т. д. предназначаются совершенно отдельные страницы и главы. Связи между замкнутыми шарами жизни завязываются и разрываются. Так завязывается связь между петербургским светом и лысогорским домом через пребывание князя Андрея с женой в салоне Анны Павловны, через неудачную попытку князя Василия сосватать княжну Марью за своего сына Анатоля с тем, чтобы в дальнейшем совсем оборваться. Судьбы главных героев — Пьера, князя Андрея, Николая Ростова, княжны Марьи и т. д., сходясь и расходясь, движутся по своему собственному отдельному руслу вплоть до конца романа, когда главные герои, за исключением умерших, сходятся в одном месте, живут в одном доме и связываются родственными узами. Каждый из больших миров распадается на ряд меньших: типичны в этом отношении Лысые Горы, где каждый из домочадцев — старый князь, княжна Марья, Бурьен — живет своей особой, отличной от других жизнью. Есть ряд эпизодов романа,

lib.pushkinskijdom.ru

имеющих значение только для судьбы отдельных лиц и совершенно не влияющих на другие круги романа. Таков, например, эпизод масонства Пьера, имеющий разве только влияние на князя Андрея через восторженные речи Пьера на пароме, но совершенно не затрагивающий причинные цепи других рядов событий и лиц; таков эпизод Ростова с Телянины м и т. д. Жизнь и судьба отдельных групп лиц распадается опять-таки на ряд личных интересов, влечений, занятий, предприятий и благодаря этому на ряд относительно самостоятельных эпизодов. Такова, например, жизнь Ростова в Отрадном: тут охота, вечер у дядюшки, святки, каждый из эпизодов представляет относительно самостоятельное целое с массой эпизодических, появляющихся на сцене и исчезающих действующих лиц, без того, чтобы оставить заметный след в действии. Обособленность различных сюжетных нитей и сюжетных центров находит свое отражение в особых, осмысляющих общее значение фактов жизни переживаниях действующих лиц. Замечательны с этой точки зрения переживания князя Андрея в покинутой усадьбе Лысых Гор. Он застает врасплох двух крестьянских девочек со сливами. «Князь Андрей испуганно-поспешно отвернулся от них, боясь дать заметить им, что он их видел. Ему жалко стало эту хорошенькую испуганную девочку. Он боялся взглянуть на нее, но вместе с тем ему этого непреодолимо хотелось. Новое отрадное и успокоительное чувство охватило его, когда он, глядя на этих девочек, понял существование других, совершенно чуждых ему и столь же законных человеческих интересов, как и те, которые занимали его. Эти девочки очевидно страстно желали одного — унести и доесть эти зеленые сливы, и не быть пойманными, и князь Андрей желал с ними вместе успеха их предприятию» (т. 11, стр. 123). Весь Толстой в этом сопоставлении мировых событий — оставления Смоленска и приближения неприятеля к Москве — и детского интереса — унести и доесть зеленые сливы. Князь Андрей переживает то, о чем говорит Толстой—историк-философ, считавший людей, которые преследовали свои цели в исторических событиях, наиболее полезными для общего блага, а людей, больше всего заботившихся об общем благе (bien publique), вроде Растопчина, наиболее вредными. Но главное для нас, что по этому закону обособленности, относительной замкнутости и самостоятельности отдельных центров, отдельных монад построены в равной мере как мирные, так и батальные сцены романа, как события ряда семейно-родовой жизни, так и события ряда исторического. Военные картины Толстого слагаются из лежащих в круге того или иного наблюдателя или участника фрагментов боя, из отдельных частичных сцен и эпизодов. Обыкновенно отдельным картинам сражения предшествует общая перспектива поля сражения: объезд князем Андреем Шенграбенского поля, созерцание Пьером с кургана Бородинского поля. Но в изображении самого процесса боя, движений и столкновений войск следует у Толстого ряд отдельных центров наблюдения и ряд относительно обособленных миров. В Шенграбенском сражении — наблюдения и переживания князя Андрея, Николая Ростова, капитана Тушина, в Аустерлицком сражении — Ростова, князя Андрея и других, в Бородинском сражении — Наполеона, Кутузова, Пьера, князя Андрея и т. д. Оставление Смоленска преломляется через призму восприятия управляющего князя Болконского Алпатыча, партизанская война раскрывается в ряде эпизодов под углом зрения Денисова, Пети Ростова и других, отступление французской армии из Москвы — под углом зрения Пьера. Каждое восприятие и, следовательно, каждый уголок изображения великого движения 1812 года имеют свою собственную окраску и свой собственный ограниченный кругозор и относительную целостность, хотя в то же время они выявляют всегда нечто общее и постоянное, сохраняющееся вопреки раздробленности. Единство семейно-бытового и военно-исторического

lib.pushkinskijdom.ru

плана поддерживается, кроме всего прочего, еще молекулярностью строения мирных и батальных сцен, относительной независимостью кругов действия в обоих рядах событий.

Художественное целое «Войны и мира» есть целое собирательного типа. Всякая массовая, роевая, по любимому выражению Толстого, историческая жизнь, как и всякая жизнь вообще, составляется из неисчислимого множества отдельных частиц, отдельных единиц, влечений и интереса, сталкивающихся, сливающихся и расходящихся, но связанных между собою по непостижимым мировым законам. Молекулярность строения мирных и военных картин есть также своеобразное выражение тождества жизни, тождества строения живой материи и в великих массовых, и в малых лично-родовых движениях.

В первой главе третьего тома Толстой—историк-философ ставит вопрос о причинах великих исторических движений и отвечает на него, в согласии с основным постижением жизни в этом романе как собирательного целого, в том смысле, что существуют миллиарды причин, слагающихся для произведения одного исторического события, и что ни одна из этих причин не является, в сущности, подлинной причиной и что настоящей причиной исторического события является некая, ближе неопределимая и непостижимая историческая необходимость. «И следовательно, ничто не было исключительной причиной события, а событие должно было совершиться только потому, что должно было совершиться. Должны были миллионы людей, отрекшись от своих человеческих чувств и своего разума, итти на Восток с Запада и убивать себе подобных, точно так же как несколько веков тому назад с Востока на Запад шли толпы людей, убивая себе подобных» (т. 11, стр. 5).

Главные герои романа естественно разделяются на две категории. Прежде всего герои — исторические деятели. Здесь на одной стороне стоят Наполеон, Сперанский, Растопчин, на другой — Кутузов, Багратион. Они разделяются по признаку понимания исторической необходимости. Первые верят в возможность управления событиями и убеждены, что именно они предписывают событиям свою волю. Как Наполеон верит в то, что можно приказами и диспозициями руководить войском и сражениями, так Сперанский верит в то, что, издавая законы, можно руководить массовой гражданской жизнью народов. Толстой настойчиво выделяет огромную самоуверенность Сперанского, его веру в неотразимую силу ума. «Вообще главная черта ума Сперанского, поразившая князя Андрея, была несомненная, непоколебимая вера в силу и законность ума. Видно было, что никогда Сперанскому не могла притти в голову та обыкновенная для князя Андрея мысль, что нельзя все-таки выразить всего того, что думаешь, и никогда не приходило сомнение в том, что не вздор ли все то, что я думаю, и все то, во что я верю?» (т. 10, стр. 169). Но Наполеону, Сперанскому, Растопчину противостоит Кутузов в своем понимании невозможности управления событиями, определении их причин и мудром подчинении и следовании высшей необходимости развития событий. Но и среди героев — неисторических деятелей также существует это деление. Здесь князю Андрею противостоит Пьер. Князь Андрей, по существу деятельная, активная и волевая натура, постоянно наталкивается на переживание суетности всякой деятельности в сравнении с великим и вечным, но тем не менее снова к ней возвращается. Пьер — натура пассивная, неспособная к правильно организованной практической деятельности, но всегда ощущающая вечное и необходимое в себе и вокруг себя и в конце романа пришедшая под влиянием Платона Каратаева к полному осознанию этой необходимости как высшего закона жизни и научившаяся ему разумно подчиняться. И не случайно, что именно Пьер и Платон Каратаев являются выразителями высшей мудрости романа и что Пьер побеждает и выживает, а князь Андрей уми-

lib.pushkinskijdom.ru

рает. Но и в плане семейно-родовой жизни есть также свое выражение высшей необходимости. Во втором томе романа Толстой рассказывает об огромном оживлении всего лысогорского дома под впечатлением приезда князя Василия с Анатолем: «Как оно всегда бывает для одиноких женщин, долго проживших без мужского общества, при появлении Анатоля все три женщины в доме князя Николая Андреевича одинаково почувствовали, что жизнь их была не жизнью до этого времени. Сила мыслить, чувствовать, наблюдать мгновенно удесятерилась во всех их, и как будто до сих пор происходившая во мраке, их жизнь вдруг осветилась новым, полным значения светом» (т. 9, стр. 273—274). И вся мистическая экзальтация княжны Марьи сразу бледнеет перед могучим желанием любви, мужа, ребенка. И все развитие Наташи, несмотря на живую игру индивидуальных красок ее женственности, подчиняется одной необходимости, необходимости цветения и плода, любви и замужества. И эта необходимость совершенно прозрачно освещается Толстым в целом ряде эпизодов жизни Наташи, например — в эпизоде с Анатолем. Эпилог романа начинается словами: «Прошло семь лет после 12-го года. Взволнованное историческое море Европы улеглось в свои берега. Оно казалось затихшим...» (т. 12, стр. 235). В эпилоге романа Наташа становится матерью, она вся уходит в детей и мужа, в детские пеленки, и это превращение изящной и радужной женственности в одноцветное и спокойное материнство с утратой прежнего обаяния и внешними признаками небрежности и опущенности совершается с той же необходимостью, с которой взволнованное историческое море Европы укладывается в свои берега. Семейно-родовая необходимость соответствует исторической необходимости, и в этом также как бы тянущаяся через весь роман линия соединения его двух планов.

Для завершения понимания «Войны и мира» как художественного целого нужно привлечь еще некоторые важные моменты. Сюда относятся, в первую очередь, метафоры и сравнения Толстого. Для «Войны и мира» как для эпоса неизбежны распространенные метафоры и сравнения. Однако это распространение у Толстого подчас превосходит обычные размеры эпических сравнений, например гомеровских. Некоторые его сравнения занимают почти две печатные страницы, например сравнение оставленной армией и жителями Москвы с опустевшим ульем. Внешнее расширение сравнений и метафор в «Войне и мире» есть неизбежное следствие огромных внешних рамок самого романа. Каковы главные метафоры и сравнения Л. Н. Толстого и какую роль они играют в художественном осуществлении целого? Одно из любимых сравнений в «Войне и мире» это сравнение с водой в различных ее видах: просто водой, рекой, морем. Русские войска в Австрии после прорыва французов у Вены переходят мост через Энс при впадении его в Дунай. «Поглядев за перила вниз, князь Несвицкий видел быстрые, шумные, невысокие волны Энса, которые, сливаясь, рябея и загибаясь около свай моста, перегоняли одна другую. Поглядев на мост, он видел столь же однообразные живые волны солдат, кутасы, кивера с чехлами, ранцы, штыки, длинные ружья и из-под киверов лица... Иногда между однообразными волнами солдат, как взбрызг белой пены в волнах Энса, протискивался между солдатами офицер в плаще, с своею отличною от солдат физиономией; иногда, как щепка, вьющаяся по реке, уносился по мосту волнами пехоты пеший гусар, денщик или житель; иногда, как бревно, плывущее по реке, окруженная со всех сторон, проплывала по мосту ротная или офицерская, наложенная доверху и прикрытая кожами, повозка» (т. 9, стр. 168—169). Николай Ростов после Шенграбенского сражения ночью, контуженный, следит за отступающими русскими войсками. «В темноте как будто текла невидимая, мрачная река, все в одном направлении, гудя шепотом, говором и звуками копыт и колес» (т. 9,

lib.pushkinskijdom.ru

стр. 237). Ранним утром в день Аустерлицкого сражения Наполеон с высоты смотрит в сторону расположения русских войск. «Туман сплошным морем расстилался по низу, но при деревне Шлапанице, на высоте, на которой стоял Наполеон, окруженный своими маршалами, было совершенно светло. Над ним было ясное, голубое небо, и огромный шар солнца, как огромный пустотелый багровый поплавок, колыхался на поверхности молочного моря тумана» (т. 9, стр. 330). Москва угощает в Английском клубе Багратиона обедом: «...300 человек разместились в столовой по чинам и важности, кто поважнее, поближе к чествуемому гостю: так же естественно, как вода разливается туда глубже, где местность ниже» (т. 10, стр. 19). В первом томе в рассказе об Аустерлицком сражении по поводу ощущения солдат в день битвы приводится такое сравнение: «Солдат в движении так же окружен, ограничен и влеком своим полком, как моряк кораблем, на котором он находится» (т. 9, стр. 328). Патриотическая «деятельность» графа Растопчина в кампании 1812 года вызывает Толстого на такое сравнение: «Понятно, что до тех пор, пока историческое море спокойно, правителю-администратору, с своею утлою лодочкой, упирающемуся шестом в корабль народа, и самому двигающемуся, должно казаться, что его усилиями двигается корабль, в который он упирается. Но стоит подняться буре, взволноваться морю и двинуться самому кораблю, и тогда уже заблуждение невозможно. Корабль идет своим громадным, независимым ходом, шест не достает до двинувшегося корабля, и правитель вдруг из положения властителя, источника силы, переходит в ничтожного, бесполезного и слабого человека» (т. 11, стр. 342). Вступление французской армии в опустевшую Москву и неизбежное разложение этой армии дает основание для такого сравнения: «Жителей в Москве не было, и солдаты, как вода в песок, всачивались в нее и неудержимою звездой расплывались во все стороны от Кремля... Точно так, как вследствие того, что нальется вода на сухую землю, исчезает вода и сухая земля; точно так же вследствие того, что голодное войско вошло в обильный, пустой город, уничтожилось войско, и уничтожился обильный город...» (т. 11, стр. 354). И, наконец, обобщающее сравнение эпилога: «Взволнованное историческое море Европы улеглось в свои берега. Оно казалось затихшим...» (т. 12, стр. 325). Образ-метафора моря и корабля принадлежит к числу самых излюбленных и глубоких символов общечеловеческой поэзии. В новейшей поэзии и литературе он фигурирует как один из основных образов у таких различных поэтов, как Блок, Ибсен, Поль Клодель. В чем особенность толстовского применения данного образа? Характерно для Толстого безразличное употребление образов моря, реки, воды. Образ применяется не столько в индивидуально-видовом, сколько в родовом значении. Не море в своих специфических чертах, но вода, водная стихия суггестивна у Толстого, и потому движение войска сравнивается то с морем, то с рекой, то с водой. Именно вода, водная стихия, всегда движущаяся, всегда меняющаяся, но в то же время всегда одна и та же, неизменяемая, есть наиболее адекватный образ для основного постижения жизни в романе, как тождество непрерывного движения. И этот образ, выступающий то как метафора, то как простое сравнение, проходя в обоих рядах событий, в обоих планах романа через все произведение, является центральным образом в чисто стилистическом разрезе и наряду с отмеченными выше композиционно-тематическими моментами выполняет функцию объединения различных сфер романа. Толстой, как мы видели, стирает грани между мирной и военной жизнью, между семейно-родовыми и историческими событиями, оба русла жизни соединяются в конце концов в одно, мирные сцены вторгаются в военные и смешиваются с ними. С этой точки зрения любопытна вариация основного сравнения-метафоры Л. Н. Толстого. В начале изображения Аустерлицкой битвы солнце упо-

lib.pushkinskijdom.ru

добляется пустотелому поплавку над молочным морем тумана. Данная форма сравнения, сохраняя свой основной смысл уподобления великих военных столкновений народов движению моря, образом поплавка привносит оттенок мира и спокойствия. И недаром в конце Аустерлицкого сражения, изображая давку и ужас отступающей русской армии на плотине Аугеста, Л. Н. Толстой вводит по контрасту образ внука мельника, перебирающего «в лейке серебряную, трепещущую рыбу» (т. 9, стр. 351).

Наряду с морем и водой в «Войне и мире» проходит еще ряд существенных для художественного целого романа сравнений-метафор. Среди них — образ стада. Вот французы, занимающие Москву. «Как голодное стадо идет кучей по голому полю, но тотчас же неудержимо разбредается, как только нападает на богатые пастбища, так же неудержимо разбредалось и войско по богатому городу» (т. 11, стр. 354). Вот — непонятно длительное пребывание и начавшееся разложение французской армии в Москве. «Войско это, как распущенное стадо, топча под ногами тот корм, который мог бы спасти его от голодной смерти, распадалось и гибло с каждым днем лишнего пребывания в Москве» (т. 12, стр. 91). Вот стоящий перед Толстым-историком вопрос о роли великой личности, гения в истории. «Для стада баранов тот баран, который каждый вечер отгоняется овчаром в особый денник к корму и становится вдвое толще других, должен казаться гением» (т. 12, стр. 239). Вот критикуемая Л. Н. Толстым в пятой главе второй части эпилога теория перенесения совокупности воль на исторические лица. «Стадо идет по этому направлению потому, что впереди идущее животное ведет его, и совокупность воль всех остальных животных перенесена на этого правителя стада» (т. 12, стр. 313). В родственном семантическом плане дается образ-сравнение с пчелиным ульем и пчелиной жизнью. Этот образ представлен в огромном, простертом больше чем на полторы печатных страницы сравнении опустевшей перед вступлением французов Москвы с обезматоченным ульем. Тот же образ пчелиной жизни, улья, роя приводится в четвертой главе первой части эпилога в связи с рассуждением о причинах и целях в историческом процессе. И этот же образ-сравнение применяется Толстым при изображении толпы московского дворянства на празднике в честь Багратиона в московском Английском клубе. «3-го марта во всех комнатах Английского клуба стоял стон разговаривающих голосов, и, как пчелы на весеннем пролете, сновали взад и вперед, сидели, стояли, сходились и расходились, в мундирах, фраках и еще кое-кто в пудре и кафтанах, члены и гости клуба» (т. 10, стр. 16). Но если образ моря, реки, воды явно выполняет функцию художественной конкретизации и стилистического выражения тождества жизни в непрерывном, бесконечном движении, то образы стада, пчелиной жизни, улья, роя воплощают в художественно-стилистическом разрезе постижение исторического и родового процесса как собирательного целого. Смысл собирательности содержится в двух образах: в стаде и в улье. Но образы улья и стада важны еще тем, что они, заключая в себе семантический оттенок живой, естественной жизни рода, применяются к картинам исторического движения, к изображению движения огромных войсковых масс и тем самым объединяют два ряда событий и два плана романа: семейно-родовую и военно-историческую жизнь.

Следующая группа образов-сравнений охватывает работу машины. Анна Павловна Шерер в начале романа у себя на вечере озабочена правильной организацией светского разговора. «Как хозяин прядильной мастерской, посадив работников по местам, прохаживается по заведению, замечая неподвижность или непривычный, скрипящий, слишком громкий звук веретена, торопливо идет, сдерживает или пускает его в надлежащий ход, так и Анна Павловна, прохаживаясь по своей гостиной, подходила к замолкнувшему или слишком много говорившему кружку и

lib.pushkinskijdom.ru

одним словом или перемещением опять заводила равномерную, приличную разговорную машину» (т. 9, стр. 12). В одиннадцатой главе третьей части первого тома проводится развернутое сравнение двинувшейся в наступление союзной армии против Наполеона с движением часового механизма башенных часов. «Как в часах результат сложного движения бесчисленных различных колес и блоков есть только медленное и уравномеренное движение стрелки, указывающей время, так и результатом всех сложных человеческих движений этих 160 000 русских и французов — всех страстей, желаний, раскаяний, унижений, страданий, порывов гордости, страха, восторга этих людей — был только проигрыш Аустерлицкого сражения, так называемого сражения трех императоров, т. е. медленное передвижение всемирно-исторической стрелки на циферблате истории человечества» (т. 9, стр. 312—313). В близком соседстве к этому характеризуется деятельность австрийского генерала Вейротера, автора диспозиции Аустерлицкого сражения со стороны союзной армии. «Вейротер, очевидно, чувствовал себя во главе движения, которое стало уже неудержимо. Он был, как запряженная лошадь, разбежавшаяся с возом под гору. Он ли вез или его гнало, он не знал; но он несся во всю возможную быстроту, не имея времени уже обсуждать того, к чему поведет это движение» (т. 9, стр. 315). Во втором томе описывается мучительное нравственно-душевное состояние Пьера после дуэли с Долоховым и разрыва с женой. «Как будто в голове его *свернулся* тот главный винт, на котором держалась вся его жизнь. Винт не входил дальше, не выходил вон, а вертелся, ничего не захватывая, все на том же нарезе, и нельзя было перестать вертеть его» (т. 10, стр. 65). В четвертом томе Пьера вместе с другими пленными русскими приводят на допрос к маршалу Даву по обвинению в поджигательстве. «Пьер чувствовал себя ничтожною щепкой, попавшей в колеса неизвестной ему, но правильно действующей машины» (т. 12, стр. 37). В третьей главе второй части эпилога историческое движение народов уподобляется движению паровоза. Образ машины с нормальным или нарушенным ходом, проходя опять-таки в разных рядах событий и разных планах романа и обладая, как и все приведенные выше образы этого рода, особой ясностью и пластичностью своего смысла, выражает инерцию движения, инерцию жизни, равно в событиях жизни исторической, семейно-родовой или личной; твердый, неуклонный ход жизни — будь то в салоне Анны Павловны, будь то на Аустерлицком поле. Одни из образов, раскрывающих указанный смысл, оттеняют неудержимость исторического движения и бессилие личности, желающей им управлять (образ несущегося под гору воза); другие — налаженность и как бы равномерность жизни (образ прядильной мастерской); третьи — неизбежные перебои в машине жизни и непрекращающееся действие все той же инерции (образ свернувшегося с нареза, но продолжающегося вертеться винта). Показателен для всего темпа развития событий в «Войне и мире» и, следовательно, для развития сюжета романа образ медленного движения часовой стрелки на циферблате истории.

Интересно, как у Толстого развертываются отдельные сравнения с машиной. Кутузов засыпает на военном совете перед Аустерлицкой битвой. Вейротер читает монотонным голосом свою диспозицию. Во время процесса чтения генерал Ланжерон вертит в руках золотую табакерку, при перерывах в чтении прекращается вращательное движение табакерки. Чтение кончается. «Когда замолк однообразный звук голоса Вейротера, Кутузов открыл глаза, как мельник, который просыпается при перерыве усыпительного звука мельничных колес, прислушался к тому, что говорил Ланжерон, и, как будто говоря: „а вы все еще про эти глупости?“ поспешно закрыл глаза и еще ниже опустил голову» (т. 9, стр. 319). Фигура Вейротера, немецкой заводной, производящей военные проекты и планы, машины, неизбежной, как неизбежен весь штабной ап-

lib.pushkinskijdom.ru

парат армии, как неизбежны диспозиции и отступления от них в сражении, полностью освещается в этом сравнении. Равно и фигура Кутузова, не верящего ни в какие диспозиции, но мудро сознающего их неизбежность.

Большое значение для понимания художественного целого романа имеют сравнения-метафоры, представляющие сращение основных семантических планов, так сказать всей сети сравнений и метафор произведения. Среди них выделяется одна — центральная. Под впечатлением общения с Платоном Каратаевым, этим воплощением всего вечного и круглого, Пьер видит сон. «И вдруг Пьеру представился как живой, давно забытый, кроткий старичок учитель, который в Швейцарии преподавал Пьеру географию. — „Постой", сказал старичок. И он показал Пьеру глобус. Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею.

— Вот жизнь, — сказал старичок учитель.

„Как это просто и ясно", подумал Пьер. „Как я мог не знать этого прежде"... Вот он Каратаев, вот разлился и исчез» (т. 12, стр. 158). Данный образ, имея прозрачно символическое значение для основного постижения жизни в романе, соединяет в себе два главных смысла: смысл стихии воды как тождества вечного, непрерывного движения и смысл собирательности всей мировой жизни. И действительно, насколько типична для «Войны и мира» интуиция каждой отдельной жизни, каждой отдельной судьбы как частицы, возникающей из общего лона жизни и опять сливающейся с этим безмерным водным лоном, состоящим из отдельных жизней-капель!

Интересны в романе соответствия между сравнениями-метафорами и отдельными моментами описания самой обстановки действия, соответствия, еще больше подтверждающие центральное значение образа воды для художественного целого. Очень глубокий след в душе князя Андрея оставляет беседа с Пьером на пароме. Вот конец этой сцены. «Князь Андрей стоял, облокотившись на перила парома и, слушая Пьера, не спуская глаз, смотрел на красный отблеск солнца по синеющему разливу. Пьер замолк. Было совершенно тихо. Паром давно пристал, и только волны течения с слабым звуком ударялись о дно парома. Князю Андрею казалось, что это полосканье волн к словам Пьера приговаривало: „правда, верь этому"» (т. 10, стр. 117). Ритм волн водной стихии — это общий ритм жизни; ритм событий «Войны и мира» один и тот же — то более мощный, то более слабый — и в великом русле семейно-родовой жизни, и в безбрежном море истории.

У нас нет возможности останавливаться на синтаксическом строе романа. Мы хотим только указать на одну особенность грамматико-синтаксической стороны «Войны и мира». В первом томе романа в доме графа Безухова князь Василий, говоря с родственниками о предстоящей смерти графа, выражается в неопределенном смысле: «...как скоро *все кончится*» (т. 9, стр. 88). Завязывается Шенграбенское сражение. «„Началось! Вот оно!" думал князь Андрей, чувствуя, как кровь чаще начала приливать к его сердцу». «„Началось! Вот оно! Страшно и весело!" говорило лицо каждого солдата и офицера» (т. 9, стр. 217). Багратион со свитой и князем Андреем, разговаривая, объезжает поле сражения. «...Опять раздался неожиданно страшный свист, вдруг прекратившийся ударом во что-то жидкое, и ш-ш-ш-шлеп — казак... рухнулся на землю» (т. 9, стр. 218). В том же сражении во время бравого марша одной воинской части пролетает ядро. «Солдаты дугой обходили что-то в том месте, куда упало ядро...» (т. 9, стр. 223). Пьер в день помолвки с Элен сидит

lib.pushkinskijdom.ru

за столом. «Так уж все кончено! — думал он. — И как это все сделалось?.. для всех это должно неизбежно свершиться. Они все так ждут *этого*...» (т. 9, стр. 256). После благословения князя Василия. «Все это так должно было быть... — думал Пьер». «„Что-то такое особенное говорят в этих случаях", думал он» (т. 9, стр. 259). Старый князь Болконский умирает. «Нет, нет его больше! Его нет, а есть тут же, на том же месте, где он был, что-то чуждое и враждебное...» — думает княжна Марья (т. 11, стр. 141). И дальше следует: «В присутствии Тихона и доктора женщины обмыли то, что был он...» (т. 11, стр. 141). В разгаре Бородинского сражения Пьер под сильным впечатлением от него говорит себе: «Нет, теперь они оставят это, теперь они ужаснутся того, что они сделали!» (т. 11, стр. 236). Когда княжна Марья приезжает в Ярославль к раненому князю Андрею, Наташа говорит о нем: «...два дня назад... вдруг *это* сделалось...» (т. 12, стр. 56). Князь Андрей во сне чувствует, что «за дверью стоит оно» (т. 12, стр. 64). Употребление местоимений среднего рода «что-то», «это», «оно» в качестве подлежащих и других членов предложения при описании важнейших минут жизни в романе, при описании любви, в особенности смерти, притом повторение данной языковой категории несколько раз в одном и том же описании и часто выделение данных слов курсивом свидетельствуют о важности именно этого способа выражения при выявлении определенных тематических моментов произведения. С этим согласуется употребление в определенных, тематически важных местах прилагательных-существительных среднего рода: великое, вечное, непостижимое, непонятное, круглое и т. д. Несомненно, здесь мы имеем дело с безличной формой выражения, и мы не можем отказаться от внутреннего связывания этой формы с той высшей безличной, в основе непостижимой необходимостью — проявляется ли она как любовь, как смерть, как власть, как нерушимый порядок вещей, как неудержимое историческое движение народов — с той необходимостью, которая господствует как высшая сила в романе Л. Н. Толстого.

Подведем итоги. «Война и мир» — произведение эпического жанра и стиля. Объединяя в себе два начала — семейную хронику и исторический роман, оно, с одной стороны, путем разнородных форм связи между двумя планами создает единство предмета романа, с другой стороны — стирает формально-жанровые грани между историческим и семейно-бытовым эпосом. Одним из важнейших средств создания единства между двумя тематическими направленностями (война и мир) и двумя рядами жанровых признаков является повтор. Неся с собой в своем течении повторение сюжетных ситуаций, повторение переживаний героев, повторения собственно стилистического порядка (повторение сравнений-метафор, повторение грамматических форм), «Война и мир» придает этим повторениям характерно эпическую окраску. Повторения у Толстого очень часты, что неизбежно ввиду огромных размеров романа, множества событий, сцен и действующих лиц. Возвращение одного и того же или сходного необходимо уменьшает сюжетную раздробленность. Особенность толстовских повторений лежит далее в их тематической функции, которая заключается в том, что повтор у Толстого есть выражение тождества жизни в историческом и семейно-родовом процессе. Спецификум толстовского повтора яснее виден при сопоставлении с повторами у художника иного стиля, вечного антипода Толстого — Достоевского. У последнего повтор также очень важен, однако он совсем иной. Пример — мрак, скрывающийся в лице Настасьи Филипповны. О нем читатель несколько раз слышит на протяжении романа: когда Мышкин созерцает карточку героини, при появлении Настасьи Филипповны в Павловске на музыке в начале развития романа князя с Аглаей, в самом разгаре этого романа, перед последней катастрофой. Особое впечатление от лица Настасьи Филипповны возникает в сюжетно важные, сюжетно перелом-

lib.pushkinskijdom.ru

ные моменты и в окружении интенсивного сюжетного напряжения. Повторения у Достоевского проходят под сильным сюжетным ударением, они акцентированы и поэтому с бо́льшим правом заслуживают наименования лейтмотива, ибо это понятие зародилось в теории драмы (Вагнер). У Толстого повторения являются и в местах, двигающих действие вперед, в местах, сюжетно значительных, и в местах, безразличных в отношении движения действия и темы. На них не ставится сюжетного ударения в смысле повышения напряжения, того или иного выделения или обособления их в ряду соседних моментов. Повторения у Толстого лишены акцента. Они выражают у него вечно равную себе жизнь, тогда как у Достоевского — стремительное и зигзагообразное движение вперед. Однако у Толстого не мертвое, застывшее, неподвижное тождество, у него тождество — жизнь, тождество в непрерывном движении. С этим связана форма движения романа, форма развития, развертывание сюжета в «Войне и мире». Для романа типично специфически эпическое развитие сюжета. Снова разъясняет вопрос сопоставление с Достоевским. У последнего действие романа имеет свою вершину, свой переломный критический пункт. Действие романов Достоевского вообще катастрофично; среди ряда катастроф возвышается обыкновенно главная, последняя катастрофа. Таково, например, бегство Настасьи Филипповны из-под венца к Рогожину. У Толстого вершин действия множество, и потому нет ни одной. Вершиной можно считать и Аустерлицкое сражение, и переживания князя Андрея на перевязочном пункте у Бородина, и вторую встречу с Наташей, и последнее обращение перед смертью, и т. д. — все эти мгновения и тематически и сюжетно-тематически, т. е. в смысле прямого влияния на ход событий, совершенно равны. Развитие событий у Толстого — это не ряд крупных подъемов и обрывов, это периодические повышения и убывания, повышения столь же многочисленные, как многочисленны гребни волн моря. С этим крепко связано ослабление Spannung'а у Толстого. Одним из сильнейших средств создания сюжетного напряжения есть предварение катастрофы, создание условий для возникновения у читателя предчувствия конечной трагической судьбы героя. Такую роль, например, играет эпизод с Мышкиным, рассматривающим портрет Настасьи Филипповны. У Толстого такие примеры есть, однако их действие до крайности ослаблено. Беременная княгиня Лиза, жена Андрея Болконского, волнуется, беспокоится, по-видимому предчувствуя свой близкий конец. Однако действие волнения княгини на читателя ослабляется подчеркиванием пустоты княгини. Соня во время гадания видит в зеркале лежащего князя Андрея. Как будто приоткрывается завеса над трагическим будущим Андрея. Однако все разрушается указанием на то, что Соня сказала неправду. Развитие сюжета, лишенное, по существу, катастроф и крутых переломов, с ослабленным Spannung'ом (несмотря на множество смертей) необходимо вытекает из постижения Толстым непрерывности движения жизни. «Война и мир» — произведение, состоящее из множества сюжетных центров, множества кругов действия, множества героев и их судеб. С сюжетной «молекулярностью» романа сопряжено ослабление того, что можно назвать его сюжетными узлами. Обратимся к Достоевскому. Раскольников в четвертой главе пятой части «Преступления и наказания» признается Соне в убийстве старухи. К этому моменту неотклонимо ведет весь ряд предыдущих событий. Это — важнейший пункт, и не только в смысле раскрытия темы, но и в смысле хода самих событий. Признание Соне отдает тайну Раскольникова в руки Свидригайлова, и благодаря этому Дуня попадает в ловушку своего преследователя. Так крепко и туго завязывает Достоевский различные нити своего романа и чисто тематически, и чисто прагматически. Толстой стремится прежде всего к естественности завязывания и развязывания сюжетных связей между судь-

lib.pushkinskijdom.ru

бами своих героев. Узлы, как у Достоевского, у него немыслимы. Герои его встречаются, расходятся и опять сходятся, только небольшая часть главных героев соединяется в финале романа вместе. Стыки действующих лиц у Толстого не имеют того решающего, катастрофического влияния на их судьбу, как у Достоевского. Сюда относится еще концентрация событий во времени и пространстве у Достоевского и их временно́е и пространственное растяжение у Толстого «Войны и мира». Наличность Vorgeschichte у первого и отсутствие его у последнего. Во всем этом коренится своеобразный ритм сюжетного развития «Войны и мира», подсказанный его предметом. И вместе с тем единство романа Л. Н. Толстого есть единство собирательного типа, в полном смысле единство множества или множественное единство; единство романа Достоевского — единство par excellence. Но «Война и мир» не только своеобразный синтез эпоса семейно-родового и эпоса исторического, это эпос особого рода, эпос, соединяющий две композиционно-стилистические стихии: стихию художественно-повествовательную в собственном смысле слова и стихию философско-исторического трактата. Обычно эти две струи идут, не сливаясь, будучи разделены границами частей, глав или абзацев. Иногда происходит как бы смешение лиц автора-рассказчика и автора-историка; такова, например, сцена разговора Лаврушки и Наполеона с приведением цитат из Тьера. Это вызывает своеобразную игру — смешение и смещение двух разных подходов к предмету, необходимое в целях художественного единства. Во всяком случае, через весь роман проходит как бы философский комментарий к предмету изображения; историко-философские страницы дают ряд тезисов к собственно сюжетным ситуациям романа. Однако эти ситуации не переходят в простую иллюстрацию теоретически формулированных положений благодаря полноте их художественной разработки и их относительной самостоятельности. Любой из эпизодов романа занимает свое определенное положение в художественном целом, но может быть рассматриваем и отдельно, имеет свой собственный центр тяжести. При таком положении трактатные страницы романа не обращаются в навязчивую тенденцию, но только стягивают к основным линиям почти необозримое содержание романа. Но связывание художественно-повествовательной и философско-исторической полос романа достигается и другими путями: некоторые приемы Толстого фигурируют и как приемы исторической критики, и как приемы художественного изображения (например, разоблачение театральности и «героизма» в жизни). Сравнения-метафоры проходят как через философско-исторические, так и через собственно художественные страницы (основные образы воды, стада, улья, машины). Однако наличие в романе чисто трактатных страниц, разнообразная спайка со страницами художественными свидетельствуют еще об одном свойстве «Войны и мира»: роман в значительной степени представляет собою эпос рационализированный. «Война и мир» запечатлевает в переживаниях своих героев непостижимое и невыразимое в жизни. Но наряду с этим констатированием непостижимого в предмете выражения стоит полная определенность самого выражения, ясность и отчетливость общей художественной концепции жизни в романе. И с этим соприкасается характер сравнений-метафор Толстого. Они отличаются полной пластичностью и наглядностью, полной прозрачностью своего художественно-тематического значения в целом романа. Свои выводы, однако, мы относим прежде всего Толстому — автору «Войны и мира» и переносим на творчество художника в целом только в той мере, в какой данный роман типичен для Толстого.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. ГУЛЯЕВ

О СПОРНОМ В ТЕОРИИ РОМАНТИЗМА

В 1963—1964 годах журнал «Вопросы литературы» организовал дискуссию о романтизме. Обмен мнениями был полезен. Он помог отделить спорное от бесспорного, наметить проблемы, нуждающиеся в дополнительном изучении. Никто уже сейчас, кажется, не отказывает творчеству передовых романтиков в правдивости. Однако до сих пор идут споры вокруг романтического метода и стиля. Не ясна еще гносеологическая природа романтического искусства, дискуссионным является понятие «романтизм» в историко-литературном плане, остаются невыясненными хронологические рамки его существования, его взаимоотношения с классицизмом, сентиментализмом, критическим реализмом и другими литературными направлениями.

В недалеком прошлом романтизм нередко понимали как мечту, как бегство от реального мира. В настоящее время такое понимание все больше «выходит из моды». Широкое признание получила мысль о том, что романтическое искусство, как и реалистическое, отражает жизнь. Тем не менее на этом, по-видимому, нельзя ставить точку; следует вести дальнейшее изучение специфики предмета романтизма. Еще Белинский подчеркивал, что романтик имеет дело не со всей действительностью. Он сосредоточивает свое внимание не на внешней, а на внутренней, духовной жизни людей. Сфера романтизма, писал критик, — «вся внутренняя, задушевная жизнь человека, та таинственная почва души и сердца, откуда подымаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазиею».[1] Тем самым Белинский открыл путь для проникновения в тайны романтического искусства, которое невозможно понять без решения вопроса о том, какие явления жизни изображает в своем творчестве писатель романтической настроенности.

Характерную черту передового романтизма («новейшей идеальной поэзии») Белинский видел в «схватывании» идеальных сторон действительности;[2] содержание романтических произведений, по его словам, «составляют глубочайшие миросозерцания и нравственные вопросы современного человечества» (VI, 415). Передовая романтическая поэзия обнаруживает, по мнению критика, «уклончивость от всего мелочного и житейского», ее привлекают люди высоких мыслей и сильных чувств, занятые не будничными делами, а «проблемами века».

Романтик изображает человека в состоянии возвышенной любви, ненависти ко злу, в мучительных раздумьях о судьбах человечества и т. д. Романтические герои, как правило, вознесены над житейской прозой. Их повседневное житье-бытье (служба, домашние занятия и

---

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 145—146. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

[2] Исследованию этого вопроса посвящена работа А. Гаджиева «Концепция „идеальной поэзии“ в эстетике В. Г. Белинского» («Ученые записки Казанского университета», т. 123, кн. 9, 1963).

lib.pushkinskijdom.ru

заботы и пр.) обычно выпадает из поля зрения писателя или трактуется им как что-то низменное.

Отрицательно относясь к феодальной и буржуазной повседневности, передовые романтики уделяют большое внимание непосредственному воплощению своей мечты об иной жизни и об ином человеке. Они не только стремятся к прекрасному (такое стремление характерно для всякого подлинного художника), но и воплощают его в своем творчестве в образе положительного героя или в виде различного рода социальных утопий.

Правда, романтическая литература знает также сатиру («Видение суда» Байрона, «Король-Толстоног» Шелли и т. д.), но все же пафос ее состоит в изображении борцов за социальную справедливость и национальную свободу, в показе правдоискателей и служителей красоты, не подвластных тлетворному влиянию феодальных и буржуазных отношений.

Устремленность человека к прекрасному, получающая воплощение в его мыслях, чувствах и делах, — это и есть романтика. Она является жизненным источником романтизма. Ее носители («романтические натуры») выступают создателями и действующими лицами произведений романтической направленности. Они привлекают и волнуют читателя своими порывами к возвышенной любви, дружбе, свободе и т. д.

Писатели романтического направления не делают различий между предметом и целью искусства, и тут они существенно расходятся с реалистами. Представители реализма, так же как и романтики, основной задачей художника считают борьбу за идеал, но они не ограничиваются изображением одних духовных моментов человеческой жизни. Они служат прекрасному и «враждебным словом отрицанья», исторически конкретным воспроизведением всех мерзостей феодального и буржуазного общества. Это чрезвычайно расширило пределы литературы, открыло в нее доступ действительности такой, какова она есть, со всем ее, говоря словами Гоголя, прозаическим сором и дрязгом.

Романтики отличаются от реалистов не столько содержанием своих идеалов (во многом иллюзорны были «идеальные» устремления и Гоголя, и Бальзака, и Л. Толстого), сколько способами борьбы за их осуществление. В их творчестве большое место занимают картины возможной жизни и образы идеальных героев, сильно звучит прямое (авторское) осуждение феодального и буржуазного гнета, но нет раскрытия социальных противоречий изнутри, через столкновение типических характеров, действующих в соответствующих им обстоятельствах.

Романтик не ставит перед собой задачу воспроизвести жизнь во всей ее социально-исторической конкретности. Он стремится высказать свое отношение к обществу, выразить свой социальный, нравственный или эстетический идеал. Говоря о Байроне, Белинский заметил: «... этот субъективный дух, столь могущий и глубокий, эта личность, столь колоссальная, гордая и непреклонная, стремилась не столько к изображению современного человечества, сколько к суду над его прошедшею и настоящею историею» (VII, 440).

Многие произведения Байрона напоминают, как отмечал Гете, «непроизнесенные парламентские речи». Английский поэт пользовался художественным словом прежде всего для выражения своих политических страстей. Он прямо, в форме непосредственного обличения критиковал пороки современной ему Англии и призывал народ к действию.

В защите субъективности искусства состоит наиболее характерная черта романтизма. Его отличает страстность в утверждении прекрасного и в отрицании безобразного. В романтических произведениях, как правило, господствует «стихия лиризма», которая проникает даже в эпи-

lib.pushkinskijdom.ru

ческие и драматические жанры («лирическая поэма», «лирическая драма»), придавая им особую эмоциональную выразительность.

Однако лиричность в романтическом искусстве имеет свою специфику. Она связана, как верно отмечалось, «с выражением авторских стремлений *к идеалу*»,[3] с раскрытием его красоты. Вне этого лиризм утрачивает свой романтический колорит.

Своеобразие предмета изображения еще не исчерпывает всей специфики романтизма. Романтика, духовная жизнь человека интересует и реалистов. Необходимо учитывать различие в способе воспроизведения. В романтической литературе духовное рассматривается в отрыве от своего материального источника. Человек тут выключается из социально-исторических связей, приобретает как бы независимость от формирующей его общественной среды.

Романтик, таким образом, не придерживается изображения жизни в формах самой жизни. Человеческая личность им раскрывается лишь со стороны ее духовного содержания. Это обстоятельство часто забывается при исследовании творчества писателей романтической направленности. В романтических поэмах Пушкина или Байрона еще ищут социально-историческую конкретность и достоинство их нередко сводят к так называемым «элементам реализма».

Правильное изучение романтических произведений требует иной методологической основы. Нельзя требовать от романтизма, как и от всякого другого художественного метода, того, чего он не в состоянии дать. Романтическое искусство нужно изучать и оценивать с учетом его эстетической природы, тех целей, которые оно перед собой ставит. Иной подход ненаучен, антиисторичен и может привести лишь ко всякого рода несообразностям. Как нельзя в гоголевском Шпоньке искать выражения высоких идеалов человечества, так нелепо упрекать Шелли за недостаточно конкретное изображение жизни древней Эллады в «Освобожденном Прометее». Писатели ставили перед собой разные художественные задачи и подбирали наиболее верные «ключи» к их решению.

Хорошо в свое время сказал Герцен. Обращаясь к критику, который выносит приговор художественному произведению «вне его собственной почвы», он писал: «Вы пришли смотреть Расина — отрешитесь же от фламандского элемента: это отрасль итальянской школы; берите его таким, чтоб он дал то, что он хочет дать, и он даст много прекрасного. Конечно, он не удовлетворит всему, чего жаждет ваша душа, но позвольте же еще раз спросить: а весь греческий Олимп, а все греческие типы, статуи, герои трагедий удовлетворяют вас?» [4]

Точно так же прогрессивный романтизм правдив и незаменим в своей сфере — в изображении высоких порывов человеческого духа. Выражая непосредственно или через своих героев свои тревоги и печали, свой гнев или свою радость, писатель романтической настроенности вместе с тем выражает раздумья и переживания своих современников, надежды угнетенного народа, его мечты о лучшем будущем.

Творчество романтика позволяет понять не только мировоззрение, психологию автора, но и (поскольку сам он — явление историческое) настроения целого поколения людей, родственных ему по строю своих мыслей и чувств. В этом смысле романтические произведения так же, как и реалистические, можно рассматривать как документы эпохи, правдиво отражающие духовную историю общества на определенном этапе его исторического развития.

Следовательно, романтизм уходит своими корнями в действительность, его источник — духовная жизнь людей, имеющая в каждом кон-

[3] И. Дубровина. Романтика. «Вопросы литературы», 1964, № 11, стр. 7.

[4] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. V, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 52.

lib.pushkinskijdom.ru

кретном случае вполне объективные социально-исторические основания. Вместе с тем, как выражение субъективной стороны в жизнедеятельности человека, романтическое начало составляет неотъемлемую часть всякого художественного познания.

Исходным моментом в выяснении гносеологической природы романтизма является ленинская теория отражения. Она дает ключ к пониманию романтического мышления, которое в гносеологическом плане представляет собой результат одностороннего развития субъективной стороны в познавательной деятельности человека.

Романтизм возникает благодаря отлету фантазии художника от изображаемого явления, причем иногда отход от жизни в ее конкретном социально-историческом содержании бывает столь значительным, что субъективная форма познания становится препятствием на пути постижения истины. На этой почве вырастает реакционное романтическое искусство с его преднамеренными искажениями действительности.

Романтики в своих программных выступлениях подчеркивают субъективность художественного творчества, отстаивают право «гения» на свободное обращение с жизненным материалом, на нарушение его объективных пропорций, на изменение его в соответствии с эстетическим идеалом писателя.

Теоретики романтизма отвергли понимание искусства как подражания природе. Этот тезис утвердился в эстетических учениях со времен Аристотеля. Энергично поддерживали его теоретики эпохи Возрождения, просветители XVIII века. Историческое значение его неоспоримо. Он явился выражением материалистического взгляда на искусство, служил противоядием против идеалистических эстетических концепций.

Все же материализм до Маркса и Энгельса носил механистический и созерцательный характер. Черты механицизма находили свое выражение и в области эстетической теории. Лишь немногие выдающиеся теоретики эпохи Просвещения (например, Дидро, Лессинг, Ломоносов) подходили к пониманию диалектической сущности художественного познания. Большинство же эстетиков XVIII века упрощенно-механистически, лишь в плане внешнего правдоподобия толковало положение «искусство есть подражание природе», что, естественно, вело к снижению общественно-преобразующего значения художественного творчества.

Романтики хорошо почувствовали изъяны эстетического мышления материалистов-созерцателей и первыми остро поставили вопрос о большой роли субъективного фактора в творческом процессе. Художник, по их убеждению, обязан не просто подражать природе, а творчески преображать ее. Главная его задача состоит не в копировании явлений действительности, а в выражении своих чувств и идеалов. В XIX веке эта мысль получает широкое признание и в эстетике реализма.

Правда, некоторые теоретики романтизма (Ф. Шлегель, Шеллинг, Новалис и др.), протестуя против натуралистического понимания искусства, ударились в другую крайность, абсолютизировав субъективный момент в художественном познании, но исторически их борьба за активность мышления писателя была явлением прогрессивным.

Субъективно-романтическое начало является одним из условий всякого художественного творчества. Одна «нагая истина», не просветленная эстетическим идеалом, еще не составляет всего искусства. Механическое подражание природе может быть доведено до высочайшей степени совершенства, но если писатель не зовет к высокому и благородному, то его творение не породит эстетического переживания. Белинский проницательно заметил: «... для нашего времени мертво художественное произведение, если оно изображает жизнь для того только, чтоб изображать жизнь, без всякого могучего субъективного побуждения, имеющего свое начало в преобладающей думе эпохи...» (VI, 271).

lib.pushkinskijdom.ru

Романтическая субъективность, преодолевая мертвенность бездушного натурализма, является необходимым элементом художественной правды. Без нее нет художественности, нет искусства как источника радости, как средства духовного воспитания человечества.

Таким образом, неувядаемость («извечность») романтизма объясняется не только тем, что никогда не иссякает питающий его родник жизни (духовные стремления человека), но и тем, что он представляет собой одну из сторон художественного познания и, следовательно, художественного творчества.

Нельзя успешно решить проблему романтизма, а также реализма, если эти две важнейшие эстетические категории рассматривать в отрыве от вопросов художественной гносеологии. Наиболее жизнеспособны те художественные методы, которые выражают сущность искусства как специфической формы отражения действительности. И, наоборот, бесплодны те из них (вроде сюрреализма, дадаизма и т. д.), которые не учитывают природы художественного творчества, не позволяют писателю правдиво изображать жизнь.

К сожалению, в нашей эстетической литературе такого рода жизнеспособность признается только за реализмом. Правда, в историческом аспекте обычно отмечается огромное значение творчества передовых романтиков, делаются «комплименты» Байрону, Мицкевичу и особенно Лермонтову, но в гносеологическом плане все выглядит по-иному: тут романтизм органической частью художественного познания не признается.

Наиболее отчетливо подобная точка зрения выражена в книге С. М. Петрова «Реализм», в целом хорошей и содержательной. Определяя исходные позиции своего исследования, С. М. Петров настойчиво подчеркивает, что «сама природа искусства дает основу для решения проблемы реализма».[5] Это положение в принципе не вызывает возражения. Плохо лишь то, что другие жизнеспособные литературные направления, в том числе и романтизм, исследователь как бы выводит за пределы художественного познания. «Реализм, — пишет С. М. Петров, — оказался тем избранником, которому и действительность и само искусство открыли свои сокровенные тайны».[6]

В дальнейшем С. М. Петров, вступая в противоречие со своей концепцией, показывает большую познавательную ценность романтической литературы. Но по существу выдвинутое им положение является не чем иным, как философским обоснованием теории «реализм—антиреализм», против которой, кстати сказать, С. М. Петров решительно выступает в своей работе.

Реализм и романтизм представляют собой две грани единого в своей сущности процесса художественного познания и, как правило, в литературе сопутствуют друг другу. В «химически чистом виде» их почти невозможно встретить, так как их насильственное разъединение ведет к разрушению художественного образа (примером могут служить различные формы модернизма). Даже самый объективный «реалист» не в силах с апатическим равнодушием, «как зеркало», отражать действительность, точно так же, как наисубъективнейший «романтик» не в состоянии убежать от объективной реальности, она в той или иной мере вторгается в его творения.

В настоящем искусстве (об этом писал Горький и не раз говорил А. Фадеев) всегда так или иначе обнаруживаются обе стороны отражения жизни, но в чрезвычайно разнообразных соотношениях. У одних писателей (Шекспир, Гете, Пушкин, Бальзак и др.) наблюдается перевес

[5] С. М. Петров. Реализм. Изд. «Просвещение», М., 1964, стр. 16.
[6] Там же, стр. 19.

lib.pushkinskijdom.ru

объективности над субъективностью или, по терминологии Л. И. Тимофеева, воспроизводящей тенденции над пересоздающей,[7] и по этому признаку их относят к реалистическому направлению; у других (Жуковский, Байрон, Рылеев и т. д.), напротив, резко выделяются субъективные элементы, что дает основание относить их к романтическому лагерю.

Однако надо иметь в виду, что принадлежность писателя к реалистическому или романтическому направлению определяется не простым количественным преобладанием в его творчестве объективного или субъективного начала. В реализме и романтизме субъективность живет поразному. В реалистическом искусстве она дает себя знать в общественно-эстетическом идеале и в отношении автора к изображаемым явлениям, однако в способах создания художественного образа не обнаруживает себя так непосредственно, как в творческой практике романтиков, где она затрагивает и содержание произведения, и принципы обобщения, проникает собой весь творческий процесс.

Конечно, и реализм преобразует, но преобразование в этом случае носит другой характер. Реалист творит, исходя из логики самих фактов, его герои живут как бы своей особой жизнью, обладают способностью к саморазвитию. Романтик, напротив, приводит действительность в соответствие со своими идеалами, наделяет персонажей чертами своего сознания, а не теми, которые им свойственны как людям определенного социального круга.

Субъективное начало, входя в реалистическое искусство, не размывает его объективной основы, оно проявляет себя в авторских оценках, в лирических отступлениях, в порывах ко всему прекрасному. Именно так понимал этот вопрос Белинский. Говоря о том, что без элементов романтизма «*в наше время невозможна* никакая поэзия» (V, 548), критик предостерегал тем самым современных ему писателей от одностороннего увлечения «вещественностью», от объективизма, призывал к созданию произведений, совмещающих объективное исследование жизни с романтической патетикой и устремленностью в будущее.

Искусство, не просветленное романтической духовностью, Белинский сравнивал с телом, лишенным души, и отказывал ему в каком-либо эстетическом воздействии. Аналогичные мысли развивал Герцен. Реализм Возрождения и XIX века он рассматривал как синтез объективного и субъективного, как органическое слияние художественных достижений античности и нового времени.[8]

Особенности художественного видения романтиков вполне гармонируют со своеобразием их философских, социологических воззрений. По своим взглядам на общество они также были субъективистами, далекими от понимания объективного хода истории.

Являясь свидетелями и участниками огромных революционных сдвигов в конце XVIII—начале XIX века, писатели романтической направленности уловили динамику исторического процесса. Они поняли, что жизнь не стоит на месте, а развивается и вместе с нею изменяются и эстетические потребности людей, и само искусство. В связи с этим романтическая эстетика повела борьбу с метафизическими представлениями о прекрасном, восстала против нормативных установок классицизма, выступила против подражания иностранным образцам, стала говорить о необходимости изображения жизни в ее национально-историческом своеобразии.

Все же романтики при всем своем историческом чутье не сумели постичь объективность общественного развития и социальную обуслов-

[7] См. его работу «О понятии художественного метода» в сборнике «Творческий метод» (изд. «Искусство», М., 1960, стр. 27 и др.).

[8] См. об этом работу В. Д. Морозова «А. И. Герцен об идеале романтизма» в сборнике «Вопросы метода и стиля» (Изд. Томского университета, 1963).

lib.pushkinskijdom.ru

ленность человеческого поведения и в связи с этим оказались не в состоянии выявить причины, порождающие общественные пороки, раскрыть человеческие характеры в их самодвижении. Одни теоретики романтизма разделяли старые просветительские иллюзии о том, что миром правят мнения, другие утверждали, что жизнью руководят отвлеченные идеи добра и зла, третьи считали движущей силой истории отдельных героев и т. д. Нередко все эти черты романтической социологии сливались воедино в воззрениях мыслителя романтического толка.

Игнорирование материальных факторов в общественном развитии приводило к тому, что романтики лишь указывали на противоречия феодализма и капитализма, но не давали им правильного объяснения. Им казалось, что общество уклонилось от правильной дороги и что его снова можно повернуть на верный путь речами, обличениями, увлекательными проектами и пр. Отсюда обилие в романтической литературе резко обличительных, «пропагандистских» стихотворений, поэм, романов, а также героев, помышляющих, так сказать, об «единоличном» изменении истории.

Для мировоззрения передовых романтиков примечателен дуализм. История и человек в их творчестве, как правило, разомкнуты. Романтические герои — люди титанических страстей, пытливой мысли и революционного действия, но они действуют, опираясь на свою волю, а не на объективные законы исторического развития.

Дуалистичность мышления романтиков является причиной отвлеченности созданных ими образов и иллюзорности их общественно-эстетических идеалов. Будущее предстает в их произведениях не как закономерный результат настоящего, а как утопия. Они лишь мечтают о «золотом веке», но не знают к нему реальных путей.

Следовательно, романтическое искусство опирается на субъективно-идеалистические представления об историческом процессе, обществе и человеке. Они оказали огромное воздействие на творческие принципы романтиков: субъективно-эмоциональная мотивировка характеров, превращение художественного образа в средство выражения субъективных настроений, идеалов писателя. Органическая зависимость подобного типа художественного мышления от романтической социологии совершенно очевидна.

Романтизм наиболее полно раскрывает свою сущность в переходные периоды развития человечества, когда рушится освященный традициями уклад жизни. Романтики отражают в своем творчестве настроения ожидания, волнения, которые охватывают людей на крутых поворотах истории, их стремление предугадать путь общественного прогресса, ускорить или задержать (в зависимости от общественно-политических позиций) объективный процесс исторического развития. Так было всегда, когда одна формация сменялась другой, когда ломались общественные отношения, моральные принципы, взгляды. Их смена вызывала оживление или даже бурный взлет романтического искусства.

Наиболее мощным романтическое движение оказалось на рубеже XVIII—XIX столетий, когда оно охватило все европейские страны и почти все сферы духовной жизни. Великая французская революция, национально-освободительные войны, борьба крепостного крестьянства и рабочего класса за свою свободу — таковы его социально-исторические корни.

В это время романтизм оформляется как литературное направление со своей программой, со своими эстетическими лозунгами, со своим пониманием целей и задач художественного творчества. Писатели романтической настроенности были и до XIX века, но они творили, не осознавая своего метода. Братья Шлегели, Шатобриан, Байрон, Мицкевич, Жуковский и другие уже вполне осознают своеобразие избранного ими

lib.pushkinskijdom.ru

пути, они создают теорию романтизма, ведут открытую борьбу с приверженцами иных эстетических убеждений.

Характерной чертой западноевропейского романтизма является его антибуржуазная направленность. Все романтики, вне зависимости от своих политических воззрений, выступали против буржуазного общества. Но единые в критике буржуазных отношений, они, как известно, резко расходились в области общественно-политических идеалов. Одни из них, связанные с освободительным движением, смотрели вперед. Другие, испытывавшие воздействие консервативных и реакционных взглядов, идеализировали феодальный строй, консервативные черты народного сознания. Между этими крайними точками располагаются романтики с более противоречивыми, не всегда ясными политическими и эстетическими убеждениями.

В связи с этим возникает вопрос: сколько существует романтических методов: один или два? Участники «романтической дискуссии» (А. Н. Соколов, В. И. Кулешов и др.), по существу, отказались решить эту сложную задачу, но она все же требует решения.

Опыт развития мирового искусства показывает, что художественный метод состоит из двух слагаемых — идеологии и художественного мышления писателя, причем каждое из них имеет свою сферу влияния, по-разному обнаруживает себя в результатах творческого труда. Художественное мышление сказывается прежде всего в принципах построения образа, оно активно участвует в создании художественной формы, т. е. выражается в так называемом «типе творчества»; идейные взгляды писателя наиболее глубоко проявляют себя в содержании произведения, хотя оказывают сильное воздействие и на его «оформление».

Каждый тип художественного мышления может быть основой нескольких художественных методов. На базе реалистического подхода к изображению действительности возникли как самостоятельные методы — реализм Возрождения, реализм просветительский, реализм критический, реализм социалистический.

Романтическое мышление дало жизнь не только романтизму прогрессивному и консервативному, получившим широкое распространение в конце XVIII—первой трети XIX века, но и различным формам декадентского романтического искусства, сложившимся в эпоху империализма (символизм, импрессионизм, экспрессионизм и т. д.).

Тип художественного мышления обладает стабильностью, но внутри него художественная мысль не стоит на месте. Художники как реалистической, так и романтической направленности и в прошлом и в настоящем одинаково подходят к изображению жизни, пользуются одними и теми же принципами построения образа, но различаются глубиной художественного исследования действительности. Например, романтики существенно отличаются друг от друга характером своих общественно-политических воззрений (одни придерживаются революционных, другие консервативных, третьи либеральных взглядов и т. д.), но они близки друг другу своим романтическим видением мира, приемами художественного обобщения. Если бы между писателями романтической настроенности не существовало такой типологической общности, то прервалась бы преемственность романтических традиций.

Следовательно, художественный метод несет в себе устойчивые (типологические) и исторически меняющиеся черты. Например, Байрон и Шелли близки лейкистам в принципах создания художественной формы, но в то же время они существенно отличаются от них своей идейной направленностью, содержанием своих общественно-эстетических идеалов. Романтическое художественное мышление, объединяющее метод Байрона и Шелли, с одной стороны, и поэтов «озерной школы», с другой, конкретно обнаруживает себя в известном *стилевом* единстве этих разных

lib.pushkinskijdom.ru

по мировоззрению романтиков. Стиль и представляет собой выражение художнической близости писателей, часто очень не близких по своим идеологическим устремлениям. Именно стилевая общность, проявляющаяся в способе обобщения, в особенностях языка, в использовании художественных деталей, позволяет говорить о романтизме как определенном типологическом явлении.

Итак, поскольку одним из слагаемых метода является мировоззрение, постольку любой романтизм (и прогрессивный и регрессивный) обладает своей художественной «методологией», выражающейся в своем понимании действительности, в преследовании своих общественно-политических целей. Тем не менее идеологические различия не снимают типологического, стилевого родства различных по своим убеждениям романтиков, проявляющегося прежде всего в принципах построения художественного образа.

Романтизм как направление оформился в то время, когда в Западной Европе существовали сильные реалистические традиции. Однако романтики отказались от реалистического изображения жизни. Объявив своими предшественниками прежде всего Шекспира («Сон в летнюю ночь», «Цимбелин», «Буря» и др.), Кальдерона и Гете (вторая часть «Фауста»), они ищут такую форму, которая позволила бы им вместить текучее, изменчивое содержание истории, тревоги и раздумья людей, потрясенных революциями и войнами. Для решения этих художественных задач средства просветительского реализма XVIII века с его «рационализмом, механистичностью и метафизическим подходом к действительности явным образом оказывались недостаточными».[9] Они были хороши для показа конкретной жизни «частных людей», романтики же тяготеют к изображению событий широкого исторического масштаба. Конфликтам, порожденным их временем, они нередко придают космический характер, проецируют их на всю вселенную, используют для их выражения библейские легенды, античную мифологию, народные предания («Пророческие книги» В. Блейка, «Небо и земля», «Каин», «Еврейские мелодии» Байрона, «Освобожденный Прометей» Шелли, «Дзяды» Мицкевича и т. д.). Отказ от реалистического принципа изображения человека связан в романтической литературе с новыми достижениями, с утверждением метода, открывшего возможности такого воспроизведения жизни, какое было недоступно писателям-реалистам. Правда, потенции реализма чрезвычайно велики. Его утверждение ознаменовалось, особенно в XIX веке, крупнейшими творческими завоеваниями. В. И. Ленин назвал творчество Л. Н. Толстого шагом вперед в художественном развитии всего человечества. Тем не менее есть определенные сферы жизни, в изображении которых романтическое искусство достигает большего художественного эффекта, чем реалистическое. Если бы это было не так, то само его существование было бы неоправданным, совершенно ненужным.

Романтическая символичность и отвлеченность необходимы там, где жизнь рассматривается на огромном историческом пространстве, в стремительном движении к идеалу. В «Королеве Маб» Шелли перед читателем проходит европейская история, начиная с античных времен и кончая будущим «золотым веком». Ясно, что для реалистического воплощения такого замысла потребовалась бы не одна поэма, а десятки солидных романов.

Вряд ли можно содержание «Демона» Лермонтова передать в реалистической форме. Поэт обнимает здесь своим взором все мироздание, набрасывает поистине космические пейзажи.

---

[9] А. А. Елистратова. Наследие английского романтизма и современность. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 20.

lib.pushkinskijdom.ru

На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил...

Изображение Демона в реалистическом ключе привело бы к снижению, к обеднению образа.

Космизм мышления выводил романтиков за пределы реалистической типизации. Реализм с его приверженностью к факту, к социально-исторической определенности стеснял их в решении задач широкого, космического плана. Им нужна условность, символика. Сам предмет романтического искусства требовал иных, именно романтических принципов обобщения.

Романтический метод оправдывает себя не только при разработке космических тем. Он оказывается уместным также тогда, когда писатель стремится в обобщенно-философской форме выразить свои размышления о жизни и смерти, о судьбах человечества, свои мечты о будущем («Разговор», «Конец света», «Лазурное царство» и некоторые другие стихотворения в прозе И. С. Тургенева, «Девушка и смерть» М. Горького и т. д.). Есть и другие жизненные ситуации (например, неясные, смятенные психические состояния), для передачи которых даже художники реалистического направления обращаются к романтизму. Поэтому далеко не всегда использование романтической формы следует квалифицировать как просчет, неудачу писателя. Часто это, напротив, свидетельствует о его художнической зрелости и эстетической чуткости.

Не принимая общественные отношения своего времени, романтики стремятся к идеалу, лежащему за пределами окружающей их действительности. Их разлад с жизнью, как правильно подметил А. Гуревич, «получает абсолютное значение»,[10] носит обычно бескомпромиссный характер. Однако критик без должных на то оснований приписывает всем романтикам трагическое мироощущение, настроения безысходности, «мировой скорби» и т. д.[11] Поэзия Шелли (например, лирика, «Королева Маб», «Освобожденный Прометей» и др.) глубоко оптимистична, проникнута верой в социалистическое будущее. Точно так же в творчестве Байрона, когда поэт был связан с карбонариями, с освободительной борьбой греческого народа, не слышатся мотивы безысходной тоски, которые звучали в «Манфреде», в «Еврейских мелодиях». Непримиримость, максимализм требований являются весьма примечательными чертами писателя романтической настроенности. По-видимому, тут надо искать демаркационную линию, отделяющую романтизм от других, родственных ему по типу творчества литературных направлений.

Сразу же напрашивается сравнение с сентиментализмом. Предметом его изображения также является «мир души и сердца». Но сентименталисты «берут» жизнь в статике. От натиска грозных исторических сил (наступление капитализма), от феодального произвола они ищут спасения на лоне природы, в любви, в дружбе и т. д. Их добродетельный герой не стремится в надзвездные сферы, не жаждет борьбы. Это не титан, а скромный, чувствительный человек. Даже в «Новой Элоизе» Руссо, где налицо сильный протест против социального гнета и феодальной морали, Юлия и Сен-Пре мечтают лишь об уединенной жизни вдали от порочного общества.

Сентиментализм законно называют предромантизмом. Нужны были революционные потрясения для того, чтобы разрушить метафизические представления о мире, чтобы «поэзия чувства и сердечного воображения»

[10] А. Гуревич. Жажда совершенства. «Вопросы литературы», 1964, № 9, стр. 136.

[11] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

приобрела романтическую окраску — стала изображать жизнь в движении, прониклась стремлением к идеалу.

Более сложны и требуют специального изучения отношения романтизма к классицизму и просветительскому реализму. В частности, необходимо выяснить отличие классицистской субъективности от романтической. Классицисты (а нередко и просветители-реалисты), подобно романтикам, изменяли жизнь в угоду своим идеалам, наделяли исторических деятелей прошлого характером и сознанием идеальных граждан XVII и XVIII веков. В этом сходстве принципов изображения человека чувствуется и различие, которое, однако, не так просто дается в руки.

В ходе дискуссии в статье А. Н. Соколова было высказано суждение, что романтизм ввиду его сложности не может быть определен по какому-либо одному признаку. Больше того, исследователь полагает, что даже попытки нахождения такого определения несостоятельны, ибо «таят в себе методологическую ошибку».[12]

Вопреки этой точке зрения, разделяемой многими литературоведами, все же можно утверждать, что романтизм имеет свою определяющую черту. Его отличает *субъективность*, которая, как было сказано, проявляется и в романтическом мировоззрении, и в романтическом принципе построения образа — и в содержании, и в форме произведения. Конечно, степень его проявления в творчестве отдельных романтиков различна, но это уже другой вопрос.

Подобный взгляд может быть, казалось бы, поколеблен указанием на то, что некоторые теоретики и практики романтизма боролись за объективность искусства. Достаточно вспомнить Катенина, Н. Полевого и др. Думается, что было бы правильно говорить о наличии сильных реалистических тенденций в эстетике этих писателей. Художника следует относить к тому или иному направлению не по его заявлениям, а по объективному содержанию его произведений.

Наиболее сложным и дискуссионным является вопрос о судьбах романтического искусства за пределами романтического направления. Большинство теоретиков как будто склоняется к той точке зрения, согласно которой абсурдно искать романтические черты в творчестве писателей античного мира, средних веков, эпохи Возрождения, XVII и XIX веков, за исключением первой его трети. Однако эта концепция имеет такого сильного противника, как В. Г. Белинский. Критик считал, что романтическая настроенность — склонность ко всему прекрасному и благородному — существовала всегда, что это «общее духу человеческому явление, во все времена и для всех народов присущее» (VII, 154). Поэтому романтическое искусство — постоянный спутник человечества, его порождает сама жизнь, никогда не утоляемые духовные стремления людей.

Можно бы, казалось, упрекнуть Белинского в антропологизме. На самом деле признание неувядаемости романтизма вполне согласуется в эстетике Белинского с принципом историзма. Критик отмечает неодинаковость романтических настроений, ибо человек живет не только личной жизнью. Он «член общества, гражданин своей земли», «сын времени и воспитанник истории». Поэтому «его образ чувствования и мышления видоизменяется сообразно с общественностью и национальностью, к которым он принадлежит, с историческим состоянием его отечества и всего человеческого рода» (VII, 145).

Белинский находит возможным говорить об античном и средневековом романтизме. В подкрепление своей мысли он приводит примеры из древнегреческой лирики, из «Илиады», характеризует особенности роман-

[12] А. Н. Соколов. К спорам о романтизме. «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 123.

lib.pushkinskijdom.ru

тического мировосприятия в средние века. Некоторые исследователи игнорируют концепцию великого критика, что, однако, не колеблет ее правильности. Сама история литературы и искусства подтвердила жизненность теоретических положений Белинского. Романтизм жил и живет далеко за пределами романтического направления. Никто из советских шекспироведов не отрицает романтического характера «Зимней сказки», «Цимбелина» и «Бури», где Шекспир, разочаровавшись в результатах буржуазного прогресса, пытается выразить свои мечты о будущем, о подлинных человеческих взаимоотношениях.

Не умирает романтизм и после того, как его в силу целого ряда причин потеснил на исторической арене критический реализм. Он продолжает жить в творчестве многих реалистов, придавая ему особую окрашенность (Тургенев, Короленко, Гаршин и др.). Горький утверждал, что «все... крупнейшие наши писатели, от Гоголя до Чехова и Бунина», писали «вещи в романтическом духе».[13]

Действительно, перу Тургенева принадлежат выдержанные в романтическом стиле «Призраки» и «Довольно», Куприн написал романтическую «Суламифь», Короленко настойчиво ищет пути к созданию синтетического искусства. Романтический характер носит лирика Надсона, поэзия А. Блока, самого крупного романтика XX века. Романтические черты обнаруживаются в творчестве поэтов Пролеткульта и «Кузницы». Для них характерны космизм мышления, отвлечение от всего будничного, житейского, абстрактность, символичность образов, одним словом, все основные атрибуты романтического миропонимания и метода. Конечно, эти явления не были простым повторением романтизма первой трети XIX века, они отмечены печатью исторического своеобразия, но вместе с тем в них отчетливо проступают признаки романтической типологии.

Романтическая настроенность — устремленность ко всему прекрасному и возвышенному — сохраняется и в наши дни. Она придает художественному творчеству окрыленность, служит противоядием против объективизма и натуралистической приземленности. Хорошо об этом сказал Л. Леонов: «... романтизм — это тот гормон, который поднимает художественное ремесло на уровень подлинного искусства. И постольку всякий реализм, поскольку он не хочет выродиться в мелкотравчатый натурализм, должен быть романтическим».[14]

Аналогичную мысль в статье «О свободе творчества» (1935) развивает А. Н. Толстой, предложивший называть стиль советских художников «крылатым, или романтическим, или, наконец, социалистическим реализмом».[15] Неоднократно о романтичности советской литературы говорили А. Фадеев и многие другие наши писатели.

Романтическую приподнятость социалистического реализма питает романтика, которая заключает в себе факторы как субъективного (романтические настроения писателя), так и объективного характера (романтические явления самой жизни). Ее содержание уходит своими корнями в социалистическую действительность, в сознание советских людей, отражает их борьбу за новые общественные отношения, их помыслы о будущем.

Романтическая устремленность, издревле являясь одним из источников романтизма, в советскую эпоху приобрела особое качество. Она обращена теперь к идеалу, достижение которого научно обосновано. Познав законы общественного развития, марксизм-ленинизм превратил социа-

[13] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 471.

[14] Л. Леонов. Шекспировская площадь. «Советское искусство», 1933, № 5 (112), 26 января.

[15] Русские писатели о литературном труде, т. 4. «Советский писатель», Л., 1956, стр. 483.

lib.pushkinskijdom.ru

лизм из утопии в науку. Неясные романтические мечты получили, наконец, вполне конкретные очертания, стали великой целью борьбы для миллионов людей, начали трудом народа претворяться в жизнь.

Лучшие духовные стремления человека вступали в прошлом в противоречие с феодально-крепостническим или буржуазным обществом. В наше время они не находятся в разладе с социалистическим строем. В связи с этим в наших условиях невозможен романтизм в его классической форме — как неприятие существующего и противопоставление ему мира утопической мечты.

Возбудитель романтических настроений в нашу эпоху утратил свою иллюзорность. Он перестал быть таинственной «синей птицей», обрел вполне осязаемые земные черты. Это боевые и трудовые подвиги, моральные взаимоотношения строителей коммунизма. Их жизнь дает художнику богатый материал для создания произведений реалистических и романтических одновременно.

Тем не менее советская действительность не полностью романтична. Идеальное в ней сочетается с отрицательным. «Наследие прошлого» еще проявляется в сознании людей.

Сложность общественного развития находит свое отражение в литературе. Ряд писателей изображает советского человека во всех трудностях его духовного роста, со всеми его исторически обусловленными недостатками. По такому пути идут, например, М. Шолохов и его единомышленники.

Но есть реалисты другого плана. Создавая образ нашего современника, они концентрируют в нем лучшие качества советских людей. В связи с этим в социалистическом реализме как литературном направлении возникает особое стилевое «романтическое течение» или «романтическая линия» (Паустовский, Гайдар, Довженко, Гончар и др.). Речь идет именно о своеобразии стиля, а не метода в целом, который в основе своей продолжает оставаться реалистическим, покоящимся на научном, марксистско-ленинском понимании законов общественного развития.

Реалисты романтической настроенности стремятся запечатлеть «необыкновенное в обыкновенном» (Паустовский), сосредоточивают внимание на душевном благородстве, нравственной чистоте, высоком патриотическом чувстве советского человека. Положительные черты советских людей сегодняшнего дня они усиливают, освобождают от всего будничного и житейского («романтизируют»), достигая большой силы идейно-эмоционального воздействия («Молодая гвардия» А. Фадеева).

В процессе типизации «романтические реалисты» используют символику, прибегают к условным, нереалистическим формам. Однако все это, придавая их творчеству романтический колорит, служит в конечном счете целям реалистического раскрытия действительности, человеческих характеров. В противном случае гиперболы, гротеск, алогизмы приобретут самодовлеющее значение, а это уже будет означать отход от эстетики реалистического искусства.[16]

Таков методологический подход к решению вопроса о бытовании романтизма в социалистическом реализме. Проблема и в ее общетеоретическом и в конкретно-историческом содержании сложна и требует серьезного изучения идейно-эмоционального мира писателей романтической настроенности, содержания и формы их произведений.

[16] См. об этом: А. Бушмин. Социалистический реализм. (К вопросу о его толковании). «Русская литература», 1963, № 4, стр. 18.

lib.pushkinskijdom.ru

С. БОБРОВ

СИНТАГМЫ, СЛОВОРАЗДЕЛЫ И ЛИТАВРИДЫ

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

(Окончание)

7

Попробуем теперь обратиться к показаниям более объективного и достоверного характера, нежели общие рассуждения и частные случаи. Рассмотрим, что нам дают статистические анализы Томашевского и Лесскиса с одной стороны, а с другой — логико-математические исследования математиков, работающих над вопросами автоматического перевода.

Опыт Томашевского с прозой «Пиковой дамы» весьма поучителен: как только автор переходит от предложения к синтагме, асимметрия кривой распределения (предложения и синтагмы по слогам) тут же резко снижается. Предложения, согласно опытам Томашевского и Лесскиса, дают асимметрические кривые распределения, и они в анализах Лесскиса (опирающихся на огромный и однородный материал) отчетливо, резко (и по вполне понятным причинам!) меняются в зависимости от того, какого рода прозу и какого рода части («жанры» или, пожалуй, вернее «регистры») художественной прозы мы рассматриваем.

В научной прозе в среднем размер предложения составляет 28,5 слова (по 17 тысячам предложений), в эпистолярной прозе — 14,2 слова (8 тысяч предложений), в авторском повествовании в художественной прозе — 17,2 слова (38 тысяч предложений), в речи героев повести — 8,1 слова (22 тысячи предложений) и в авторских ремарках в диалогах — 6,7 слова (6 тысяч предложений).

Соответственно, в зависимости от того, в каком регистре говорит с нами художественная проза, меняются и кривые распределения.[1] Науч-

[1] Вопрос, можно ли сопоставлять предложение, которое подсчитывается (у Лесскиса) по числу слов, с синтагмой, подсчитывающейся по числу не слов, но слогов, был проверен по «Тамани» (223 предложения, в среднем по 10,66 слова и по 30,97 слога). В общем и среднем получается, что на одно слово падает 2,91 слога (круглым счетом три), но при этом число слогов и число слов в предложении связаны самой тесной связью, ибо коэффициент корреляции между ними = +0,96 (почти что функциональная, прямо пропорциональная зависимость). В силу этого переход от слов к слогам совершенно корректен и не грозит никакими недоразумениями. Самый разбор показал, что среднее число слогов на слово несколько ниже в начале повести; это объясняется следующим образом: что ни дальше развиваются в «Тамани» ее угрюмые эпизоды, речи остаются все столь же краткими и отрывистыми, тогда как авторские описания чувств героя все более детализуются, удлиняясь и утончаясь. Линейное уравнение, определяющее число слогов в предложении в зависимости от числа слов, будет:

$$y = -1{,}5956 + 3{,}0557\ x,$$

где игрек — число слогов, а икс — число слов. Так, например, если число слов в предложении = 15,5, то число слогов = 45,77; для предложения с числом слов = 7,5 число слогов = 21,32 и т. д.

lib.pushkinskijdom.ru

ная проза дает асимметрически растянутую кривую с очень плоской вершиной. В авторском повествовании асимметрия гораздо резче выражена, вершина высоко поднимается над уровнем вершины научной прозы, именно около вершины и сосредоточена основная масса случаев. Речи героев — еще более асимметричны, вершина еще выше, спад еще круче, кривая, так сказать, еще компактнее, т. е. основное ее «тело» становится очень узким, а «шлейф» ее, который тянется вправо (к большим, длинным предложениям), еще тоньше. Выходит так, что для каждого регистра художественной прозы существует некоторый неписаный стандарт длины предложения, как и своя особенная форма кривой распределения. Отсюда можно с уверенностью вывести, что колебания длины предложения в прозе представляют собой определенное *стилистически-семантическое правило*, а стало быть, и орудие, имеющее если и не очень сильный, то все-таки явный художественно отличительный характер.

Пока проза не эмоциональна, длина предложения для нее почти безразлична. Как только начинается художественное описание, со всей своей картинностью, блестками тонкой наблюдательности, соотнесением описания к сюжету, к характеристике героя, к трогающему читателя изяществу и своеобразию языка, — все меняется: основная масса предложений сокращается (с 28,5 слова до 17,2 в среднем, т. е. на 40%, почти вдвое!), длина его становится очень точно определенной, ибо в силу асимметрии кривой распределения максимум случаев приходится на длину гораздо меньшую, чем средняя, примерно на 7 слов вместо 17! В научной прозе самый частый случай длины предложения приходится на 21 слово при средней = 28,5, так что самый частый случай менее средней на 29%, а в художественном описании то же самое падение измеряется величиной в 59%, т. е. от средней остается меньше половины. Итак, предложение художественного описания пользуется малой и почти стандартно установленной длиной, а резкая разница самой частой длины и средней объясняется тем, что среди стандартно малых предложений изредка встречаются длинные и даже очень длинные предложения, которые в силу своей необычности производят нежданное и резко эффектное впечатление. Таков и анализ Томашевского: самая частая длина предложения в «Пиковой даме» равна 11 слогам против средней, равной 20. Длина предложения, можно сказать, просто дышит в унисон с тем, в каком регистре художественно осуществляется проза.

Синтаксис предоставляет стилисту свои формы в качестве орудий, строение которых дает возможность, играя широкими границами предложения, противопоставлять друг другу, так сказать, верхний и нижний пределы предложения, и они (именно в этом неравенстве и противопоставлении!) и обретают свою художественную отличительность. Синтаксис входит в содержательно-эффективную часть прозаического художественного произведения лишь в качестве варьирующего обрамления отрывков речи, вариации которых сами по себе убедительны и красноречивы.

Однако опыт Томашевского ведет нас гораздо дальше. Как только исследователь переходит к «простейшему синтаксическому целому» (как определял Л. В. Щерба синтагму), неожиданно вся выразительность распределения не то что рушится, а просто исчезает нацело. Получается кривая распределения совершенно симметричная (близкая к так называемой «нормальной кривой ошибок», когда все мыслимые меры во избежание систематических отклонений в какую-нибудь одну сторону приняты и ошибки имеют совершенно случайный характер). Никаких перепадов в длине периода больше нет, нет и никаких контрастов, которые задевали бы внимание читателя. Оказывается, восьмисложный период для прозы совершенно безразличен, проза ведет себя по отношению к нему

lib.pushkinskijdom.ru

словно набор чистых случайностей. Трудно поверить, чтобы между длиной синтагмы и длиной предложения [2] существовала столь сложная зависимость, которая неминуемо вела бы к такому эффекту. Наоборот, есть основания думать о чем-то ином.

М. Мастерман отмечает,[3] что при разработке способов автоматического перевода сошлись два метода: 1) способ синонимических словарей-тезаурусов и 2) способ языка-посредника (своеобразного математического эсперанто, а от него можно уже отправляться к любому языку, который нужен). Первый способ ставит во главу угла семантику, второй — синтаксис. Но, видимо, эти две разновидности систематических свойств языка одна без другой существовать не в состоянии, и теоретики автоперевода стремятся их объединить; но при объединении надо выбрать одну из этих разновидностей и отдать ей первенство. Другими словами — либо свести синтаксис к семантике (которая может вдохнуть в него жизнь), либо семантику к синтаксису, который — как это выясняется тут же — обладает (в обличии языка-посредника) свойствами слабой математической системы (т. е. такого рода математической дисциплины, которая позволяет определить некоторую искомую величину только в довольно неопределенных границах, но отнюдь не с той привычной простотой и точностью, которая достигается, например, при сложении чисел; однако это все же математическая система, и в установленных границах она безошибочна). Таким образом, становится ясно, что синтаксис сам по себе одарен некоторой принудительностью, той самой систематизирующей силой, которая так привлекает лингвистов. Но ее, оказывается, еще недостаточно, чтобы разобраться полностью в тексте (имеется в виду преимущественно научная проза), и нужны еще содержательно-оттеночные (нюансовые) и интуитивно-намекающие (внушающие) частности языка («великий бог деталей», как метко выразился один стихотворец), потому что именно они-то и определяют в окончательном виде смысл текста. Синтаксис имеет лишь половинчатое значение (что понимал и Томашевский, говоря

---

[2] Любопытно присмотреться, как же это получается с предложением... По наблюдениям над чудесной прозой «Тамани» (читатель, конечно, припоминает, что такой тончайший живописец, как Чехов, считал эту лермонтовскую повесть лучшей русской прозой!), дело примерно происходит так. Сперва писатель тщательно и с удивительно кропотливой детализацией излагает ощущения, мечты и надежды героя, прилаживая их старательно так, чтобы они, сколько возможно, напоминали внутренний диалог скучающего человека, который льстит самому себе, этим приемом постепенно герой выводится из сферы, напоминающей толкотню в переполненном автобусе, все размягчается, упрощается для данного человека, он словно попадает в какой-то простенький рай мягкого одиночества... и все это описывается длинно, мягко, нежно, успокоительно, льстиво. Когда эта сложная и длительная процедура окончена, автор выталкивает своего героя одним пинком из-за кулис на сцену, внутреннее ухаживание за собственной персоной мгновенно оканчивается, и актеры оказываются друг перед другом. Их разговор весь из коротких недомолвок, намеков; реальность грубо и жестоко расправляется с искусственным раем умягченного одиночества, все летит кувырком через краткие, яростно-прямолинейные обрывки фраз либо полузагадочное вранье зверского кокетства. Затем обрыв — и снова начинаются переменчиво-неопределенные комплименты по адресу собственной персоны. А потом снова — на сцену! — и град мелких фраз разрешает новый приступ надежд и мечтаний. Читатель привык к этому *ритуалу прозы,* он для него — вещь нормальная, естественная, в стиле «а как же иначе?» и т. п. Именно игра такого рода массивными словесными образованиями, вероятно, и составляет суть того, что мы ищем под названием «ритм прозы», который не подталкивается, не отсчитывается однообразием стихотворного метра. Иной раз даже кажется, что индивидуального здесь не так много. Все время (конечно, именно в романтической «Тамани», у Лермонтова!) идут резкие противопоставления: когда мое «я» у себя дома и когда начинается ожесточенная битва за минутное счастье на самом деле. В другом произведении вместо героя выступает автор, но от этого постоянные переходы от томительно-длинных разъяснений к кратким, но дико привлекательным (своей подлинной живостью) толчкам всамделишной природы человека не становятся менее внушительными.

[3] См.: Математическая лингвистика. Изд. «Мир», М., 1964, стр. 164—165.

lib.pushkinskijdom.ru

о «синтаксическом и смысловом развитии ритма прозы», т. е. отличая синтаксическое от смыслового).

Все эти очень важные обстоятельства — и суть и система в строении письменного изложения наших мыслей — занимают немалое место в культуре языка, но когда начинается разговор о самом ритме, то это вопрос совершенно особый.

Песня и стих (который некогда, по мнению многих серьезных людей вроде французского стиховеда Поля Верлье, выделился из песни в самостоятельное искусство) имеют некоторое отношение к музыкально-звуковой стороне языка. И не к пресловутой «смысло-различительной функции», а к эмоционально-лицедейственной, трагико-героической, поэтической преимущественно (беспримесно поэтической), которую, скрепя сердце, можно еще назвать *художественно-отличительной*, ибо она отличает свободу творчества от неизбежного педантизма синтаксиса, грамматики, пунктуации и т. п. Разумеется, писатель должен объясняться, принимая во внимание все условности культурной речи (иначе никто ничего не поймет!), но ведь не в них в конце концов дело! А в чем же? . .

Трагически-потрясающие эпизоды повести живут и чаруют читателя не общепринятыми приличиями своей речи, а тем, насколько самый словесный состав, соотношения слов, их глубокая согласованность поют в унисон с трагедией, которую они нам рассказывают. Вот почему самый хороший перевод ценится не за педантическую «точность» (которой вообще-то — грош цена), а за свои собственные достоинства! Нет ничего курьезнее, когда какой-нибудь чудак начинает выискивать неточности в переводах Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Бальмонта и выхваливать удушающе скучные калькирования своих единомышленников.[4]

Но как же этот великий и насущный в искусстве трагизм соприкасается со словом? Попробуем рассмотреть это.

8

Начнем с тех несомненных примеров глубоких соответствий между текстом художественного произведения и ритмом, которые мы выше именовали *литавридами* и которые имеют столь важное значение как мощные орудия художественного творчества.

Вот пример самой краткой литавриды — длительностью в одно единственное слово (этот замечательный пример С. М. Бонди нашел не так давно). Перед нами — одно слово, резко задевающее внимание читателя в стихотворении «Конь» (из «Песен западных славян»). Все стихотворение в общем построено на обычном для 4-стопного хорея диподическом ритме, т. е. преимущественно с ускорениями на первой и третьей стопе, но одна единственная (предпоследняя) строка:

Кожей он твоей покроет...

выделена при помощи редкого (и, вообще говоря, избегаемого Пушкиным) ускорения на второй стопе, которое, как известно, было в ходу у поэтов XVIII века («С белыми Борей власами» — у Державина), но именно эта строка и является самой жуткой во всем предсказании волшебного коня; ее ритмическая необычность и производит что-то вроде леденящего впечатления. В «Песни о вещем Олеге» слово «князь» неоднократно выделяется особым приемом: это слово (подлежащее и имя героя!) нарочито ставится на такой слог амфибрахия, который метри-

[4] Крупный французский поэт Леконт де Лилль недаром говорил, что перевод похож на оригинал, как изнанка ковра на самый ковер. Впрочем, задолго до Леконт де Лилля к этому образу прибегал Сервантес. Специалисты по «точности» именно такой способ перевода и ценят больше всего.

lib.pushkinskijdom.ru

чески слаб (метрически неударен, замедление Белого), следовательно — общее течение ритма как бы *прерывается* и этот перерыв останавливает внимание чтеца. Неоднократно — добавим далее от себя — у Пушкина с теми же целями употребляются замедления или инверсии (хориямбы, перестановка порядка ударений на первой стопе 4-стопного ямба), которые резко подчеркивают определенное слово, создавая особую интонацию. выделяющуюся в ямбе:

Нет, не покинул я тебя...

Аналогично в «Видении короля» резким замедлением (в анапесте) оттенена фигура героя в строке:

Король ходит большими шагами...

Выше мы уже приводили (§ 6) вполне убедительный пример, когда Пушкин в «Евгении Онегине» ставит подряд три строки с редким и ритмически несколько чуждым ему ускорением (пиррихием) на второй стопе, это — какое-то замечательное ритмическое интермеццо меж картиной уснувших, «померкших» домов и картиной празднично освещенного дома, где вьется желанная, юная музыка бала. Итак, нет сомнения в том, что существуют и довольно длительные литавриды, целые маленькие ритмические отступления — и при этом теснейше и животворнейше связанные с картинностью стиха! — необычайно способствующие оживлению всего произведения либо отдельной части его. Однако возможны и еще более длительные и более сложные конструкции чисто ритмического, преимущественно ритмического или частично ритмического характера.

Первое из таких открытий было сделано примерно лет пятнадцать тому назад прозорливой тонкостью С. М. Бонди (и только почти невероятная скромность этого замечательного ученого привела к тому, что до сих пор это открытие не было опубликовано и известно лишь очень узкому кругу людей в порядке, так сказать, изустного предания!). Открытие это заключается в том, что в песне Мери из «Пира во время чумы» С. М. Бонди подметил совершенно особый ритмический узор, который если и не был для Пушкина совершенно сознательным, все-таки до такой степени ясен и отчетлив, что можно только удивляться пушкинскому ритмическому гению. Дело в том, что если осторожно и последовательно проследить за изменением слоров (словоразделов) в этом 4-стопном хорее, можно заметить, что по слороупотреблению вся эта маленькая поэма вполне определенно делится на две части: в первой, когда идет рассказ о том, как в мирное селение пришла чума, ритм придерживается преимущественного слора *b* (женского), самого обычного, так сказать, срединного (т. е. не столь выразительного), но во второй части, когда дело идет о завещании обреченной на гибель Дженни, ритм резко меняется, покидая привычную простоту слора *b* и переходя к резкой отчетливости обрывистого слора *a*, мужского слора. Каждый из наших читателей может без труда с карандашом в руках проверить это, взяв с полки томик Пушкина, — и он поразится этой необычайной четкости пушкинского построения. Для пишущего эти строки открытие Бонди было исключительной по своему значению научной новостью, которая просто манила к задачам такого рода. И после этого, пересмотрев с этой точки зрения целый ряд иных произведений, проработав немало статистических опытов, нам пришлось на деле воочию убедиться, какой громадной силой апеллятивности обладают слоры.

Открытие Бонди тем особенно замечательно, что оно, минуя всякие якобы ученые «рассуждения о том, что должно быть», показывает нам подлинно новый факт из жизни стиха. Не забудем, что такой факт не

lib.pushkinskijdom.ru

может быть случайностью..., но этого еще мало, научная его убедительность возникает с особенной силой потому, что факт этот таков, что ни догадаться о нем, ни предвидеть его невозможно, пока он не найден. Логика неведомого нам явления не может быть обнаружена, пока мы не сумеем выделить и рассмотреть это явление, ибо до этого мы вынуждены рассуждать о неизвестном по аналогии с известными нам явлениями, а вся трудность в том-то как раз и заключается, что оно непохоже на то, что мы до сих пор видели и изучали. Интуитивно теперь уже ясно, что без этой тонкой ритмической подробности песня Мери не могла бы обладать той поразительной, даже (как когда-то говаривал Бальмонт) магической силой непосредственной убедительности и жизненности, которой она дышит.[5]

Вот несколько обнаруженных нами фактов. Самые трагические главы «Евгения Онегина» — глава с дуэлью и с письмом Татьяны — обладают бóльшим числом слора *а* по сравнению со всей поэмой в целом. Подобно этому и в художественной прозе наблюдается нечто подобное: тот же слор *а* встречается гораздо чаще в картине приступа Белогорской крепости в «Капитанской дочке», в картине пожара в «Дубровском», в картине убийства в «Преступлении и наказании». Отметим, и это крайне важно, что литаврида слора *а* появляется и в стихе и в прозе! Очевидно, это явление лежит где-то глубже и того и другой.[6] Затем нам удалось обна-

---

[5] Концепция длительных литаврид связана еще с тем особым вниманием, которое С. М. Бонди уделяет *временно́му* (динамическому) моменту в стихе. Нет сомнения, что и этот принцип в недалеком будущем будет статистически развит и подкреплен. Почти очевидно, что, кроме изучения данного распределения с точки зрения его расчленения по величине признака, возможно еще рассматривать распределение, так сказать, в его генезисе, т. е. так, как оно само постепенно строится, начиная с первой строки художественного произведения и до последней. Весьма вероятно, что при таком рассмотрении можно надеяться нащупать иные (не чисто количественные) *группы* строк, т. е. временные отрывки (эпизоды), которые будут уже связаны той или иной степенью определенной ритмической однородности. Недавно А. Н. Колмогоров предложил для этого замечательный «способ накопленных сумм», с которым читатель сможет в дальнейшем подробно ознакомиться в нашей книге «Вольный стих пушкинских „Песен западных славян“», готовящейся к печати в издательстве «Наука».

[6] Резкий и решительный обрыв слора *а* в стихе подчеркивается долгой правой частью слора (как например: «Призрак невозвратимых дней...»), так что доударная часть второго слова в слоре играет в стихе подсобную роль некоторого усиления предыдущего ударения. Долгие слоры, типа *с*, вносят в стих какую-то успокоительную медленность. Попытайтесь сравнить три строки с тремя разными слорами (*а*, *b* и *с*):

Говори! — отвечает девица...
Говорите! — сказала девица...
Говорите же! — молвит девица...

И на слух заметно, как острая энергия строки понемногу ослабляется, сменяясь некоторой замедленностью (выражаясь фигурально). Слор *а* как бы неколебим, неоспорим, резко-приказателен (сравнительно с другими, конечно!). Когда слор появляется сразу рядом с ударением (т. е. после него), то он (будучи некоторой паузой) усиляет ударение. Действие паузы на ударение замечали многие (в частности, и Тынянов); оно особенно заметно в паузнике. Сравним, например, два искусственных примера:

И высокая сень вдохновенья...
И высокая тень мгновенья...

Легко заметить, что во втором примере слово «тень» сильнее выделяется последующей за ней реальной паузой (в один слог). Действие слора, конечно, слабее, но оно того же характера, с тою отличительной подробностью, что чем слор *длиннее* (чем больше заударная часть первого слова), тем усиление предыдущего ударения менее выразительно, менее отчетливо (так что выступает и подчеркивается нечто иное, а именно самый этот мягкий «кометный хвост» заударной части слова, левой части слора). В вольном стихе по двусложнику значение слора *а* сильнее слора *b*, а с ростом стопы влияние *а* убывает, так что когда доударная часть правого слова от стопы к стопе (при переменной стопе вольного стиха)

lib.pushkinskijdom.ru

ружить почти совершенно аналогичное песне Мери ритмическое построение в другом стихотворении Пушкина, которое тоже как бы само собой распадается на две части. Речь идет о стихотворении «Для берегов отчизны дальной» (как известно, вдохновившем двух наших композиторов, Бородина и Римского-Корсакова, своим изумительным мелодизмом на два прекрасных романса!). Это стихотворение, как и песня Мери, распадается на две части: в первой (которая так пленила Римского-Корсакова) описываются муки расставания, во второй (к которой прислушался Бородин) — печальные слова женских утешений, словно уже проникнутые роковой уверенностью в близости «вечного сна». Здесь, где противоположение еще резче, в пиррихиях первой части мы слышим «долгие» слоры (с длинной заударной частью), т. е. слоры *c* и *d* (дактилический и гипердактилический), которые почти начисто исчезают во второй части, сменяясь преимущественно привычным мягким слором *b*. Два этих примера, т. е. ритмический узор в песне Мери и в стихотворении «Для берегов отчизны дальной», разумеется, не могут почитаться окончательным *доказательством* существования всего явления содержательно-эффективного ритма, но тем не менее прямая их убедительность так велика, что пройти мимо этих примеров невозможно.

С. М. Бонди выбрал для себя специальностью в стиховедческих исследованиях именно такие ювелирно тонкие рассмотрения ритмических вариаций. Попытки Белого в том же направлении отличались от наблюдений Бонди тем недочетом, что он пытался сразу разрешить весь вопрос в целом; Бонди, наоборот, нашел ряд *частных* примеров, которые отличались от туманных интуиций Белого своей неоспоримой конкретностью. Разумеется, когда дело идет о целых главах поэмы или повести, явление обнаруживается только при *статистическом* его рассмотрении, но из того, что явление это можно сразу и не усмотреть, отнюдь не следует, что оно вообще сомнительно. В отдельных случаях очень кратких — в одно слово — мгновенных, так сказать, литаврид они действуют по закону резкого контраста, тогда как длительно (и отнюдь не так заметно) накапливаясь в целой главе (поэмы или повести), они постепенно создают до некоторой степени особый ритм, который, не взрываясь резкими контрастами, все же проникает в душу читателя своей своеобразной неизменностью, монотонностью. И такая монотонность ритма помимовольно создает некую особую ритмическую атмосферу.

В пушкинском вольном стихе нередко литаврид являются резкие вариации *зачина* строки; большинство стихов имеет анапестический зачин (с двусложной анакрусой), но иной раз встречается нулевая анакруса (дактилический зачин), которая каждый раз выделяется очень резко, как например:

Смилуйся, государыня рыбка...
Голову отсечь ему грозится...

причем число слогов в строке сохраняется в своей средней норме (10 слогов) — и это за счет необычного (редкого) строения середины строки (пятисложная стопа в первом примере и две четырехсложные во втором). В других случаях вместе с анакрусой сокращается и сама строка (и тогда внутренней перестройки нет), как например в стихе:

Взад и вперед по палатам...

Как уже было сказано выше, тонкие и обширные наблюдения Лескиса дают еще очень важный пример соответствия между длиной пред-

---

растет, то значение слора *a* ослабляется; другими словами — на малых стопах резкость слора *a* более отчетлива (последнее разъяснение касается не различия в слорах, а различия одного и того же слора в стопах разной длительности).

lib.pushkinskijdom.ru

ложения и регистром художественной прозы. Любопытно, что дальнейшие изыскания в том же направлении (пока еще не опубликованные) позволили Лесскису установить, что длина предложения в «Евгении Онегине» *больше*, нежели в пушкинской прозе. Это несомненно связано с онегинской *строфой*, а зависимость стихотворного синтаксиса именно от строфы, а не от других стихотворных частей или объединений добросовестно отмечал и Поспелов.[7] Нет сомнений, что это обстоятельство является новым доводом против синтагматики в стихе. Даже бегло рассматривая пунктуацию стиха, легко заметить, что как раз в конце обычного четверостишия нас и ждет точка; следовательно, разумнее изучать в художественной словесности именно крупные синтаксические единицы, а не мелкие.

Мы привели немало аргументов в пользу концепции литаврид, созданной Бонди, и теперь, как нам кажется, у нас есть достаточное основание для того, чтобы принять эту концепцию хотя бы в предварительном порядке, в качестве некоторой рабочей гипотезы, ибо это даст нам в руки вполне определенный критерий для суждения о том, сколь интересно и полезно изучать стих в том или ином аспекте. В самом деле, если наш теоретик прав и основное в формальных элементах стиха заключается в эстетически активном сопутствии тексту, теме, картине, диалогу, то, очевидно, справедливо и обратное положение: именно те формальные элементы художественной словесности представляют для нас подлинный интерес, которые *тесно связаны с текстом*, являясь его непосредственным художественным подспорьем. Если этого нет, если это сомнительно, труднодоказуемо, неопределенно, то естественно, что и наш интерес к такого рода явлениям падает. Нет, разумеется, никаких сомнений в том, что *ритм* стиха является только одним из проявлений его художественного значения, странно было бы отрицать наличие иных важных сторон в стихе, однако *примат ритма* в стихе совершенно очевиден. Это не столь бесспорно для художественной прозы, но и там значение ритма довольно велико. Нет сомнения, конечно, что изучать связи текста с ритмом или иными формальными элементами художественной словесности не так-то просто, однако за последнее время статистический инструментарий стиховеда расширился, и будем надеяться, что и в этом трудном вопросе он не откажется нам помочь.

Несомненно, что между мгновенными (в одно слово) литаврида ми и «мягко разлитыми» (на целую главу повести или поэмы) имеется существенная разница; возможно, что первые ближе к стиху, вторые — к прозе, а быть может, даже и к речи вообще.

Существование литаврид не только в стихе, но и в прозе заставляет нас (с известной осторожностью конечно) прийти к допущению, что у каждого из нас имеется инстинктивно-привычное (т. е. созданное в процессе длительного общения с языком и чувствами, им выражаемыми) ощущение не только по части общеизвестной интонации, но и по части *определенной ритмизации речи*.[8] Грубый и простой пример под-

---

[7] Любопытнейшие наблюдения над онегинской строфой см. в статье Винокура «Слово и стих в „Евгении Онегине“» (в кн.: Пушкин. Сб. статей под ред. А. Еголина. Гослитиздат, М., 1941, стр. 155—213; см. также: Р. М. Цейтлин. Г. О. Винокур. Изд. МГУ, М., 1965, стр. 34).

[8] Вопроса об естественной ритмизации речи весьма своеобразно касаются физиологи, авторы статей сборника «Речь, артикуляция и восприятие» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1965, см. главу 6, раздел 4), которые, вспоминая основополагающие труды Томашевского (стр. 110) по ритмическим формам слова, излагают результаты опытов (проведенные с помощью современной, довольно совершенной радиоаппаратуры), когда речь искажалась намеренно (путем частотных ограничений — стр. 217), и приходят к довольно тривиальному (с точки зрения стиховеда) заключению о том, что «положение ударения» в слове является важным параметром (акустическим). Однако примеры искажений (нечто вроде известной детской игры в «пло-

lib.pushkinskijdom.ru

скажет, что когда человек вбегает к вам в дом с трагическим известием, то он неизбежно ритмизует свою прерывистую речь совсем не так, как это делает у черной доски суховатый профессор математики, невольно насыщающий свою неторопливую речь словами типа «вероя́тности, уравне́ния, взаимозави́симости, закономе́рности, функциона́льные» и т. п., т. е. словами с долгими заударными частями. Конечно, противоположение научного языка языку страстей самоочевидно и тривиально, но и в отдельных частях языка чувств, каким является язык художественной словесности, это различие не менее несомненно. Добавьте к этому тонкую чувствительность пушкинского разборчивого уха, интуитивную уверенность в своем искусстве, безошибочную меткость того ритмического подтекста, который и дописывает то, что рисует стихотворец..., т. е. почти *сознательное* (хотя и скрытно-интуитивное) пользование литавридами для своих художественных замыслов, и станет ясно, что это один из самых мощных способов словесного искусства.[9]

9

Известный французский стиховед Поль Веррье полагает, что ритм прозы в общем имеет нечто общее с ритмом стиха, но он гораздо менее заметен, он ослаблен, утишен, он проявляется изредка и вдруг, не часто и повсюду не очень явно. Тынянов уверенно утверждает, что прозаический ритм связан с «конструктивным... принципом прозы — преобладанием в нем семантического назначения речи».[10] Рассуждения Тынянова (иногда весьма любопытные выводы из длительных медитаций над стихом) омрачены довольно тяжеловесным языком автора, невольно подражавшего словесным конструкциям символистов; впрочем, существо суждений Тынянова во многом весьма значительно.[11] И тем не менее нам

хой телефон»!) показывают (стр. 218—219), что при специальных искажениях, когда, по словам физиологов, затрудняется распознавание «места образования согласных и различение гласных» (стр. 217), *ритмический рисунок* словосочетания (примеры напоминают стих в две или три переменные стопы) остается или незыблемым, или преобразованным так, как это естественно для вольного стиха с переменной стопой. Таким образом, из этих опытов можно заключить, что, снимая гомофонию (игру звуками, звукопись стиха, словесную инструментовку, как говорил Белый) или резко понижая ее, мы все-таки оставляем естественную ритмизацию речи нетронутой; а это является, по-видимому, решающим аргументом в пользу вполне реального ее *существования* (доказанного на этот раз экспериментально-объективным образом).

[9] Тонкий художник и музыкант, Ш. Мюнш в своей книжке «Я — дирижер» (изд. «Музыка», М., 1965) рассказывает, что один из участников оркестра как-то сказал ему: «Когда каждому музыканту оркестра кажется, что вы дирижируете только для него одного, — значит, вы дирижируете хорошо» (стр. 6). Это истинная правда по части оценки подлинного искусства; с тем же правом и о стихотворце можно сказать, что тогда данное стихотворение хорошо и достойно занять свое место в поэзии, если читатель чувствует, что оно как раз именно *для него-то* и написано. Оно обладает могуществом подлинной общности. Но этот тончайший эффект не мог бы быть достигнут, если бы искусство говорило на каком-нибудь ином языке, чем язык живого человеческого чувства. Настоящий стихотворец всю жизнь учится этому языку и воссоздает его; а на его созданиях учатся его потомки в искусстве.

[10] Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. «Academia», Л., 1924, стр. 42.

[11] Однако некоторые замечания, вероятно, все же нуждаются в пересмотре. Так, на стр. 39 автор задается вопросом: «Что получится, если мы vers libre напишем прозой?» — и после длительного обсуждения на стр. 41 отвечает: «...если мы передаем прозой vers libre..., мы нарушаем единство и тесноту стихового ряда...» Остается впечатление, что автор здесь переоценивает *типографический облик* стиха, хотя гораздо более последовательно полагать, что именно потому стихи и печатаются отдельными строчками, что сама строка, как сильнейшее ритмическое объединение в стихе, требует своего выделения. Правда, с другой стороны, поэты-верлибристы иногда пользуются строконачатием специально для создания как бы «краезвучной» паузы, но это частность (а иногда и шутка — нечто вроде стихотворческого скерцо) и в общем вопроса не решает.

lib.pushkinskijdom.ru

сдается, что решает дело не рассуждение по частным поводам, но нечто много более убедительное (повторимое и проверяемое!), т. е. простой экспериментальный подход.

Если разбирать художественную прозу по слорам каждой *пары слов*,[12] то отличия меж стихом и прозой хотя и довольно заметны, но отнюдь не столь уж грандиозны. Дистрибутивно легко отметить, что колеблемость в стихе (в силу метрического однообразия) сильно сжата и ослаблена.[13] Однако семантика ритма и в стихе и в прозе довольно похожа в том смысле, что всякое *напряжение* в повествовании отражается на резком усилении колеблемости в словоразделах, на *резких отклонениях от чисто случайных* колебаний, на выделении и усилении некоторых определенных типов словораздела.

Синтаксис художественного произведения иногда может поразить своими особенностями, но не в мелочах дело: синтагматическое расчленение не только ничего не прибавляет к художеству прозы, но, наоборот, разрушает ее течение неуместными паузами. Между тем живость стиха не теряется, если стих напечатать без разбивки на строки, «прозой»; дети нередко узнают в сплошном «прозаическом» тексте гексаметр (Жуковского, который в таком виде иной раз печатался в хрестоматиях конца прошлого века), интуитивно чувствуя, что «здесь что-то не так», что это совсем не похоже на прозу. Проза же, переписанная по синтагмам, просто разрушается как художественное произведение. Приведем пример: начало лермонтовской «Тамани».

Синтагматика лермонтовской «Тамани»

Тамань —
самый скверный городишко
из всех приморских городов
России.
Я там чуть-чуть
не умер с голоду,
да еще вдобавок меня хотели утопить.
Я приехал на перекладной тележке
поздно ночью.
Ямщик
остановил усталую тройку
у ворот единственного
каменного дома,
что при въезде.
Часовой,
черноморский казак,
услышав звон колокольчика,
закричал спросонья
диким голосом: «кто идет?»
Вышел урядник
и десятник.
Я им объяснил,
что я офицер,
еду в действующий отряд
по казенной надобности,
и стал требовать
казенную квартиру.
Десятник
нас повел
по городу.
К которой избе не подъедем —
занята.

[12] Что связано, как уже указывалось выше, с изучением *комплексов* в прозе (см. § 1).

[13] Мало этого, колеблемость в стихе снижается столь сильно, что в распределении обнаруживаются уже признаки *пиковершинности*, так сильно действует монотонная в звуковом отношении периодизация стиха, постоянное повторение очень схожих словесных конструкций.

lib.pushkinskijdom.ru

Было холодно,
я три ночи не спал,
измучился
и начинал сердиться.
«Веди меня
куда-нибудь,
разбойник!
хоть к чорту,
только к месту!» —
закричал я.
«Есть еще одна фатера, —
отвечал десятник,
почесывая затылок: —
только вашему благородию не понравится,
там нечисто».

Можно привести еще не менее очевидный пример. Вот отрывок из Льва Толстого, расчлененный Томашевским специально для того, чтобы показать, *как дóлжно* расчленять прозу:

Выраженные простою речью,
никакие оттенки
не пропадают для читателя,
между тем как то же самое,
изложенное литературным языком,
пропускается мимо ушей
и вызывает даже в простом читателе
или слушателе
томительное,
удручающее впечатление.[14]

Эти примеры показывают, что синтагма есть скорее понятие аритмическое, т. е. *не имеет к ритму отношения*. Расчленение прозы по синтагматическим правилам просто кромсает ее на куски, художественно ослабляя, почти уничтожая ее.[15]

Один из немаловажных выводов, которые можно сделать из рассмотрения этих двух примеров синтагматики художественной прозы, заключается в том, что они не оставляют никаких надежд на то, что из элементарных смысловых единиц речи возможно получить стихи. Стих есть звукоритмическое явление, и никакие словесные хитросплетения не помогут получить его из типично не-звуковых образований.

В ответ на наши попытки выписывать синтагмы отдельными строчками нам могут возразить: а зачем же это? никто никогда и не утверждал, что синтагматика превращает прозу в стихи! Это, разумеется, справедливо, но вот что здесь останавливает внимание. Если бы действительно синтагматическое деление прозы само по себе представляло нечто *реальное*, то его подчеркивание в графическом смысле — разбивка на отдельные строчки — должна была бы *усилять* впечатление этой предполагаемой реальности! А вместо этого разбивка просто рвет прозу в куски и лишает ее естественно присущего ей очарования.

Синтагматические рассмотрения художественной прозы слишком *абстрактны*; они недурны, пока о них говорят, рассуждают. Но стоит только взяться за них на опыте, получается нечто мертвенное, кромсающее живую ткань словесного произведения и ничего не говорящее нашей художественной интуиции.

---

[14] Б. В. Томашевский. Стих и язык. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 17.

[15] Отметим, что, по нашим наблюдениям над синтагмами «Тамани», число слогов в синтагме тесно коррелировано с числом ударений в ней. Так что, с точки зрения Л. В. Щербы, наиболее выразительны просто *краткие* синтагмы. Однако те же наблюдения показывают, что сила и значимость ударений в синтагме с числом слогов в ней — *не связаны* (корреляции нет). Надо быть поосторожнее при пользовании отдельными *частными* примерами и стремиться по возможности изучать *массовые* явления, анализируя подробности *распределений*, без этого никогда нельзя быть уверенным в значимости отдельных примеров.

lib.pushkinskijdom.ru

Стихотворная строка вся от начала до конца *потрясается* в своей тонкой структуре слоров, когда меняется краезвучие. Но для прозаического периода в синтаксическом разрезе форма концовки почти безразлична. Либо конечных пауз вообще нет, либо они ритмически очень слабы. Паузы эти не регулярны, это их еще более ослабляет. То же самое можно сказать и о конечном синтагматическом ударении. И в то же время колеблемость слоров прозы живо откликается на содержание (именно слоров, однако не стоп, разумеется, это ведь не стихи!).

Всякому известно, что одним из главных достоинств русской прозы является ее плавность, и Бальмонт когда-то недаром говорил о своей поэзии:

Я — изысканность русской медлительной речи...

тогда как синтагма, очевидно, слишком уж *отрывиста* для прозаического художественного письма нашего. Наблюдения Поспелова в конце концов нашли себе наиболее подходящий материал в строфике Пушкина, т. е. именно в более обширных периодах.

Если попытаться найти объяснение этому наблюдению (вернее, целой серии наблюдений) Поспелова, надо вспомнить тонкие замечания Тынянова и того же Поспелова о синтаксисе одного единственного стиха и о синтаксисе двух соседних стихотворных строк. Оба исследователя отметили, что синтаксис одного стиха имеет подчеркнутый (сжатый и стиснутый) характер, тогда как на двух соседних строках он расплывается до нераспознаваемости. А отсюда сразу мы получаем два любопытных вывода. Во-первых, своеобразие скомканного в одной строке синтаксиса стиха делает его весьма заметным, а, во-вторых, крайняя неопределенность синтаксиса в двух соседних строках ведет к тому, что обычный синтаксис ищет в стихе *обходных* путей и, пользуясь обилием слов в строфе, именно там и проявляется наиболее естественным образом. Но два первых обстоятельства и ведут ко всевозможным преувеличениям и странностям. Ясно, что и стиснутый синтаксис одной строки, и его расплывчатость на двух строках являются результатом влияния мощного ритмического фактора, т. е. того, что стихотворная строка есть наиболее сильная ритмическая единица (отдельность) в стихе вообще. Но, выделяясь своим особым («теснейшим» в смысле Тынянова) синтаксисом, строка-колон (стихотворный) и создает особое впечатление, благодаря коему и возникает исследовательская аберрация и колон-стих принимается за результат синтагматического воздействия.

Подведем итоги всем противоречиям, которые возникают вследствие истолкования синтагмы как ритмического элемента прозы и стиха:

1) попытка статистического анализа синтагм в прозе, сделанная Томашевским, ведет к полному искажению крпвой распределения синтаксических отрезков в прозе и вызывает серьезные подозрения, что проза по отношению к синтагматическому делению ведет себя как набор случайностей, т. е. синтагма для прозы ритмически *не существенна*;

2) педагогические опыты Л. В. Щербы не могут служить основанием для утверждений, что синтагма играет важную роль в нашем стихе, ибо они этого, по-видимому, никогда и не имели в виду;

3) многие недоразумения основываются на смешении стихотворного колона (ритмического единства стихотворной строки) с синтагмой, рассматриваемой как явление просодическое, и уверенности (в силу этого), что именно синтаксические конструкции превалируют в стихе;

4) истолкование переступа в стихе (стихотворного «переноса») как явления, где синтаксис преодолевает ритм, основано на том же недоразумении;

5) анализы Поспелова, с одной стороны, и работы Лесскиса, с другой, указывают, что именно крупные синтаксические конструкции имеют

lib.pushkinskijdom.ru

содержательно-эффективный смысл в художественной словесности, но не измельчение фразы;

6) синтагматический анализ лермонтовской прозы показывает, что никакого упорядочения синтагматика в прозу не вносит и никакого ритмического образа при ее помощи получить нельзя.

10

Попробуем теперь рассмотреть, что могут дать *слоры* в применении к прозе.[16]

Чтобы не показаться голословными по поводу значения слоров, приведем вероятностные характеристики (просят не путать с «характеристиками» Томашевского, хотя наши и близки к ним) чеховской «Дамы с собачкой» (тем же способом была разобрана «Пиковая дама» и с еще более убедительными результатами). Вся повесть разбита на примерно равные по числу слов эпизоды (их тринадцать). Различаются слоры *a* (мужской), *b* (женский) и *c* (под коим суммированы все остальные, но главную роль в этой последней сумме все же играет дактилический словораздел *c*). В общем по всей повести они распределяются так:

Мужской слор (*a*) . . . . 39% (— | ⏑ ⏑ ⏑ —)
Женский слор (*b*) . . . . 42% (— ⏑ | ⏑ ⏑ —)
Дактилический (*c*) . . . . 19% (— ⏑ ⏑ | ⏑ —)

Следовательно, словораздел *b* играет наиболее важную роль (как он всюду и почти всегда ее играет), словораздел *c* — наиболее скромную. С округлением можно даже просто написать, что соблюдается пропорция (4 : 4 : 2), и это будет в общем близко к истине. Отметим, что приведенные выше схемы касаются только слоров, но отнюдь не комплексов.

Рассуждение наше о вероятностных характеристиках слоров идет так. По всей повести в целом слоры, как мы видели, распределяются следующим образом: на каждые десять слоров в общем приходится 4 раза слор *a*, 4 раза слор *b* и 2 раза слор *c*. В эпизоде в среднем около 250 слоров, следовательно — мы должны в одном эпизоде встретить примерно по сто с лишним раз слоры *a* и *b* и примерно раз 50 слор *c*. Разумеется, разного рода случайные колебания будут это соотношение изменять. Но тут сейчас же возникает важная поправка: *изменять, конечно, будут, но*

---

[16] Повторим еще раз, что паузные формы неударных интервалов художественной словесности (или словоразделы, как их переименовал Томашевский, — мы лично предпочитаем сокращенное «слор») были одним из самых блестящих и поразительных открытий Андрея Белого (см. его книгу «Символизм», М., 1910, стр. 404, 631) в стиховедении (или еще лучше и более точно — в ритмологии), и они-то, по-видимому, и являются краеугольным камнем русского художественного ритма. На слух различные слоры сильно отличаются друг от друга. Приведем четыре примера из одного и того же пушкинского стихотворения. Все эти четыре строки 4-стопного ямба имеют одну и ту же схему:

⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — (⏑

другими словами, это ямб, у которого предпоследняя, третья стопа заменена пиррихием (ускорением); пиррихий, входя в двусложник, образует четырехсложную стопу (так называемый пеон IV). Таким образом, с точки зрения стопозаменности эти четыре строки одинаковы, разнятся они друг от друга только слорами:

a — Свои уста | оторвала. . . — | ⏑ ⏑ ⏑ —
b — Под небом вечно | голубым. . . — ⏑ | ⏑ ⏑ —
c — Томленья страшного | разлуки. . . — ⏑ ⏑ | ⏑ —
d — Мои хладеющие | руки. . . — ⏑ ⏑ ⏑ | —

Значение слоров — в парной комбинации такого-то заударного строения слова с таким-то доударным. Вполне возможно, что первое является более значительным и определяющим.

lib.pushkinskijdom.ru

в какой мере? Теория вероятностей позволяет предвидеть, каких размеров в общем должны достигать отклонения, если они вызываются только случайными, т. е. не систематическими, обстоятельствами.

Мало этого, теория позволяет нам сделать еще один чрезвычайно важный вывод — она позволяет нам оценить всю систему наблюденных отклонений в целом. Другими словами, мы можем поставить вопрос: имеют ли существенное значение все эти отклонения вместе взятые, т. е. не являются ли они просто *игрой случая*? Ответ получается также, конечно, на языке теории вероятностей: если, например, мы установим (с помощью специальных таблиц), что при заведомо случайном наборе чисел можно получить подобную же систему отклонений один раз на каждые три опыта со случайными числами, то очевидно, что никаких серьезных причин для существования данной системы не имеется и она ровно ничего нам не показывает и не поясняет — все объясняется случайностями. Если же, наоборот, мы находим, что подобную систему отклонений можно найти при случайном наборе чисел, скажем, только один раз на тысячу опытов, то тогда уж у нас нет никаких сомнений, что эти отклонения в общем не случайны и вызваны какими-то существенными причинами, ибо, проделав со случайными числами 999 опытов, мы ничего похожего не получим.

Подобный опыт впервые производил со своими наблюдениями над 4-стопными ямбами «Евгения Онегина» Б. В. Томашевский. Одна из начальных теорем теории вероятностей утверждает, что вероятность сложного события равна произведению элементарных событий, из совпадения которых и состоит сложное событие. Если вероятность выбросить «орла» на монетке равна половине, то вероятность выбросить двух «орлов» на двух монетках будет равна одной четверти... и т. п. Томашевский подсчитывал, какова вероятность того, чтобы из слов данного поэтического словаря случайно образовалась строка определенного строения, а затем сравнивал полученную величину с той, которую он получал из опыта. Это отношение Томашевский называл «характеристикой» данной строки и полагал, что в этом сказывается воля автора (его творческие тенденции). Можно ли так толковать эти вычисления или нет — вопрос особый, и мы его здесь касаться не будем, а укажем только на то, что наш способ рассмотрения отклонений от средних норм по эпизодам в общем принципиально близок к методу Томашевского.

Мы сперва гипотетически полагаем, что средние нормы по всей чеховской повести должны (при прочих равных условиях) соблюдаться всюду неизменно, а затем проверяем, справедлива ли эта гипотеза? Мы получаем для каждого слора по каждому эпизоду определенное отклонение (разность от средней), затем возводим его в квадрат (чтобы избавиться от знака) и делим его на теоретическое значение (т. е. на среднее по всей повести, чтобы, так сказать, «масштабировать» отклонение, ибо легко может статься, что у бóльших данных будут и бóльшие отклонения, а это затруднит оценку). Затем все полученные таким образом показатели суммируются — и вот эта сумма и есть искомый *критерий однородности.*

В аналитических целях (а также и для контроля вычислений) мы суммируем дважды: 1) по слорам, 2) по эпизодам. Суммирование по слорам сразу показывает нам, что по части самих слоров ничего интересного не обнаруживается: примерно на каждый слор в общем падает около трети всей суммы, так что колебания создаются *не слорами.* Однако общая величина критерия в нашем случае довольно велика, и по специальным таблицам мы устанавливаем, что если бы мы попробовали получить такую систему отклонений (при данном числе слоров и эпизодов), то наудачу из случайных чисел ее можно было получить только *один раз на сто опытов*; т. е. если бы нам удалось найти в русской литературе сто та-

lib.pushkinskijdom.ru

ких же замечательных повестей, как чеховская «Дама с собачкой», то только *одна* из них могла бы случайно дать нам те же отклонения... Так как очень мало вероятно, чтобы нам удалось разыскать целую сотню такого же достоинства повестей, то легче поверить, что вся эта система в целом *отнюдь не случайна*. Уверенность наша в этом так велика, что мы готовы поставить сто рублей против рубля и биться о заклад, что наблюденные отклонения не случайны, но вызваны некоторыми определенными и постоянно действующими причинами. Что же это за причины?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, мы рассматриваем компоненты нашего критерия по эпизодам. Здесь-то и выяснится и сходство нашего метода с методом «характеристик» Томашевского,[17] и различия между этими двумя методами. Томашевский предполагал, что раз вероятность той или иной строки (с таким-то ускорением, такими-то слорами) отклоняется от теоретически вычисленной вероятности, это обозначает, что стихотворец (более или менее сознательно) либо уклоняется от строки такого типа, либо, наоборот, предпочитает ее другим. Наши запросы много скромнее: мы полагаем, что если употребление слоров в общем по данному эпизоду повести отклоняется от средних норм по всей повести, то, надо полагать, это не случайно. У нас есть основания для этого, ибо мы уже выяснили, что вся система отклонений в целом — не случайна. Теперь вопрос сводится к тому, сможем ли мы найти объяснения колебаниям по отдельным эпизодам. А если сможем, то что же это будут за объяснения? Мы в несколько более счастливом положении, чем Томашевский со своими «характеристиками»: мы рассматриваем не вероятность появления стиха данного строения из-под пера поэта, а вероятность того, могут ли *слоры данного эпизода* по случайным причинам отклоняться от средних норм (по всей повести) столь заметно, как мы это наблюдаем в данном случае. Можно надеяться, что наш способ несколько более надежен, чем способ «характеристик» Томашевского (впрочем, не более того). Мы не имеем возможности входить в подробности теории[18] и вычислений при помощи так называемого *критерия однородности* (или теста «хи-квадрат», по греческой букве, которой этот показатель обозначается); ограничимся тем, что отметим, что способ критерия однородности более строг и требователен к изучаемым вопросам, нежели способ корреляции, хотя в общем эти способы довольно близки друг к другу (способ критерия однородности обладает большей *общностью*, так как коэффициент корреляции оценивает лишь связи, близкие к простой пропорциональности).

Ясно, что мы в нашем анализе несколько усложняем и детализуем способ критерия однородности. Сверх обычного его использования, т. е. проверки того, насколько вся система отличается от системы, полученной наудачу, мы изучаем еще и всю систему *составляющих* (компонентов); они-то и дают сумму, которая является значением критерия. Мы приводим таблицу, по которой можно судить, какую долю в эту сумму

[17] Нам способ «характеристик» нашего покойного друга Б. В. Томашевского кажется несколько сомнительным, так как не дается общей оценки того, сколь существенны расхождения меж эмпирически наблюденными данными и теоретически вычисленными. Поскольку «характеристика» оценивает каждый раз всего лишь одну единственную формацию 4-стопного ямба (т. е. строку с такими-то ускорениями) и с данными слорами, возникает опасение, что вероятная ошибка такого определения слишком велика. Однако А. Н. Колмогоров полагает, что несложный способ «характеристик» Томашевского отнюдь еще не изжил себя и может оказать исследователю определенные услуги. В работах М. Л. Гаспарова этот способ применялся не без успеха.

[18] См. по этому поводу: Н. В. Смирнов. Краткий курс математической статистики для технических приложений. Физматгиз, М., 1959, гл. VI, § 3, гл. VII, § 2; Б. Л. Ван-дер-Варден. Математическая статистика. Изд. иностр. лит., М., 1960, гл. V, § 23, гл. IX, § 51; Д. Э. Юл и М. Д. Кендэл. Теория статистики. Госстатиздат, М., 1960, гл. 20.

lib.pushkinskijdom.ru

критерия вносит каждый эпизод повести. Общая сумма — для упрощения — принята у нас за 100,00%, а относительно каждого эпизода указывается, сколько процентов приходится на его долю. В нашей таблице рассматривается *содержание* каждого эпизода чеховской повести, а в последней графе дается: 1) *индивидуальная оценка* важного в данном эпизоде слора, т. е. какую долю в общем занимают в данном эпизоде колебания именно этого слора, причем для нас несущественно, в какую сторону от нормы отклоняется слор, важно только, насколько сильно его отклонение; 2) *общая оценка* эпизода, которая указывает, какую долю своеобразия в отклонениях от закона случайностей вносит именно этот эпизод. Читатель заметит, что наиболее трагические эпизоды выделяются из случайных колебаний всего заметнее.[19]

Словоразделы (сокращенно — слоры) каждой пары слов в чеховской прозе и их вероятностные характеристики

Порядковый номер эпизода и порядковый номер общей оценки от самого малого (= 1)	Содержание эпизода	В чем заключается отклонение от общего распределения словоразделов (по всей повести) и какова примерная его оценка
I/4	Начало повести; Ялта.	Значительное ослабление слора *a*, его характеристика около 66%; общая оценка эпизода = = 3,49% (если оценка всей повести = 100%).
II/8	Встреча за обедом.	Резкое падение слора *c*, его индивидуальная оценка = 81%; общая оценка эпизода = 6,60%.
III/7	На молу. Поцелуй.	Решительное падение значения слора *b*, с индивидуальной оценкой = 4%; общая оценка = = 5,81%.
IV/10	В гостинице.	Резкое возрастание слора *a*, с индивидуальной оценкой = 60%; общая оценка = 9,37%.
V/2	Прогулка до света.	Ослабление слора *b*; значительное понижение общей оценки, равной всего лишь 0,59% (вторая по малости).
VI/1	Письмо мужа, отъезд.	Еще более сильное понижение общей оценки = = 0,28% (самая малая оценка эпизода).
VII/12	Москва, одиночество, воспоминания.	Слор *a* сильно понижается, индивидуальная оценка 60%; общая = 17,24% (предпоследняя по величине).
VIII/9	Тоска, домашние, клуб; поездка в С.	Сильное ослабление слора *b*, индивидуальная оценка = 48%, слор *a* не играет никакой роли, его оценка = 7%; общая оценка эпизода = = 8,91%.
IX/13	Театр в С., Гуров видит ее.	Роль *a* ничтожна, *b* растет, *c* падает примерно в ту же силу; общая оценка самая большая = 20,47%.
X/6	Встреча.	Усиление роли *c*, сильно падающего; общая оценка = 4,82%.
XI/5	На лестнице; она обещает приехать.	Сильное падение роли *b*; общая оценка = 4,56%.
XII/11	«Славянский базар».	Слор *c* вообще отсутствует, слор *a* велик, *b* мал; общая оценка = 16,44% (на третьем месте по величине).
XIII/3	Эпилог.	Роль *c* значительна, оценка = 78%; общая оценка очень мала = 1,42% (третья от самой малой).

[19] Укажем, что Томашевский (в работе о «Пиковой даме»; см.: Б. Томашевский. О стихе. Изд. «Прибой», 1929, стр. 271) говорил о значении словоразделов для ритма прозы, настаивая на их *фонетическом значении*, отмечая, что «чувство языкового ритма различает словоразделы». Однако, видимо, интонация проходит мимо слоров, т. е. слоры на ней не отражаются! — и это является вполне основательной причиной для их статистического изучения, поскольку на них именно пре-

lib.pushkinskijdom.ru

Итак, общие оценки эпизодов колеблются от 0,28 (VI эпизод) до 20,47 (IX эпизод), т. е. растут в 73 раза. Такая огромная разница, очевидно, случайностями объяснена быть не может. Расположив эти общие характеристики в порядке возрастания, мы видим (см. графу I, арабская цифра), что самые большие оценки получают эпизоды XII, VII, IX и IV, т. е. встреча в «Славянском базаре», одинокая тоска в Москве, неожиданная встреча в провинциальной оперетке и ялтинская гостиница. Эти четыре эпизода в общем дают суммарную оценку в 64%, т. е. в них-то и заключается больше половины всей энергии смещения в сторону от чисто случайных колебаний. С другой стороны, четыре самых незначительных, самых «мирных» эпизода, I, V, VI и XIII, дают в общем 5% всей энергии, т. е. почти ничем не отличаются от случайности, — это успокоительные прогулки, неизбежный отъезд, эпилог и начало. Остальные 30% с небольшим падают на «средние» эпизоды. По индивидуальным оценкам читатель может судить, как разнообразны причины изменения общих оценок.

На наш взгляд, все это с очевидностью доказывает огромное значение слоров в прозе.[20] Тут все довольно просто — и никаких особых рассуждений не требуется: числа говорят сами за себя.

Мы не имеем возможности подробно обсуждать здесь таблицу чеховской прозы. Внимательный читатель и сам заметит, что именно печально-неловкие сцены несладкой любви чеховских героев сопровождаются самыми сильными литавридами. Отметим, что при аналогичном разборе «Пиковой дамы» наблюдается иное: самыми сильными литавридами сопровождаются отнюдь не любовные сцены, а все, что связано с картежной игрой и ее угрюмыми суевериями, т. е. рассказ об игре в Версале, о смерти бабушки и проч., откуда ясно, что литавриды, мало того что подчеркивают содержание, но делают это в тонком соответствии с жанром повествования.

11

Разумеется, статистический анализ стиха представляет немало затруднений. Еще со времени первых работ А. Белого было замечено, что правильности наблюдались преимущественно тогда, когда происходило

имущественно и основываются литавриды, связанные с содержанием текста. Отсюда ясно, что как бы тщательно (с акустической стороны) не изучалась на специальных аппаратах интонация, от нее ускользает многое, а главным образом то, что тесно связано с самим существом искусства.

[20] При вероятностном анализе (снова на однородность) той же самой чеховской повести, с тою же самой разбивкой на 13 эпизодов, но при рассмотрении ритмической структуры произведения по комплексам (что, разумеется, равносильно рассмотрению ее по стопам) мы в результате подобного же испытания на критерий убеждаемся, что таблицу подобного рода можно получить при выборе наудачу — *один раз на четыре опыта*; т. е. такая таблица почти не отличима от случайного набора чисел. А это полностью подтверждает соображения Томашевского о бесплодности стопного анализа прозы (Б. Томашевский. О стихе, стр. 254—255). С другой стороны, если вместо комплексов или слоров по буквам, их обозначающим, т. е. по заударной части первого из пары слов, образующих комплекс и слор, мы возьмем *доударную* часть второго слова из нашей комплексообразующей пары слов, результат получается тот же, что и с комплексами. Таким образом, очевидно, что доударная часть слова в прозаическом ритме активно, т. е. *как литаврида, не участвует*. Если действительно это так, то отсюда можно сделать немаловажный вывод, что в стихе дело обстоит гораздо сложнее, а именно — там играет вполне активную роль *все слово в целом*, т. е. важна и его *доударная* часть, как это явствует из художественно-отличительных свойств замены стоп (или даже размеров, как в «Песнях западных славян»), что в общем сводится к решительному усилению звучания всего словесного материала стиха. Это является еще одним аргументом в пользу осмысленности понятия *стопы*.

lib.pushkinskijdom.ru

суммирование немалого числа случаев (или усреднение — это безразлично), которое стирало индивидуальные колебания, а из-за них-то и трудно было разглядеть общие законы. Сам Белый разбирал у каждого поэта «порцию», равную 596 строкам, и этого, по-видимому, было достаточно для усреднения и ослабления влияния случайных колебаний. Так и в приведенном анализе чеховской прозы на пространстве одного эпизода закономерности хорошо выявляются; средняя величина эпизода равна 263 слорам (всего в повести отмечено без малого три с половиной тысячи слоров), и этого, по-видимому, достаточно. И, однако, это важное и постоянно подтверждающееся во всех наших анализах обстоятельство не только не мешает чему-то иному, но вполне гармонично уживается с эффективными высокохудожественными единичными литавридами типа «Коня» С. М. Бонди, занимающими в стихотворении менее одной строки, или такими, как неожиданный и редкий дактилический зачин в вольном стихе «Песен западных славян» и т. п.

Что касается слоров вообще, то надо отметить, что, например, в «Песнях западных славян» их взаимные соотношения в целом близки к соотношениям переменных *стоп* (второй и третьей, при постоянном зачине), однако со значительно усиленной *колеблемостью*, т. е. с большей расплывчатостью либо со значительно меньшей определенностью; при этом еще по разным слорам это проявляется по-разному, всего определеннее, пожалуй, по слору *а*.[21]

Если попытаться осмыслить тот небольшой (сравнительно!), но важный опыт, который выпал за последние годы на долю советских стиховедов, — самое главное, что в нем желательно отметить, это то, что общий принцип изучения русского стиха — *статистический анализ ударности в стихе* — оказался не только непоколебленным, но дал возможность достигнуть новых, довольно значительных успехов в изучении неметрических (свободных) форм русского стиха. Тем самым (на опыте, в исследовательской практике) было доказано, что этот общий принцип справедлив, а следовательно, стиховедение нимало не нуждается в каких-то «новых принципах» в обход основы русского стиха — *ударности* (со всеми ее артистическими вариациями). Это, разумеется, нисколько не мешает тому, чтобы иные (не первостепенные) стороны русского стиха (и художественной прозы) становились предметом тщательного (и также преимущест-

[21] С. П. Бобров. Опыт изучения вольного стиха... «Теория вероятностей и ее применения», 1964, № 2, ср. таблицы на стр. 268 и 269. Есть некоторые основания думать, что решительное усиление колеблемости при переходе от переменных стоп к слорам объясняется в некоторой мере тем, что если корреляция переменных стоп на втором месте и на третьем (считая, что первое место в трехударном стихе занято постоянным зачином) представляет собой сравнительно простое явление, корреляция слоров в тех же позициях усложняется тем, что в этом разрезе сами слоры обнаруживают *различные тенденции*. В общей таблице слоров эти различные тенденции складываются, и картина получается очень сложная. Отчасти, быть может, это следует отнести к тому, что, невзирая на очень недурное строение всего корреляционного поля (т. е. самой расстановки данных в корреляционной таблице по «Песням западных славян»), один из столбцов таблицы, тот именно, который относится к двусложной стопе во втором положении, отличается от других совершенно *своеобразной асимметрией*. Это происходит из-за того, что Пушкин предпочитает из своих 5-стопных хореев (вернее, конечно, квазихореев!) ту формацию, которая несет ускорения на первой и четвертой стопе, и стихи такого рода (как например, «С непростою рыбкой, золотою...»), накопляясь в большом числе, видоизменяют всю линию строевых средних (так называемую линию регрессии), внося в эту линию нечто от криволинейности. Другими словами, если вообще можно сказать, что в вольном стихе «Песен западных славян» мы наблюдаем подлинное слияние различных размеров в единый стих, то все же в иных случаях это единство нарушается. В общем столбец двусложника перегружается, а в двусложнике слор *а* преодолевает слор *b* (в противность иным стопам, бо́льшим), и в силу этого средняя этого столбца растет.

lib.pushkinskijdom.ru

венно статистического) изучения. Однако всякие теоретические «усложнения», затемняющие (и умаляющие) роль ударности в стихе, вряд ли чем-либо помогут развитию теории русского стиха. Наоборот, можно опасаться обратного, ибо все «теоретизации» такого рода, невольно априорные, опирающиеся на неопределенные (и неизбежно незаконченные) замечания старинных теоретиков (не имевших в силу неразвитого опыта и неразработанности теории средств для формулировки существа своих наблюдений), не могут дать никаких полезных советов для развития деятельности современных исследователей.

Опыт теперь с полной несомненностью доказывает, что статистический анализ мало того, что возможен и допустим, но и более полезен, чем казалось ранее, а в иных случаях — просто необходим. Если приведенная выше весьма важная концепция литавриД справедлива, если в речи вообще существует естественная ритмизация, о которой мы говорили здесь (§ 8), то ее проявления не поддаются изучению никакими иными средствами, кроме статистического анализа. Все акустические исследования (невзирая на совершенство аппаратуры) пока ограничиваются интонацией, а важнейшие ритмические явления, связанные со слорами, для них недоступны. Литература существует для «чтения про себя», и именно в этом качестве она и заслужила высокое имя Искусства, а сводить ее к повседневной декламации нельзя (тогда уж лучше вместо печатного текста «Анны Карениной» издавать либо ноты для «правильной» декламации романа, либо — того лучше — магнитофонные ленты, но навряд ли это погребение художественной словесности покажется читателю таким уж привлекательным!). Содержательно-эффективный ритм литавриД не выдумка, не вымученная «философическая концепция», но самый живой факт, открытый необычайной наблюдательностью С. М. Бонди и подтвержденный статистическим анализом.

Что касается до участия синтаксических конструкций в художественной словесности, то в этом отношении работы Г. А. Лесскиса открывают совершенно новый и многообещающий путь. Эти работы показали, что сравнительно крупные словосочетания типа *предложения* в своих вариациях (по длине, т. е. числу слов или слогов) представляют собой довольно сильное, гибкое и чуткое орудие словесного живописания, т. е. опять-таки для содержательно-эффективной стороны художественной письменности. Разумеется, когда мы говорим о содержательно-эффективной стороне письма, то это не только сюжет или тема произведения, но и вся его апеллятивная часть, включающая в себя и всевозможные риторические, эстетически-вспомогательные средства художественного порядка. Что же касается синтагматики, то ныне, по крайней мере, неясно, чем это недостаточно разработанное нововведение может помочь при ритмическом анализе художественного слова.

То исключительное внимание, которое в советской литературе отдается именно сюжету, его развитию и его этической стороне, может только получить новую поддержку от изучения тех средств внутренней структуры письма, которое эстетически поддерживает все здание литературного произведения. Но для того чтобы эта поддержка была поддержкой на деле, а не просто бесплодными рассуждениями вокруг да около, необходимо, чтобы предметом изучения были подлинные факты искусства, а не те тощие призраки действительности, о которых некогда так сокрушался Фрэнсис Бэкон.

lib.pushkinskijdom.ru

А. КОЛМОГОРОВ

О МЕТРЕ ПУШКИНСКИХ «ПЕСЕН ЗАПАДНЫХ СЛАВЯН»

1

Было давно замечено, что основная часть «Песен западных славян», «Сказка о рыбаке и рыбке» и несколько примыкающих к ним пушкинских набросков и обработок народных песен очень близки по ритмическому строению. В недавних публикациях В. М. Жирмунский [1] и С. П. Бобров [2] вновь обратились к этому кругу пушкинских произведений. Список рассмотренных ими стихотворений почти тождествен. В. М. Жирмунский говорит: «Все эти стихотворения построены по одинаковому метрическому принципу». Их метр В. М. Жирмунский определяет как «трехударный народный стих с хореическим окончанием». С. П. Бобров находит, что 1021 стих из обследованных им 1032 подчинен метрической схеме

$$0/2 \smile 0/4 \smile 0/4 \smile 1$$

Распределение числа «слабых слогов» в анакрузе, первом и втором промежутке между «сильными слогами» по С. П. Боброву (для 1021 стиха) дается в табл. 1.

Таблица 1

	Число слогов				
	0	1	2	3	4
Анакруза	32	55	934	—	—
Первый промежуток . . .	9	139	502	351	20
Второй промежуток . . .	27	332	441	188	43

Легко видеть, что приведенные сейчас данные С. П. Боброва находятся в полном согласии с концепцией В. М. Жирмунского. Наиболее существенным дополнением к характеристике В. М. Жирмунского, вытекающим из статистики С. П. Боброва, является следующее: *наш стих характеризуется сильной тенденцией к анапестическим анакрузам.*

Следует здесь же подчеркнуть, что С. П. Бобров относит к числу стихов с анапестической анакрузой все стихи с ударением на третьем слоге, независимо от того, несут ли они еще ударение на первом или втором

[1] В. М. Жирмунский. 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.

[2] С. П. Бобров. 1) Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян». «Теория вероятностей и ее применения», т. IX, вып. 2, 1964; 2) К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян». «Русская литература», № 3, 1964.

lib.pushkinskijdom.ru

слоге. Во всех стихах, в которых третий слог ударен, С. П. Бобров ударения на первом или втором слоге считает *внеметрическими* «замедлениями». Данные о числе анапестических анакруз с замедлениями сведены в табл. 2.

Таблица 2

Тип анакрузы	Пример	Число случаев
◡◡|◡	Слышит, воет ночная птица	138
◡|◡◡	Кровь по сабле свежая струится . .	118
◡◡|◡	Король ходит большими шагами . . .	60
	Всего	316

Бóльшая часть этих 316 стихов явственно требует *четырехударного* произнесения. Это первое основание, в силу которого я предпочитаю говорить не о «трехударном стихе», а о «трехдольнике».

Стих

Горе! в церкви турки и татары...

имеет ритмическую схему

◡◡|◡◡|◡◡|◡◡◡◡

где ударение на «Горе!» является не метрическим, дополнительным не потому, что оно подчинялось бы метрическому ударению на «в церкви», а потому, что в силу общей анапестической тенденции мы инстинктивно начинаем отсчет метра с третьего слога всюду, где это возможно.

Таким образом, само восприятие нашего стиха в качестве трехдольного неотделимо от наличия в нем анапестической тенденции. Формальный принцип анализа здесь таков: *первым метрическим ударением является последнее из ударений, падающих на первые три слога.* Так как третье метрическое ударение всегда падает на предпоследний слог, то для восприятия стиха как трехдольного остается найти второе метрическое ударение. Стихов, где эта задача не решается однозначно «на слух» с первого же чтения, очень мало.[3]

Следующим важным дополнением к характеристике, данной нашему стиху В. М. Жирмунским, является *сильная тенденция к десятисложности.* Вот статистика по всем 1032 стихам материалов С. П. Боброва.

Таблица 3

Анакруза	Длина стиха в слогах						Всего
	8	9	10	11	12	13	
Дактилическая	2	12	17	3	—	—	34
Амфибрахическая	3	22	24	7	—	—	56
Анапестическая	1	167	581	165	27	1	942
Всего	6	201	622	175	27	1	1032

[3] Таков в «Видении короля» стих

И сказал: «Дать кафтан Радивою!»

Тематическая обусловленность ритмического выделения этого стиха не требует пояснений.

lib.pushkinskijdom.ru

Наиболее интересным открытием С. П. Боброва является то, что эта сильная тенденция к десятисложности достигается за счет *компенсации* колебаний длины анакрузы, первого и второго междударных промежутков. Об этом подробнее будет рассказано далее. Таким образом, несмотря на сильные колебания длины междударных промежутков, *счет числа* содержащихся в них *безударных слогов* для Пушкина далеко не безразличен. Это еще одно отличие от свойств чисто ударного стиха.

Наконец, нашему стиху свойственна изредка и еще одна особенность дольника: трехдольность стиха может восприниматься и при *безударности второй* доли в силу большой длины промежутка между ударениями, воспринимаемыми в качестве первого и третьего метрического. Поэтому окончательное определение нашего метра я сформулировал бы так: это *трехдольник*

а) с женскими окончаниями,

б) с сильной тенденцией к анапестическим анакрузам и с большим числом сильных внеметрических ударений на анакрузе,

в) с большой свободой вариации длины междударных промежутков, ограниченной

г) сильной тенденцией к десятисложности всего стиха.

Эта более развернутая характеристика по существу вся извлечена из работ С. П. Боброва. Сам С. П. Бобров формулирует свою концепцию метра «Песен западных славян» в форме пяти «допущений».

Три *основных* допущения С. П. Боброва: 1) стих, как правило, содержит в себе три слова, 2) стих всюду имеет женское окончание, 3) в большинстве случаев (более 90%) стих имеет анапестический зачин — хорошо согласуются с точкой зрения В. М. Жирмунского и со сказанным выше. Кроме того, С. П. Бобров вводит две «осторожные, но необходимые гипотезы»:

4) исходной нормой является трехстопный анапест с женским окончанием (который С. П. Бобров воспринимает расчлененным условно на стопы),

5) исходные стопы могут укорачиваться и удлиняться:

I	II	III	
—	—	— ∪	макрос
∪ —	∪ —	∪ — ∪	дуоль
Норма ∪ ∪ —	∪ ∪ —	∪ ∪ — ∪	анапест
	∪ ∪ ∪ —	∪ ∪ ∪ — ∪	квартоль
	∪ ∪ ∪ ∪ —	∪ ∪ ∪ ∪ — ∪	квинтоль

Допущения 4-е и 5-е совершенно не нужны, и основной результат исследования С. П. Боброва как раз заключается в том, что наличие в исследованных им стихотворениях

$$\frac{281}{1032} = 27{,}2\%$$

стихов, вкладывающихся в схему классического анапеста

∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –

lib.pushkinskijdom.ru

не требует для своего объяснения какой-либо руководившей поэтом «анапестической тенденции», а является естественным следствием допущений 1-го, 2-го, 3-го и давно отмеченной выше тенденции к десятисложности стиха.

Принятое С. П. Бобровым «допущение» о наличии в нашем стихе «анапестической основы» вызвало резкую реплику В. М. Жирмунского: «Столь же малоубедительной представляется мне новейшая попытка С. Боброва...» Было бы жаль, если бы это замечание В. М. Жирмунского было воспринято как отрицательная оценка всей работы С. П. Боброва, а не только неудачи его «осторожных гипотез» 4-й и 5-й. Моя задача состоит в том, чтобы возможно более убедительно показать положительные достижения С. П. Боброва.

2

Чтобы сделать приемы исследования более обозримыми, разберем подробно набросок «Всем красны боярские конюшни», состоящий из 32 стихов трехдольника и одного укороченного стиха (оставлен без номера):

	Всем красны боярские конюшни:	◡́ ◡ ◿ 1 ◿ 3 ◿ ◡
	Чистотой, прислугой и конями;	◡ ◡ ◿ 1 ◿ 3 ◿ ◡
	Всем довольны добрые кони:	◡́ ◡ ◿ 1 ◿ 2 ◿ ◡
	Кормом, стойлами и надзором.	◡́ ◡ ◿ 4 ◿ ◡
5.	Сбруя блещет на стойках дубовых,	◡́ ◡ ◿ 2 ◿ 2 ◿ ◡
	В стойлах лоснятся борзые кони.	◡́ ◡ ◿ 2 ◿ 2 ◿ ◡
	Лишь одним конюшни непригожи —	◡ ◡ ◿ 1 ◿ 3 ◿ ◡
	Домовой повадился в конюшни.	◡ ◡ ◿ 1 ◿ 3 ◿ ◡
	По ночам ходит он в конюшни,	◡ ◡ ◿ 0 ◿ 3 ◿ ◡
10.	Чистит, холит коней боярских,	◡́ ◡ ◿ 2 ◿ 1 ◿ ◡
	Заплетает гриву им в косички,	◡ ◡ ◿ 1 ◿ 3 ◿ ◡
	Туго хвост завязывает в узел.	◡́ ◡ ◿ 1 ◿ 3 ◿ ◡
	Как не взлюбит он вороного.	◡ ◡ ◿ 1 ◿ 2 ◿ ◡
	На вечерней заре с водопою	◡ ◡ ◿ 2 ◿ 2 ◿ ◡
15.	Обойду я боярские конюшни	◡ ◡ ◿ 2 ◿ 3 ◿ ◡
	И зайду в стойло к вороному —	◡ ◡ ◿ 0 ◿ 3 ◿ ◡
	Конь стоит исправен и смирен.	◡́ ◡ ◿ 1 ◿ 2 ◿ ◡
	А поутру отопрешь конюшню,	◡ ◡ ◿ 3 ◿ 1 ◿ ◡
	Конь не тих, весь в мыле, жаром пышет,	◡́ ◡ ◿ 1 ◿ ◡ ◡́ ◡ ◿ ◡
20.	С морды каплет кровавая пена.	◡́ ◡ ◿ 2 ◿ 2 ◿ ◡
	Во всю ночь домовой на нем ездил	◡ ◡ ◿ 2 ◿ 2 ◿ ◡
	По горам, по лесам, по болотам,	◡ ◡ ◿ 2 ◿ 2 ◿ ◡
23.	С полуночи до белого света —	◡ ◡ ◿ 2 ◿ 2 ◿ ◡
	До заката месяца...:	
24.	Ах ты, старый конюх неразумный,	◡ ◡ ◿ 1 ◿ 3 ◿ ◡
	Разгадаешь ли, старый, загадку?	◡ ◡ ◿ 2 ◿ 2 ◿ ◡
	Полюбил красну девку младой конюх,	◡ ◡ ◿ 2 ◿ 3 ◿ ◡
	Младой конюх, разгульный парень —	◡ ◡ ◿ 2 ◿ 1 ◿ ◡
	Он конюшню ночью отпирает,	◡ ◡ ◿ 1 ◿ 3 ◿ ◡
	Потихонько вороного седлает,	◡ ◡ ◿ 3 ◿ 2 ◿ ◡
30.	Полегонько выводит за ворота,	◡ ◡ ◿ 2 ◿ 3 ◿ ◡
	На коня на борзого садится,	◡ ◡ ◿ 2 ◿ 2 ◿ ◡
	К красной девке в гости скачет.	◡ ◡ ◿ 1 ◿ 1 ◿ ◡

Мы видим, что из 32 стихов 30 без всяких сомнений вкладываются в схему

$$2 \angle 0/3 \angle 1/3 \angle 1$$

трехдольника с женским окончанием, анапестической анакрузой и обязательным ударением на каждом сильном слоге. В этих тридцати стихах на сильные слоги падают «безусловные» ударения вполне самостоятельных слов. В стихе 13 вторая доля заполнена лишь «потенциально ударным» местоимением «он». В стихе 4 вторая доля совсем безударна.

lib.pushkinskijdom.ru

Поэтому общая метрическая схема, подчиняющая все стихи без исключения, пишется в виде

$$2 \lessdot 0/3—1/3 \lessdot 1$$

Безусловных «дополнительных» ударений довольно много на первом слоге (в семи стихах), но в других положениях имеется только одно дополнительное внеметрическое ударение в стихе 19.[4]

Таким образом, в этом раннем наброске (1827 год) ритм анапестического трехдольника очень ясен и подчеркнут. Позднее Пушкин разрешил себе бóльшую свободу, но наш набросок подтверждает догадку С. П. Боброва, что тенденция к известному усилению «метричности» народных образцов была не чужда Пушкину.

Промежутки между смежными метрическими ударениями довольно свободно варьируют, однако эта вариация несколько меньше, чем естественная вариация междударных промежутков в ритмически неорганизованной речи. Первый промежуток в среднем ощутимо короче, чем второй (см. распределение промежутков по длине в табл. 4).

Таблица 4

	Число слогов				Среднее
	0	1	2	3	
Первый промежуток . . .	2	13	14	2	1,52
Второй промежуток . . .	—	4	13	14	2,32
Σ	2	17	27	16	1,92

Междударные промежутки связаны весьма ощутимой отрицательной корреляцией: более длинному первому промежутку в среднем соответствует более короткий второй. Благодаря этому изменчивость общей длины стиха невелика, обнаруживая тяготение к десятисложной норме.

Приводим соответствующую корреляционную табличку (табл. 5).

Таблица 5

		Второй промежуток			Σ
		1	2	3	
Первый промежуток	0	—	—	2	2
	1	1	3	9	13
	2	2	9	3	14
	3	1	1	—	2
Σ		4	13	14	31

Табличке соответствует коэффициент корреляции —0,53. Степень компенсации изменчивости первого промежутка при помощи соответствующего изменения в обратную сторону длины второго можно описать более полно при помощи «линии регрессии»:

Длина первого промежутка	0	1	2	3
Средняя длина второго промежутка	3,00	2,62	2,07	1,50

[4] В соответствии с традициями народной поэзии мы считаем, что синтагмы «красну девку», «младой конюх», «к красной девке» несут *одно* ударение.

lib.pushkinskijdom.ru

Приближенно: когда первый промежуток увеличивается на один слог, второй сокращается на полслога.

В корреляционной табличке по диагонали (справа сверху — налево вниз) можно прочесть число стихов различной длины:

Восьмисложных стихов	1	= 1	1
Девятисложных	2 + 3 + 2	= 7	8
Десятисложных	1 + 9 + 9	= 19	19
Одиннадцатисложных	1 + 3	= 4	4
		31	32

В правой колонке добавлен девятисложный стих, не вошедший в корреляционную табличку из-за отсутствия в нем второго метрического ударения. Средняя длина стиха равна 9,81 слога.

Клетка 2 + 2 корреляционной таблички содержит *девять* стихов, вкладывающихся в схему трехстопного анапеста, клетки 1 + 3 и 3 + 1 содержат *десять* стихов, которые можно при желании интерпретировать как пятистопные хореи, а в клетке 1 + 1 помещается единственный стих, который может быть интерпретирован как четырехстопный хорей. Остальные клетки таблицы соответствуют стихам, которые не вкладываются в классические размеры. Из табл. 5 видно, что обилие трехстопных анапестов и пятистопных хореев является автоматическим следствием тенденции к десятисложности, обязательности анапестической анакрузы, допускающей дополнительные ударения только на первом слоге, и заданной изменчивости первого и второго междударного промежутка (0/3 и 1/3). Десятисложные стихи при перечисленных условиях могут быть только трехстопными анапестами или пятистопными хореями.

Метр наброска естественно определить как трехдольник, а не как чистый «акцентный» трехударный стих, так как:

1) длина междударных промежутков не безразлична, а имеет тяготение для первого промежутка к норме в 1—2 слога, а для второго — в 2—3 слога;

2) чистому акцентному стиху чужда возможность восприятия безусловно значимых ударений как не метрических по положению, у нас же их девять на первом слоге и одно внутри стиха;

3) представляется несомненным, что при чтении стиха

Кормом, стойлами и надзором...

ударения на слогах «стой» и «зор» воспринимаются как соответствующие ударения на «воль» и «кон» в предшествующем стихе с возникающим отсюда ощущением «пропущенного ударения» второй доли.

В силу тяготения к постоянной десятисложной длине стиха вариация длины междударных промежутков воспринимается как блуждание менее устойчивого второго метрического ударения между занимающими твердое положение первым и третьим. Естественно, что крайние положения второго ударения, при которых один из промежутков совсем исчезает, производят впечатление резкого неожиданного толчка. И действительно, «столкновения ударений»

По ночам — ходит...
И зайду — в стойло...

сигнализируют беспокойство старого конюха.

Последовательность трех, четырех или большего числа стихов правильного трехстопного анапеста в пределах нашего метра создает новую «локальную» ритмическую инерцию (двух стихов, вероятно, для этого еще мало). В изучаемом наброске это происходит один раз в стихах 20—23. Стих 20 заканчивает предложение, размещенное в стихах 18—20, и осложнен внеметрическим ударением на первом слоге. Поэтому его

lib.pushkinskijdom.ru

принадлежность к группе четырех последовательных стихов анапеста завуалирована. Но следующие три стиха

Во всю ночь домовой на нем ездил
По горам, по лесам, по болотам,
С полуночи, до белого света...

тематически и интонационно образуют единое целое и неизбежно вызывают, хотя бы бессознательные, ассоциации с балладным анапестом в духе «Смальгольмского барона» Жуковского.

Однако для стихотворной техники пушкинского трехдольника кажется не случайным, что наметившаяся анапестическая тенденция резко обрывается в стихе

До заката месяца...

где переход от двухсложных междударных промежутков к односложному особенно заметен потому, что весь стих укорочен.[5]

Хореические стихи в нашем наброске не располагаются более, чем по два подряд. Более знаменательным, чем расположение этих пар хореических стихов, кажется употребление единственного четырехстопного хореического стиха (вместе с тем и единственного восьмисложного!) именно в качестве заключительного. Резкость его звучания подчеркнута тем, что он может быть проскандирован по стопам.

К красной | девке | в гости | скачет. ◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ◡

В литературном анапесте и современном дольнике с анапестической анакрузой[6] очень сильным средством ритмической выразительности является размещение внеметрических ударений на первом слоге. В нашем наброске они создают несколько более массивную, замедленную поступь вводного повествования (пять отягчений в *шести* стихах); включаясь по одному, подчеркивают беспокойный характер стихов 7—20 и исчезают в более стремительном финале.

3

Весьма сходно с табл. 5 выглядит и полная корреляционная таблица (табл. 6) длины междударных промежутков в 934 стихах с анапестической анакрузой, обследованных С. П. Бобровым.

Таблица 6

		Второй промежуток					Σ
		0	1	2	3	4	
Первый промежуток	0	—	—	—	21	6	27
	1	—	1	95	212	11	319
	2	—	47	281	77	2	407
	3	4	72	64	16	—	156
	4	5	12	8	—	—	25
Σ		9	132	448	326	19	934

[5] Достигнутый ритмический эффект кажется столь удачным, что хотелось бы видеть здесь не недописанный стих, а художественный прием.

[6] См.: А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров. О дольнике современной русской поэзии. «Вопросы языкознания», 1963, № 6; 1964, № 1.

lib.pushkinskijdom.ru

Сравним заполнение наиболее многочисленных клеток в табл. 5, составленной для наброска «Всем красны боярские конюшни» (А), и в таблице С. П. Боброва (Б):

	А	Б
2 + 2 (анапесты)	9 (27,5%)	281 (30,2%)
1 + 3 (хореи)	9 (27,5%)	212 (22,6%)

Материал первой таблички слишком мал, чтобы вычислять проценты для других клеток, но общее качественное сходство обоих распределений несомненно. Сравним некоторые сводные характеристики.

	А	Б
Средняя длина первого промежутка	1,52	1,82
Средняя длина второго промежутка	2,32	2,23
Коэффициент корреляции	—0,53	—0,63
Средняя длина стиха	9,81	10,05

Сопоставим еще линии регрессии

Длина первого промежутка	0	1	2	3	4
Средняя длина второго промежутка А	3,00	2,62	2,07	1,50	—
Средняя длина второго промежутка Б	3,22	2,73	2,08	1,79	1,12

Наконец, сравним доли стихов с дополнительным ударением на первом слоге

А . . . . . 9/32 = 28,0%
Б . . . . . 316/934 = 29,4%

Стихотворения, изученные С. П. Бобровым, содержат всего 1032 стиха. Стихи с анапестической анакрузой, попавшие в нашу табл. 6, составляют 90,5%. Близость статистических характеристик этих стихов к характеристикам наброска «Всем красны боярские конюшни» показывает, что в этом наброске был найден детально разработанный прообраз основных ритмических тенденций всего интересующего нас круга пушкинских стихотворений.

4

Ритм «Песен западных славян» и «Сказки о рыбаке и рыбке» отличается от рассмотренного исходного образца прежде всего тем, что в них имеется заметная доля стихов с укороченной анакрузой. Здесь приходится говорить лишь о «трехдольнике с тенденцией к анапестическим зачинам». Число таких стихов уже было указано в табл. 3. Ограничиваясь стихами, которые С. П. Бобров считает правильными трехдольными, приведем еще две корреляционные таблицы длин межударных интервалов, дополняющие табл. 6.

Таблица 6а

Дактилическая анакруза

Первый промежуток	Второй промежуток 0	1	2	3	4	Σ
0	—	—	—	—	—	—
1	—	—	—	—	—	—
2	—	—	2	3	—	5
3	—	—	6	9	—	15
4	—	2	8	2	—	12
Σ	—	2	16	14	—	32

Таблица 6б

Амфибрахическая анакруза

	Второй промежуток 0	1	2	3	4	Σ
0	—	—	—	—	—	—
1	—	—	2	—	1	3
2	—	1	21	7	—	29
3	—	1	12	4	—	17
4	—	3	3	—	—	6
Σ . .	—	5	38	11	1	55

lib.pushkinskijdom.ru

Табл. 6а подтверждает наши наблюдения над анапестическими стихами. По-прежнему преобладает диагональ

$$8 + 9 = 17$$

десятисложных стихов. Среднее число слогов в стихе равно 9,71. Таким образом, сокращение анакрузы на два слога привело к сокращению длины стиха по сравнению с нормой для анапестических стихов (10,05) лишь на 0,34 слога. По-прежнему наблюдается отрицательная корреляция между длиной первого и второго промежутка (коэффициент корреляции равен —0,47). В меру возможного для столь малой выборки (32 стиха) корреляционное поле имеет закономерный вид, определяемый отмеченными тенденциями. Заполнение отдельных клеток примерно соответствует этим общим тенденциям. Появление девяти стихов пятистопного хорея в клетке $3 + 3$ и двух стихов трехстопного дактиля в клетке $2 + 2$ не требует для своего объяснения гипотезы специального пристрастия поэта к этим «правильным» размерам.

Другое впечатление производит табл. 6б. Неожиданно уже то, что средняя длина стиха здесь 9,62 слога, т. е. меньше, чем для дактилических стихов, хотя длина анакрузы на один слог больше. Главное же, что сразу обращает на себя внимание, это большое число (21) стихов правильного трехстопного амфибрахия. В основном этот эффект создается за счет «Сказки о рыбаке и рыбке»:

У самого синего моря...
Старик ловил неводом рыбу...
Ступай себе в синее море,
Гуляй там себе на просторе.
«Чего тебе надобно, старче?»

и т. д. Впрочем, пятикратное повторение стиха «Чего тебе надобно, старче» составляет заметную долю всех этих амфибрахических стихов.

«Сказка о рыбаке и рыбке» отличается и вообще несколько слабее выраженной анапестической тенденцией (83% стихов с анапестической анакрузой вместо 92% в суммарной табл. 1). Эти отклонения, однако, не нарушают общего единства метрической и ритмической структуры всей рассматриваемой группы пушкинских произведений. В произведении длиною в 200 стихов такого рода отступления от общей нормы могут быть вызваны тематически обусловленными «локальными» особенностями ритма (см. примеры из «Песен западных славян» в разделе 5) и могут еще не обозначать явственно ощутимого изменения средней нормы, на фоне которой локальный ритм воспринимается.

5

Охарактеризованная выше общая метрическая структура «Песен западных славян» и «Сказки о рыбаке и рыбке» допускает исключительное богатство ритмических вариантов стиха. С. П. Бобров в соответствии с традициями русского стиховедения классифицирует их не только по длине анакрузы и междударных промежутков, наличию внеметрических ударений и пропуску метрических, но и по расположению словоразделов. Начато им и исследование корреляций между ритмическими вариантами смежных стихов. В первом приближении можно сказать, что чередование ритмических вариантов достаточно свободно. Лишь иногда намечается тенденция к группированию следом друг за другом ритмически родственных стихов, но такие тенденции, едва наметившись, обычно быстро разрушаются. Например, в песне «Влах в Венеции», отличающейся повышенным числом хореических стихов, кажется не случайным, что в самом

lib.pushkinskijdom.ru

конце песни непрерывный ряд из пяти хореических стихов все же завершается одним анапестическим:

Как у нас бывало кого встречу,[7] 12
Слышу: «Здравствуй, Дмитрий Алексеич!»
Здесь не слышу доброго привета,
Не дождуся ласкового слова;
Здесь я точно бедная мурашка,
Занесенная в озеро бурей.

После быстрого хореического ритма, придающего жалобам влаха несколько болтливый характер, последний анапестический стих возвращает нас к приподнятому и патетическому звучанию, свойственному вообще «Песням западных славян».

Закономерным кажется анапестическое окончание «Видения короля», где после контрастной схемы неравных междударных промежутков

0 3
1 2
3 2

в стихах

И король ощупью в потемках
Кое-как до двери добрался
И с молитвою на улицу вышел[8]

следует четыре стиха правильного анапеста:

Было тихо. С высокого неба
Город белый луна озаряла.
Вдруг взвилась из-за города бомба,
И пошли басурмане на приступ.

Особый характер имеет появление группы анапестических стихов в песне «Марко Якубович», отмеченное С. М. Бонди. Здесь все *девять* стихов, произносимых *незнакомцем*, являются трехстопными анапестами.

«Это что под горою там видно?»

«Отдыхать мне на вашем кладбище,
Потому что мне жить уж не долго».

«Три дня, — молвил, — ношу я под сердцем
Басурмана свинцовую пулю.
Как умру, ты зарой мое тело
За горой, под зеленою ивой.
И со мной положи мою саблю,
Потому что я славный был воин».

Художественная значимость этого приема очевидна.

Вообще же, как уже сказано, Пушкин избегает в «Песнях западных славян» и «Сказке о рыбаке и рыбке» скоплений однородных стихов, которые *слишком явно* нарушали бы презумпцию беспорядочной, «свободной» смены ритмических вариантов. В частности, хореическая и анапестическая тенденции по временам намечаются с последовательностью, достаточной, чтобы придать отрывку особое звучание, но не столь систематичны, чтобы привести к появлению вполне отчетливого ощущения введения новых метрических ограничений.[9]

---

[7] В стихе народного склада хореический метр не нарушается неправильным расположением ударения на местоимении «кого».

[8] Особую окраску этим стихам придает прежде всего «столкновение ударений»

Король — ощупью...

Выбор полной формы «молитвою» вместо возможного «молитвой» доказывает *нежелание* поэта преждевременно начать цепь правильных анапестов.

[9] Кроме отмеченного случая со словами незнакомца в песне «Марко Якубович».

lib.pushkinskijdom.ru

В «Сказке о рыбаке и рыбке», кажется, можно уловить определенную тенденцию в расположении 17% стихов с укороченными анакрузами. 83% стихов с анапестическими анакрузами и здесь образуют явственно воспринимаемый основной фон, на котором единичные стихи с дактилическими и амфибрахическими анакрузами звучат особенно выразительно. Несколько неожиданно появление трех таких стихов в самом начале:

Жил старик со своею старухой
У са́мого синего моря;
Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года.
Старик ловил неводом рыбу,
Старуха пряла свою пряжу.

Следующие затем *восемь* стихов с нормальными анапестическими анакрузами выразительно прерываются дактилической анакрузой стиха

Голосом молвит человечьим...

выделение которого очевидным образом мотивировано. Лишь после следующих *десяти* стихов с анапестической анакрузой появляются два стиха

Ступай себе в синее море,
Гуляй там себе на просторе

тождественного ритма, особая выразительность которых тоже понятна. Через три стиха опять пара стихов с амфибрахической анакрузой:

По нашему говорила рыбка,
Домой в море синее просилась...

Через семь стихов изолированный стих с дактилической анакрузой

Наше-то совсем раскололось...

Тенденция употреблять укороченные анакрузы в стихах типа особенно выразительных восклицаний, вопросов и обращений продолжается далее стихами

«Чего тебе надобно, старче?»
«Смилуйся, государыня рыбка...»

и т. д. Спокойное же повествование ведется в стихах с нормальной анапестической анакрузой.

Аналогичные наблюдения можно сделать и на материале «Песен западных славян», например в «Видении короля»:

Из палат своих он выходит
И идет один в божию церковь.

Стал на паперти, дверь отворяет...
Ужасом в нем замерло сердце,
Но великую творит он молитву
И спокойно в церковь божию входит.

Особенно хорошо здесь то, что нормальное течение ритма нарушается только на слове «ужасом» и сразу восстанавливается при «великой молитве».

Выше уже приводились примеры художественной выразительности размещения дополнительных ударений в начале и внутри стиха и употребления редких междударных промежутков («нулевых» или необычно длинных). Большое богатство такого рода наблюдений скрывается в еще не опубликованной полной работе С. П. Боброва.

lib.pushkinskijdom.ru

6

В заключение отмечу одну важную идею С. П. Боброва. Он полагает, что нельзя считать «Песни западных славян» и «Сказку о рыбаке и рыбке» написанными просто «народным стихом». По его мнению, *Пушкин поставил перед собой и решил задачу создания в рамках литературного стиха некоторого аналога народного стиха.* Дело, по мнению С. П. Боброва, в том, что народный стих *поется сказителем нараспев*, а литературный стих *предназначен для чтения по книжке «про себя»* или для декламационного произнесения вне связи с передаваемой в устной традиции напевностью. Наличие здесь известной трудности понимал и А. Востоков, находя «удивительным», что строй народной песни столь ощутителен «при чтении стихов, кои, конечно, для пения собственно, а не для чтения сочинены в одно время с их голосами».

Мысль С. П. Боброва кажется мне заслуживающей внимания. Вероятно, что литературная переработка народного стиха была начата еще А. Востоковым и что в какой-то мере Пушкин опирался на опыты Востокова. Необходимо тщательное сравнительное изучение ритмики подходящих народных произведений и произведений Востокова и Пушкина.

Наиболее доступным современному читателю образцом русского народного трехдольника с женскими окончаниями и тенденцией к анапестическим зачинам является былина «Вавило и скоморохи», записанная в Архангельской области О. Э. Озаровской. Среди произведений, заведомо известных Пушкину, можно указать «Взятье Казанского царства» в сборнике Кирши Данилова (номер 30).[10] Правда, далеко не все 67 стихов этого стихотворения имеют женские окончания и не все без натяжки читаются трехдольно. Но некоторые отрывки стихотворения уже по непосредственному впечатлению воспринимаются в качестве возможного исходного материала пушкинской концепции метра «Песен западных славян»:

Как от сильнова Московскова царства
Кабы сизой орлишша стрепенулся,
Кабы грозная туча подымалась,
Что на наше ведь царство наплывала.
А из сильнова Московскова царства
Подымался великой князь московски,
А Иван сударь Васильевич прозритель.
Со темя ли пехотными полками,
Что со старыми славными казакамп...

В табл. 7 дано распределение 42 явственно трехдольных стихов с женскими окончаниями и анапестическими зачинами по длине первого и второго междударного промежутка, как это сделано в табл. 6.

Таблица 7

		Второй промежуток					Σ
		0	1	2	3	4	
Первый промежуток	0	—	—	—	—	—	—
	1	—	—	5	2	1	8
	2	—	1	4	13	2	20
	3	—	1	5	7	—	13
	4	—	—	1	—	—	1
Σ		—	2	15	22	3	42

[10] Этим указанием я обязан В. М. Жирмунскому.

lib.pushkinskijdom.ru

Сравнение данных из табл. 6 и 7 приводит к следующему:

	Табл. 6	Табл. 7
Средняя длина первого промежутка . . .	1,82	2,17
Средняя длина второго промежутка . . .	2,23	2,62
Коэффициент корреляции	—0,63	—0,10
Средняя длина стиха	10,05	10,78

Мы видим, что во «Взятьи Казанского царства» почти отсутствует эффект компенсации увеличенной длины одного междударного промежутка сокращением другого, т. е. тенденция к уравниванию общей длины стихов. Стих в среднем заметно длиннее. Несмотря на это обстоятельство, во «Взятье Казанского царства» совсем отсутствуют сильные отягощения на анакрузе: синтагмы «с черным порохом» или «воску ярова» естественно считать имеющими одно ударение на третьем слоге.

Хотя мои наблюдения над ритмикой «Взятья Казанского царства» и былины «Вавило и скоморохи» имеют предварительный характер, сформулирую два вывода, подтверждающие общую мысль С. П. Боброва.

1) Мы видели, что в пушкинском трехдольнике много сильных не метрических ударений на анакрузе:

Король ходит большими шагами...
Слышит, воет ночная птица...
Стал на паперти, дверь отворяет...
Кровь по щиколку ему досягает...
Горе! в церкви турки и татары...

(Ритмические слова «корольходит», «слышитвоет», «сталнапаперти», «кровьпощиколку», «горевцеркви» звучали бы явно нелепо). Между тем в произведениях народной поэзии, подчиненных тенденции к постоянным анапестическим зачинам, такого рода ритмические обороты явно избегаются. Видимо, они свойственны *декламационному*, а не *напевному* складу стиха.

2) Кажется несомненным, что при чтении «Песен западных славян» следует воспринимать «Ключ-город» и «церковь божию» как единые ритмические слова, подчиненные одному ударению. Но таких неподвижных традиционных словосочетаний в «Песнях западных славян» не так много, а за их пределами потребность в объединении нескольких слов в синтагму, подчиненную одному «синтагматическому ударению» при скандировании пушкинского стиха в соответствии с трехдольным метром, возникает *довольно редко*. Это и естественно, так как, например, в 934 стихах с анапестической анакрузой имеется

$$(3 \cdot 934) + 316 = 3118$$

метрических ударений и начальных отягчений, т. е. на каждое отчетливо воспринимаемое ударение приходится в среднем

$$\frac{934 \cdot 10{,}05}{3118} = 3{,}01$$

слога. Таким образом, «ритмические слова» в пушкинском дольнике в среднем имеют длину, свойственную классическому русскому стиху, а не образцам народной поэзии с сильно выраженной тенденцией к подчинению одному ударению сложных синтагм.

Работы С. П. Боброва написаны трудно и иногда излишне сложно. Некоторые его формулировки неудачны. Но выше я старался показать, что исследования С. П. Боброва создали основу для полной и точной характеристики метра «Песен западных славян» и «Сказки о рыбаке и рыбке» как в смысле *метрической нормы*, так и в смысле *статистических тенденций в выборе ритмических вариантов*. Кажется несомненным, что

lib.pushkinskijdom.ru

по той же методике надо произвести сравнительное изучение пушкинского трехдольника, близких к нему произведений народной поэзии и ряда опытов А. Востокова (перевод песни «Строение Скадра», «Марко кралевич в темнице» и др.).

Еще одно заключительное замечание. Мы ничего не говорили о возможной связи метрики «Песен западных славян» с оригинальным сербским десятисложным стихом. Весьма вероятно, что Пушкин, как и Востоков, обратился в рамках народной *русской* традиции именно к трехдольнику с женскими окончаниями и тенденцией к анапестическим зачинам потому, что этот вид русского народного стиха является, хотя бы уже по средней длине стиха и легкости включения в него хореических строк, наиболее близким аналогом сербского десятисложника. Нет оснований предполагать, что влияние сербского десятисложника на Пушкина было существенно более глубоким, хотя близость средней длины стиха по подсчетам С. П. Боброва

$$\frac{6\cdot 8 + 201\cdot 9 + 622\cdot 10 + 175\cdot 11 + 27\cdot 12 + 1\cdot 13}{1032} = 10{,}018$$

к сербской норме ровно в *десять* слогов и является интригующей. Вероятно, то обстоятельство, что отклонение составляет всего 0,018 слога, случайно, оно с таким же успехом могло иметь порядок нескольких десятых. Тенденция к преобладанию десятисложных стихов и к приблизительному уравновешиванию отклонений вниз и вверх от десятисложности, вероятно, являлась реальной силой, действовавшей в процессе сочинения «Песен западных славян», но трудно думать, чтобы интуиция поэта могла при этом оценивать различия между общим складом стихотворения со средней длиной стиха в 9,9 слога от звучания последовательности стихов со средней длиной стиха в 10,1 слога.

В заключение выражаю благодарность А. Прохорову за помощь и обсуждение результатов и Б. Каминскому за выполнение подсчетов.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. ПИКСАНОВ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ОБ А. В. ЛУНАЧАРСКОМ

Вот прошло уже больше тридцати лет со дня смерти Анатолия Васильевича Луначарского. А его образ встает в моей памяти как живой.

В первый раз я увидел Анатолия Васильевича только издали. Я недавно приехал из провинции в Петербург. Это было время перед учреждением первой Государственной Думы. Стало известно, что состоится большой митинг в Финляндии, в Териоках, с выступлениями главных политических партий и организаций. И я поехал туда. С агитационными речами выступали видные ораторы, например В. А. Мякотин от трудовиков. Но всех ярче запечатлелась в моей памяти речь А. В. Луначарского. Метко и веско, с юмором и сарказмом он разоблачал межеумочную позицию кадетов — в противопоставлении с революционерами. Вскоре он был арестован и потом уехал за границу. Личное знакомство не могло состояться долгие годы. Но эти годы были временем выработки моего мировоззрения — политического, социального, научного. И я пристально следил за печатными выступлениями Анатолия Васильевича и, конечно, прежде всего за теми, где он высказывался о литературе, о Толстом, о Горьком, о философии, театре, эстетике, искусстве. А потом в 1917 году совершился великий Октябрьский переворот. В 1918 году я был избран профессором вновь открытого филологического факультета Саратовского университета, а вскоре — директором Учительского института. Двумя этапами я провел преобразование последнего в Институт народного образования, пополнив состав его преподавателей многими университетскими профессорами. Трудное это было время. Саратовский край постигли эпидемия холеры и голод, потом тиф. Институт не отапливался, в чернильницах застывали чернила, профессора и студенты сидели в пальто и шапках, не хватало микроскопов и других пособий. Профессора и студенты испытывали большую нужду в продовольствии. И вот стало известно, что в Москве и Петербурге были учреждены «академические пайки» для лучших вузов, и я решил попытать счастья, выхлопотать в Наркомпросе такие пайки и для своего института. К 1921 году я уже успел, при сочувствии саратовских партийных властей, напечатать «Научно-педагогический сборник Саратовского института народного образования», свою «Пушкинскую студию», а также указатель «Художественная литература в русской марксистской критике» (первый опыт в этом роде в советское время). В Москве, в Наркомпросе, я впервые лично встретился с Анатолием Васильевичем и вручил ему дарственный экземпляр указателя марксистской литературы, где были перечислены и многие его статьи. До сих пор живо вспоминаю, с каким интересом перелистывал он эту серенькую брошюру и расспрашивал о работах нашего института. Профессорский состав молодого вуза, его печатная продукция, обширный состав студенчества благоприятно решили вопрос о пайках в глазах чуткого наркома. Анатолий Васильевич быстро провел соответствующее постановление и другое — о предоставлении академических пайков еще нескольким вузам. Помню также, как Михаил Николаевич Чернышевский, воспользовавшись приездом А. В. Луначарского в Саратов в 1921 году, составил записку о нуждах Музея Н. Г. Чернышевского. Я на обороте записки написал: «Хорошо зная Музей, удостоверяю, что в нем хранятся высоко ценные материалы как по Чернышевскому, так и по его эпохе». Нарком наложил на нашей записке резолюцию: «Очень прошу губотпароб обратить внимание на музей имени Чернышевского и по возможности удовлетворить изложенные здесь просьбы. Нарком А. В. Луначарский. 9. II». Резолюция наркома возымела свое благотворное действие.

Вскоре я был избран профессором Московского университета и переехал в столицу. Здесь я стал также председателем литературной секции Государственной Академии художественных наук (ГАХН), а потом и ее вице-президентом; в ГАХН Анатолий Васильевич иногда выступал со своими докладами.

В Госиздате я стал заведующим отделом литературы. И вот у меня возник план создать особую серию изданий — «Русские и мировые классики». И первой мыслью было привлечь к руководству серией такого высокоавторитетного литературоведа, как А. В. Луначарский. Ведь одной из его больших заслуг перед советской культурой была убежденная защита мировой и русской культуры от наскоков

lib.pushkinskijdom.ru

разных вульгаризаторов. В 1925 году он напечатал в «Комсомольской правде» горячий призыв: «Читайте классиков». Встретившись с А. В. на одном из собраний писателей, я изложил ему свой план и быстро получил его согласие на соредакторство в серии классиков. И затем в течение долгих пяти лет шла непрерывная работа по изданию серии; она пользовалась успехом у читателей; некоторые выпуски имели повторные издания, например «Горе от ума» — пять изданий. Многократно приходилось мне бывать на квартире у А. В. по делам серии, всегда — утром, и я имел возможность наблюдать, как работает замечательный писатель. В узеньком, но длинном кабинете, необычайно скромно обставленном, уже сидели секретарь и стенографистка, а по диагонали комнаты мерно ходил А. В. и диктовал очередную работу. Поразительна была эта диктовка. Спокойно, ровно, без запинок и поисков слов, словно наизусть, лилась речь А. В. Изумительна была его память, его необъятная осведомленность. Только изредка нуждался он в литературных справках, и тогда его секретарь обращался ко мне с просьбой доставить из моей личной библиотеки ту или другую книгу.

Я уже упоминал об указателе «Художественная литература в русской марксистской критике», составленном Р. С. Мандельштам; с 1921 года он издавался, все пополняясь, четыре раза; там постоянно разрастался список работ Луначарского. В 1926 году в связи с пятидесятилетним юбилеем Луначарского под моей редакцией была напечатана брошюра Р. С. Мандельштам — «Книги А. В. Луначарского. Библиографический указатель».[1] Позднее, в Пушкинском доме, мне было поручено редактировать полный указатель всех печатных трудов Луначарского, а составление его было возложено на такого опытного библиографа, как К. Д. Муратова. Долгое время длилась эта кропотливая работа, а когда она закончилась, стало ясно, что такая библиографическая монография по условиям того времени неосуществима. Только в 1964 году К. Д. Муратова опубликовала книгу «А. В. Луначарский о литературе и искусстве. Библиографический указатель. 1902—1963» (совместное издание Института русской литературы и Библиотеки АН СССР). В этой книге зарегистрировано 1625 названий — только по двум отделам!

Общеизвестно, каким блестящим оратором был Анатолий Васильевич. Мне не раз приходилось быть слушателем его речей. Особенно запомнилось его слово в память В. Я. Брюсова в 1924 году, сказанное с балкона дома ГАХН, когда похоронная процессия остановилась у дома. Но еще горячее прозвучала его траурная речь о Маяковском в 1930 году. Замечу, что печатные тексты-стенограммы не передают всей яркости и силы речей Луначарского.

В деловом общении по редактированию серии классиков я мог уже вскоре — и навсегда убедиться, как чуток, благожелателен и терпим был А. В. к чужим мнениям, хотя бы и шедшим вразрез с общепринятыми. Это, однако, не исключало случаев, когда он предостерегал от ошибочных или парадоксальных формулировок. С теплой признательностью храню в своей библиотеке верстку моей статьи о Грибоедове для серии классиков, где в конце текста красным карандашом написано: «Превосходно. А. Луначарский».

Не могу умолчать об одном эпизоде в связи с изданием серии классиков. Мы оба усердно занимались изучением Горького и, конечно, дорожили бы включением его избранных произведений в нашу серию классиков. Беглая информация появилась в печати, какие-то глухие слухи дошли, очевидно, и до самого Горького. И вот неожиданно для нас обоих мы прочли в «Известиях» от 19 января 1927 года письмо Горького:

«Письмо в редакцию

Уважаемый тов. редактор!

Будьте любезны опубликовать в „Известиях“ нижеследующее мое письмо.

С некоторого времени мои частные письма к литераторам публикуются в газетах.

Мне помнится, что в прежнее время литераторы более или менее терпеливо ждали, когда корреспондент умрет, и уже после похорон печатали письма его.

Я просил бы собратьев по перу тоже подождать немножко и не ставить меня при жизни в смешную и неудобную позу человека, как бы раздающего „патенты“, „удостоверения“ и т. д.

Я думаю, что и для товарищей по перу торопливость, с которой они публикуют мои письма, тоже, пожалуй, не очень удобна.

Мне кажется, что они введены в заблуждение А. Луначарским и Н. Пиксановым, которые ошибочно включили меня в ряд писателей, уже скончавшихся.

Только этой ошибкой могу я объяснить себе тот факт, что, решив издать том „Избранных произведений“ М. Горького, Луначарский и Пиксанов не спрашивают

[1] Ср. еще: Социалистический реализм. Библиографический указатель. Под редакцией Н. К. Пиксанова. Изд. АН СССР, Л., 1934.

lib.pushkinskijdom.ru

автора, желает ли он, чтобы такое издание было сделано и какие из своих произведений он „избрал“ бы сам.

Кстати: „избранные“ Луначарским и Пиксановым произведения Лескова, Г. Успенского, В. Г. Короленко и др. избраны очень произвольно и, на мой взгляд, совершенно не отвечают задаче, поставленной редакторами: дать „при высокой художественности богатую социальную содержательность“

М. Горький»

Я был очень взволнован письмом Горького, его суровым тоном, пристрастной оценкой всей серии. Но А. В. сохранял полное спокойствие и не колеблясь подписал составленное мною письмо.

Здесь говорилось: «Дорожа появлением избранных произведений М. Горького в серии классиков, редакция внесла предварительное упоминание об этом выпуске в ранние (около полугода назад) анонсы серии на основании общего соглашения Госиздата с М. Горьким относительно печатания его сочинений. Но вскоре, при переработке производственного плана, выпуск был выключен из первых очередей серии, и подготовка его пресеклась в самом начале. Иначе на утверждение М. Горького был бы представлен не только список избираемых для выпуска его произведений, но и материалы комментария...» [2]

С удовлетворением добавлю, что внезапное столкновение скоро было исчерпано; ведь Горький и Луначарский были давними соратниками на идеологическом поле; на мою книжку «Горький и фольклор» славный писатель ответил сочувственным письмом.

Будучи председателем Пушкинской комиссии при Обществе любителей российской словесности при Московском университете, я устраивал в течение девяти лет ежегодно пушкинские праздники в Большом зале Московской консерватории — всегда со вступительными докладами и художественно-литературным концертом. Однажды А. В. Луначарский выступил на таком празднике с обширным докладом «Пушкин и декабристы».

В 1930 году в московском Малом театре молодой режиссер Н. О. Волконский поставил «Горе от ума» — в типе гротескных постановок Мейерхольда. Второе действие открывалось интермедией: обжорством Фамусова за завтраком; появляющиеся на балу гости кружились в каком-то балетном движении; на авансцену выдвигались какие-то аллегорические фигуры; Чацкий был представлен не как молодой светский дворянин декабристской ориентации, а как разночинец, бедно одетый, чуждый барскому быту, как-то близкий дворне Фамусова. Анатолий Васильевич и я присутствовали на премьере и в антракте обменивались впечатлениями; они у обоих были отрицательными. В другом случае Луначарский подобные приемы постановки назвал в печати «штукарством».

Общеизвестно, как широк и терпим бывал Анатолий Васильевич к чужим мнениям, как он бережно относился к личности и труду прогрессивных деятелей прошлого, перешедших в революционную эпоху. В подтверждение этого расскажу один эпизод. В 1928 году исполнилось 30-летие научно-педагогической деятельности и приближалось 60-летие со дня рождения Павла Никитича Сакулина, профессора Московского университета и члена Всесоюзной Академии наук. П. Н. Сакулин был также председателем Общества любителей российской словесности. Среди литературоведов возникло решение отпраздновать этот двойной юбилей изданием сборника статей почитателей и учеников юбиляра. Руководство работой редакции было поручено мне. Я обратился к Анатолию Васильевичу с просьбой принять участие в сборнике. В ответ пришло письмо:

«7 декабря 1928 г.

Дорогой Николай Кирьякович,

Мне крайне больно, что я вынужден отказаться от участия в сборнике в честь П. Н. Сакулина. И Вы, и все участники чествования, и сам Павел Никитич, конечно, знают, как глубоко я его уважаю и насколько я готов содействовать всячески его чествованию. Дело, однако, в том, что все это время у меня не было времени как следует подумать над такой статьей или даже выбрать себе ту или другую тему, имеющую отношение к произведениям Павла Никитича. Сейчас же я внезапно командируюсь в Сибирь на очень сложную, трудную и длительную работу и уже окончательно не смогу принять участие в сборнике, поэтому я просил бы Вас, если это возможно, вместо статьи поместить в сборнике прилагаемое при сем мое письмо.

Нарком по просвещению
А. Луначарский»

[2] «Известия», 1927, № 20, 26 января.

lib.pushkinskijdom.ru

К сожалению, собирание статей для сборника и затем печатание его надолго затянулось, и книга вышла в свет уже после смерти ученого. В ней было обнародовано то письмо Анатолия Васильевича, о котором он сообщал мне. Вот текст его письма:

«Дорогой Павел Никитич,

Комиссия по Вашему юбилейному чествованию обратилась ко мне с лестным для меня предложением участвовать в сборнике в Вашу честь статьей, касающейся какого-либо из многочисленных вопросов, затронутых Вами в Ваших блестящих произведениях. К сожалению, обстоятельства не позволили мне выполнить свое обещание, которое я со всяческой готовностью дал юбилейной комиссии. Оставляю за собою право в дальнейшем высказать те мысли и впечатления, которые роились в моей голове при чтении Ваших книг, в особенности последних, в которых Вы стремились дать известную систему литературоведения.

Здесь же позвольте мне ограничиться только признанием больших Ваших заслуг в области приближения академического литературоведения к марксистскому миросозерцанию.

Вы один из немногих блестящих представителей профессионального ученого мира, проявивших замечательную чуткость к тем громадной важности принципиальным и методологическим положениям, которые могут быть заимствованы из марксистского арсенала для решительного продвижения вперед литературоведения, как специальной области обществознания.

Я знаю, что некоторые мои сотоварищи по работе в области марксистской теории искусств полагают возможным требовать так называемого стопроцентного марксизма, часто смешивая при этом полную марксистскую выдержанность с известным огрублением вопросов, со стремлением уложить их на прокрустово ложе, что было между прочим совершенно чуждо великим творцам диалектического марксизма и крупнейшим продолжателям их дела. Это не значит, конечно, дорогой Павел Никитич, чтобы я не отмечал для себя некоторых спорных пунктов в Ваших положениях, но та тонкость подхода, осторожность в перенесении общих социологических положений в специальную область. которые Вы проявляете, импонирует мне, как свидетельство высокой научной добросовестности и аналитической тонкости. Я думаю, что и для марксизма в целом и для литературоведения было бы счастьем иметь побольше таких работников, как Вы, работников, помогающих прочному, обдуманному приближению нового метода к большим накопленным наукою материалам во всех областях. Поскольку мы говорим об ученых, развивавшихся более или менее вне непосредственной сферы столь могучего политического влияния марксистской мысли, мы должны искать не Савлов, внезапно превращающихся в Павлов, а людей, умеющих путем подчас кропотливой и даже, может быть, мучительной работы найти сначала точки, а потом и плоскости соприкосновения между своей работой и новыми методами, выдвигающимися вперед с победой нового класса.

Вы были подготовлены к этому Вашими прежними работами, Вашим широким социологическим подходом к специальной области литературоведения, и Вашими последними трудами Вы даете образчик именно такого процесса взаимопроникновения вне партийных рядов сложившейся науки и крепящего миросозерцания, которое, как мы уверены, в близком будущем станет миросозерцанием всего человечества. Мы ждем от Вас продолжения Вашего плодотворного труда, на котором учатся и будут учиться сотни и тысячи научных работников и внимательных читателей».

Теплое, щедрое письмо об акад. Сакулине одушевило многих давних научных работников-литературоведов; со всей ответственностью могу сказать это о себе.

Припоминаю нашу последнюю встречу. Летом 1933 года я отдыхал в Старом Петергофе. Неожиданно туда приехал на один день Анатолий Васильевич. Как всегда, он держался бодро, жадно дышал свежим воздухом, любовался зеленью парка. Мне сказал ласковое слово о прочтенной им моей книге «О классиках». Я поднес ему большой букет, целую охапку, пышной сирени. Оказалось, что он очень любит ее запах. Я смотрел, как он вдыхал аромат букета, и с горестью видел его белые, как бумага, руки. Это предвещало недобрый конец; 26 декабря не стало славного наркома просвещения, академика, драматурга, поэта, критика, публициста, передового борца за советскую культуру, Анатолия Васильевича Луначарского.

Вскоре в Ленинградском Доме учителя, в траурном собрании, вслед за акад. Н. С. Державиным, я выступил с кратким словом в память покойного. А в журнале «За социалистическую науку» 31 декабря я напечатал его некролог.

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. ТАТАРИНЦЕВ

«ПИСЬМО К ДРУГУ» А. Н. РАДИЩЕВА

Среди произведений Радищева, снискавших ему славу «бунтовщика хуже Пугачева», несколько обособленное место занимает «Письмо к другу, жительствующему в Тобольске, по долгу звания своего». Изданное небольшим тиражом незадолго до появления «Путешествия из Петербурга в Москву» и вскоре им заслоненное, оно, очевидно, не могло быть по достоинству оценено читателями-современниками.[1] Не стало это произведение и впоследствии предметом специального изучения. В новейших работах о творчестве Радищева оно предстает чаще всего в цитации одной и той же фразы («...Нет и доскончания мира, примера может быть небудет...») с более или менее пространными комментариями и общими замечаниями об антимонархической направленности и политической смелости автора, о полемике его с Руссо.[2] Анализу «Письма» отводится обычно от одного абзаца до неполной страницы; почти всегда оно рассматривается как документ, характеризующий отношение Радищева к Петру I — и только к нему.

А между тем высокопоставленный «цензор» и критик Радищева Екатерина II, ознакомившись с содержанием «Письма», сочла необходимым приобщить его к следственному делу, сопроводив проницательно-многозначительным замечанием: «...видно из подчерченных мест что давно мысль ево готовилась ко взятому пути, а французская революция ево решила себя определить в России первым подвизателем».[3] Это «резюме» императрицы, понявшей лучше и вернее других современников опасность сочинений Радищева, обязывает исследователя «расшифровать» «Письмо к другу», попытаться вскрыть конкретно-историческое содержание этого произведения, обнаружить нити, связующие его с последующим творчеством Радищева, в частности с «Путешествием из Петербурга в Москву».

Реальным событием, послужившим поводом для «Письма к другу», явилось состоявшееся 7 августа 1782 года торжественное открытие в Петербурге памятника Петру I. Радищев был очевидцем этого события.[4] Ему известна была многолетняя история создания памятника, замысел которого возник еще задолго до воцарения Екатерины II.

---

[1] До наших дней сохранилось всего лишь два экземпляра первого издания «Письма». См.: Ив. Розанов. Редчайшая из книг Радищева. «Новый мир», 1956, № 5, стр. 278—279.

[2] См.: Г. А. Гуковский. Радищев. В кн.: История русской литературы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 518; Л. Кулакова. А. Н. Радищев. Очерк жизни и творчества. Л., 1949, стр. 28—29; Г. П. Макогоненко. Радищев и его время. Гослитиздат, М., 1956, стр. 329—330; А. Старцев. Университетские годы Радищева. «Советский писатель», М., 1956, стр. 186; Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Изд. 4-е, Учпедгиз, М., 1960, стр. 470—471.

[3] Д. С. Бабкин. Процесс А. Н. Радищева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 164.

[4] Как следует из «Письма», Радищев наблюдал торжество будучи в непосредственной близости от памятника и от места нахождения императрицы. Он подробно перечисляет полки, выстроившиеся вокруг памятника и на близлежащих улицах; передает слова, сказанные Екатериной II в тот момент, когда «бывшая вокруг статуи заслона, помалу и неприметно как опустилася»: «Благословенно да будет явление твое...»; отмечает ее состояние, ее жесты: «преклоняет главу... исе слезы радости орошают ланиды» (по свидетельству секретаря императрицы А. В. Храповицкого, она действительно прослезилась. «Не можно было видеть открытие монумента Петра Первого без чувствительности», — записал он ее слова в своем дневнике. См.: «Русский архив», 1901, кн. II, стр. 2 (отдельная пагинация)). В «Письме» Радищева находим и такую деталь: «Из тысящей бывших тут зрителей, известных было три человека, кои *Петра I* видели. Но неприметно было, ощутилили они при явлении *его* образа, то благоговение которое ощущаем, увидев Мужа славна, нам известнаго» (А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 149). Радищев имеет в виду ветеранов — сподвижников Петра, находившихся, вероятно, на почетном месте в центре торжества.

lib.pushkinskijdom.ru

В 1765 году по ее поручению для сооружения памятника президент Академии художеств И. И. Бецкий через русского посланника в Париже Д. А. Голицина пригласил французского скульптора Фальконе (Голицину на него указал Дидро). Проект статуи Фальконе создал еще в Париже. В 1766 году скульптор прибыл в Россию, а в июне 1769 года закончил модель самого памятника. Работы по отливке были начаты в 1774 году и закончены 18 мая 1778 года.

Идея скульптуры Фальконе была воспринята далеко не единодушно. Дидро предлагал окружить изображение Петра «эмблематическими фигурами варварства, народной любви и благоденствующего народа».[5] И. И. Бецкий, которому было поручено наблюдение за ходом работ, назойливо «опекал» Фальконе, грубо и невежественно оказывая на него давление. Он настаивал, чтобы Петр был в римском или греческом костюме; на нем должна быть мантия с двуглавыми орлами, в руках — фельдмаршальский жезл. Бецкий требовал даже, чтобы правый глаз статуи был направлен на «Адмиралтейство, дворцы и вообще на Россию», а левый — «на крепость, двенадцать коллегий, академии и завоеванные им Прибалтийские провинции».[6]

Модель статуи осматривали петербургский архиерей, тверской епископ, архимандрит Платон, протопоп Андрей, обер-прокурор Синода; последний, сообщал Фальконе Екатерине, был очень обескуражен тем, что «статуя вдвое больше ростом, чем был сам император... Он был весьма недоволен тем, что я с ним не посоветовался и не позаимствовался его познаниями... Его сшибла с ног аллегория предмета... Он не понимал, чтобы в скульптуре было больше поэзии, чем в кувшине».[7]

Фальконе неуклонно отстаивал свой замысел монумента. Он говорил: «Я не украсил его особу знаками римского консульства и не вложил ему в руку жезла полководца: древний костюм был бы неестествен, а русское платье он сам желал уничтожить».[8]

В ответ на предложения Дидро он писал: «Монумент мой будет прост; там не будет ни варварства, ни любви народов, ни олицетворения народа... Петр Великий — сам себе сюжет и атрибут; довольно показать его. Итак, я ограничусь одною статуей героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем, и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям. Мой царь не держит никакого жезла; он простирает свою благодетельную десницу над объезжаемою им страной. Он поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом — эмблема побежденных им трудностей. Итак, эта отеческая рука, эта скачка по крутой скале — вот сюжет, данный мне Петром Великим».[9]

Екатерина II, знавшая из докладов Бецкого и жалоб самого Фальконе о существующих разногласиях, занимала позицию стороннего наблюдателя. Создавалось впечатление, что она, русская императрица, была менее озабочена задачей воплощения в памятнике национального духа, патриотизма Петра, чем скульптор-француз. Фальконе, отдавший своему творению более десяти лет жизни, в конце концов, не доведя работу до конца, покинул Россию. Перед отъездом он писал императрице: «Среди всего того, что заставляли меня претерпевать, я работал, как художник, который ставит достоинство порученной ему работы выше человеческих фантазий».[10] Дело его продолжил ученик Расстрелли, Ю. М. Фельтен.

Церемония открытия памятника вызвала появление многочисленных печатных и рукописных произведений в стихах, журнальных и газетных заметок, отзывов в частной переписке и т. п. Расчет императрицы — поразить воображение подданных великолепием торжества, вызвать волну восхвалений в свой адрес — целиком оправдался. За перо берутся даже те, кто до сих пор считал сочинительство пустым делом. «Собеседник любителей российского слова» опубликовал письмо некоего «Р—Д—Н», сообщавшего, что это событие вновь пробудило в нем страсть к стихотворству.[11] Гувернер князя А. Б. Куракина Пикар 9 сентября 1782 года послал своему господину «печатный экземпляр стихотворения г. камергера Домашнева по случаю открытия памятника Петра Великого», одновременно сообщая о том, что «говорят еще о другом стихотворении, написанном на тот же предмет».[12] В августовской книжке журнала «Утра» за 1782 год печатается «Ода на торжественное открытие монумента Петра Великого».[13] Сообщения об этом событии появляются в газете «С.-Петербургские ведомости», в немецких журналах.

---

[5] «Исторический вестник», 1881, декабрь, стр. 832.
[6] Там же, стр. 830.
[7] Сборник имп. Русского исторического общества, 1876, т. XVII, стр. 115—116.
[8] «Исторический вестник», 1881, декабрь, стр. 832.
[9] Там же, стр. 832—833.
[10] Сборник имп. Русского исторического общества, 1876, т. XVII, стр. 246—247.
[11] «Собеседник любителей российского слова», 1784, ч. XI, стр. 29—31.
[12] «Русская старина», 1878, май, стр. 66.
[13] «Утра», 1782, август, стр. 89—96.

lib.pushkinskijdom.ru

«Открытие монумента государя Петра Первого был такой случай, который в памяти всех здешних жителей останется навсегда незабвенным»,[14] — так начиналось сообщение «С.-Петербургских ведомостей» о торжестве 7 августа 1782 года. Автор его озабочен мыслью пробудить в читателях чувство восхищения, восторга от великолепия и пышности церемонии.

Этой цели служит подробное описание ритуала приветствия войсками явившейся их взору статуи Петра и вручения императрицей памятных наград. Весь отчет о событии выдержан в духе восторженного боготворения Екатерины II, сделавшей этот день «незабвенным» раздачей подарков придворным и изданием манифеста о прощении проворовавшихся купцов и чиновников. Звучные благодарственные тирады в адрес императрицы гипнотизировали читателя, заставляя его забыть об истинном герое торжества.

Представляет интерес (как показатель западноевропейского общественного мнения) сообщение немецкого журнала «Russische Bibliothek», озаглавленное «Перед статуей Петра Великого». Будучи напечатан на немецком языке в малоизвестном для русских читателей журнале, этот отклик оказался впоследствии совершенно забытым. Даем здесь его в нашем переводе: «Это прекрасно известное произведение искусства, которое почитающая бессмертие монархиня посвятила памяти Петра Великого, с 7 августа 1782 года является предметом общего восхищения. Накануне вечером памятник был обнесен очень высокой ширмой, украшенной изображением скалистой горы, а затем освобожден от всей прежней маскировки. В самый же праздничный день, совпадавший с воскресеньем, после обеда в 5 часов, когда не только многие вблизи построенные подмостки, но и окна, крыши отдаленных домов были переполнены зрителями, прибыла ее императорское величество по Неве на галере; она была встречена при выходе около статуи сенаторами, отправилась в здание Сената и вскоре после того появилась на большом балконе, прямо перед памятником. В тот момент, когда взвилась сигнальная ракета, под гром одновременно поднявшейся канонады с адмиралтейства и находящихся на Неве яхт и других судов закрывавшие до сих пор монумент ширмы все разом спали. При этом внезапном и соответствующем торжеству явлении образа Петра Великого во многих зрителях было видно живое проявление благоговения, глубокого уважения и благодарности перед этим так много служившим своему народу монархом; окружавшие монумент и стоявшие перед Сенатом и дальше по улицам гвардейские и другие полки произвели трехкратный залп и другие военные почести. Затем последовал торжественный парад всех этих полков вокруг памятника и перед балконом Сената, который е. и. в. всемилостивейше наблюдала, а затем благоволила удалиться. Вечером дома были иллюминированы, особенно сторона здания Сената, обращенная к статуе; освещена была также решетка вокруг памятника. До поздней ночи он был окружен радостными, оживленными зрителями и поклонниками. Так закончился этот день, который великий царь, если бы он смог ожить, наверное считал бы самым прекрасным в своей жизни. Но и в истории Екатерины II этот день будет принадлежать к самым блестящим. Память о нем сохранится не только различными медалями, на одной стороне которых выбито изображение памятника, но и прославится знаками милости, которые наилучшая мать отечества в честь двадцатилетия славного правления проявила к страдающей части своих подданных, и теперь силой манифеста от седьмого августа действительно знаменует».[15]

Это известие информировало немецких читателей в духе откликов русских авторов-панегиристов: поразить воображение грандиозностью и великолепием торжества, пробудить чувство восхищения ныне царствующей императрицей. Можно отметить здесь характерную деталь — свидетельство сентиментального умиления автора: он изображает русский народ покорным, благоговеющим перед монархами.

Специальные страницы посвящаются торжественному событию и в записках и воспоминаниях современников. Гувернер князя А. Б. Куракина Пикар писал 10 августа 1782 года: «Утром этого дня (7 августа 1782 года, — *А. Т.*) весь двор в торжественном одеянии присутствовал у обедни в Летнем дворце; после обедни ее и. в-во отправилась в половине первого в Зимний дворец... в три часа все гвардейские и пехотные полки, находящиеся в Петербургской губернии в числе семи тысяч человек, собрались под начальством маршала князя Голицина... они расположились шпалерами до самого дома графа Брюсса в Миллионной. Государыня отправилась в ялике из Зимнего дворца в сенат в пять часов пополудни и когда она вышла на балкон, то декорации, окружающие памятник, рушились; ее в-во низко поклонилась памятнику... До ухода своего с балкона ее в-во пожаловала г. Бецкому (Bestky) золотую табакерку, украшенную бриллиантами, и по золотой медали каждому сенатору». 20 августа Пикар дополнительно сообщал: «По случаю открытия памятника Петра Великого, ее величество издала манифест, по которому она дарует прощение и свободу всем преступникам, заключенным в тюрьмах...»[16]

[14] «С.-Петербургские ведомости», 1782, № 79, 4 октября.

[15] «Russische Bibliothek», 1783, Bd. VIII, S. 128—130. Ср.: «Neues St.-Petersbourgisches Journal von Jahre 1782», Bd. IV, S. 71.

[16] «Русская старина», 1878, май, стр. 64—65.

lib.pushkinskijdom.ru

Другой очевидец и непосредственный участник торжества, князь И. М. Долгорукий (служивший в то время премьер-майором в Семеновском полку), дает описание его в патетических тонах: «Все старики предводительствовали своими полками. Потемкин вел Преображенский, Водковский шел пред Семеновским... На балконе Сената императрица окружена была всеми государственными чинами, и рой придворных журчал вокруг ее. Все с трепетом ожидало ее соизволения. Свиснула ракета! Огромные стены, заключавшие монумент, мгновенно пали... Минерва северных стран, опершись на балкон, уклонилась перед ликом знаменитого своего предка, и все гражданские чины пали к стопам его раболепно... Всем полкам велено было проходить повзводно около монумента и салютовать Петру, потом, идучи мимо Сената, отдавать честь Екатерине... На сие торжественное открытие монумента выбиты были медали и жетоны серебряные».[17]

Медный всадник надолго займет воображение писателей, поэтов, публицистов, историков.

Официальная правительственная пропаганда идею создания памятника приписывала императрице, усердно пытаясь представить ее достойной преемницей дел Петра. Еще в 1769 году журнал «Всякая всячина», издаваемый по инициативе и при личном участии Екатерины II, предлагал вниманию читателей проект надписи к статуе Петра:

Изображает медь сия черты лица
Великого Петра, отечества отца,
Созиждел град он сей, устроил флот и войски;
Вознес Россию он чрез подвиги геройски.
В знак благодарности к нему России всей,
Екатериною воздвигнут образ сей.
Но если б Петр воскрес опять в России ныне,
Он краше б монумент воздвиг Екатерине.
Петр внутренних врагов и внешних победил,
Объял владычеством и море он и сушу,
Прославя россиян богатством наградил.
Петр дал нам бытие, Екатерина душу.[18]

Автор этой надписи (А. П. Сумароков) превозносит Екатерину II и призывает увековечить память о ней еще при жизни.

Впрочем, сопоставление правления Екатерины и Петра, уподобление одного другому могло вызвать в сознании читателей параллели, неугодные императрице. Петровские преобразования не встретили единодушного одобрения. Со второй половины XVIII века одновременно с «напыщенным восторгом» при оценке деятельности Петра «начинают раздаваться и более спокойные голоса... заслугами не только восторгаются, но начинают *оценивать*, объяснять их».[19] Екатерина II, провозгласив себя продолжательницей дел Петра, сочла необходимым предупредить возможность появления критических оценок, предостеречь «свободомыслие», не допустить обсуждения и осуждения монархического принципа правления.

«Рассматривая средства, коими сей государь к достижению намерений своих шел, — писал известный проекатерининский журнал, — первое и самое действительное представляется нам постоянство его в исследовании своих предприятий, и если по образу мыслей нынешних времен он в сем случае власти своей некоторое строгое употребление и сделал: сие в сравнении с пользою от того происходящею, может ли в предосуждение ему быть поставлено?»[20] Здесь же звучит и недвусмысленная угроза в адрес тех, кто осмелится не прислушиваться к голосу сверху: «...очень должно остерегаться судить людей, а паче государей...»[21] Такого рода угрозы-предостереженя исключали возможность появления в печати и гораздо менее «криминальных» произведений, чем «Письмо» Радищева.

Безудержное восхваление «ныне царствующей» Екатерины усердно подогревалось самой императрицей. В искусственно раздуваемом вокруг ее имени апофеозе преклонения она видела гарантию незыблемости и непререкаемости авторитета «великой». В общем хоре восхвалений звучат голоса европейских знаменитостей. Вольтер, воздвигая Екатерине II вместе с Дидро и д'Аламбером «алтари», еще в самом начале царствования наградил ее титулом «великой». В 1770 году Вольтер убеждал Екатерину в том, что она уже «упрочила бессмертие за своим именем», а в 1773 году полушутя-полусерьезно вопрошал: «Я намеревался спросить

[17] Записки князя И. М. Долгорукова. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. 1764—1800. Пгр., 1916, стр. 37. Ср.: И. Георги. Описание столичного города Санкт-Петербурга, ч. I. СПб., 1794, стр. 87—90; Русская история, сочиненная Сергеем Глинкою, ч. IX. Изд. 3-е, М., 1823, стр. 192—193.

[18] «Всякая всячина», 1769, стр. 138—139.

[19] Е. Шмурло. Петр Великий в оценке современников и потомства, вып. I (XVIII век). СПб., 1912, стр. 62.

[20] «Собеседник любителей российского слова», 1783, ч. VII, стр. 172.

[21] Там же, стр. 174.

lib.pushkinskijdom.ru

вас, где думает поставить Фидий-Фальконэ статую Екатерины II...» В истории России он не находил царя, с которым можно было бы сравнить Екатерину II. Петр Великий, писал Вольтер 2 ноября 1772 года, «клянусь честью, гораздо менее великий, нежели вы», а 7 сентября 1775 года называет русскую императрицу «первою особою во всем мире».[22] Переоценивая в полемическом противопоставлении французскому абсолютизму просветительскую деятельность Екатерины II, западноевропейские философы-мыслители, говоря словами Радищева, становились невольными пособниками «в укоренении... предрассуждения» относительно истинной сущности русского самодержавия. Получая тенденциозную информацию от самой императрицы и ее приближенных, они и в Пугачевском восстании не увидели опровержения легенды о якобы наступившем в России «златом веке». Что касается Екатерины II, то эти панегирики не только тешили ее честолюбивое чувство, но и являлись своего рода предпосылкой и условием для неограниченного произвола.

Прослыть еще при жизни более «великой», чем Петр, — тайное желание Екатерины.[23] Этой же цели служило и торжественное открытие памятника Петру I: славилось двадцатилетие ее царствования.

В сопоставлении с официально-правительственным сообщением и другими откликами очевидцев на это событие исключительно отчетливо проступает принципиальная противоположность идейного содержания «Письма к другу» апологетическому пафосу ослепленных современников.

Радищеву были известны безусловно и официально-правительственные толкования скульптуры, и сверху идущее предостережение, касающееся отношения к правлению Петра и, следовательно, к правлению его «преемницы». Тем более разительным исключением в ряду других панегириков выступает его отклик.

«Письмо» состоит из трех композиционно тесно связанных частей: описание церемонии торжества, раскрытие «аллегории» статуи и рассуждение о величии. В ходе изложения Радищев не раз делает отступления в форме размышлений или простых реплик по поводу тех или иных деталей описываемого события. Эти отступления и связывают внутренне части «Письма», образуют идейно-композиционный, сюжетный остов его.

Уже в самом начале описания угадывается иная, по сравнению с другими откликами на это событие, задача: не излияние раболепных чувств, а изложение взглядов непредубежденного очевидца торжества, касающихся злободневных вопросов его времени. «Самое открытие памятника Петру I, — справедливо замечает историограф Л. В. Черепнин, — Радищев оценивает не только как дань заслугам великого человека перед отечеством, но и как апофеоз самодержавия».[24] Отсюда и форма описания: не приукрашенная «фотография» события, а «беседование» с другом-единомышленником,[25] которому можно поверить свои мысли. Фактическую сторону события Радищев дает необычайно сжато, в нескольких фразах. Скупыми штрихами рисует он картину подготовки к торжеству. И тут же вдруг вводит смелую реплику, вскрывающую двойственное чувство многих собравшихся и отношение самого автора к Петру: «...ожидали с нетерпением зрети образ того, котораго предки их в живых ненавидели, а посмерти оплакивали».[26] «Крамольность» ее особенно ясно выступает при сопоставлении с обычной формой выражения благоговения при созерцании монумента, которую находим в ряде других описаний: «Тогда чувствовал сын отечества преисполненное совершенства свое благоденствие, и чрезвычайные чувствования изумления уступали кротким чувствованиям радости. С благодарным чувством возводит он свои взоры на изваяние и познает в чертах оного счастливое изображение великого преобразователя своего народа...» [27]

Так в полемическом аспекте возникает центральная тема «Письма» — личность Петра I. Радищев не склонен к субъективным формулировкам и крайностям. В оценке Петра он исходил из более объективных позиций, чем его предшествен-

---

[22] См.: Вольтер и Екатерина II. (Европейские писатели и мыслители, IV). СПб., 1882, стр. 14, 216, 95, 210, 194, 236 и др.

[23] Венецианец Казанова рассказывает, как он однажды в присутствии императрицы завел речь о Петре I: «Я не успел окончить панегирик, как Екатерина отвернулась от меня и пошла далее. Тут мне пришло в голову, что она не могла, без некоторого затаенного неудовольствия, выслушивать похвалы, расточаемые ее предшественнику» («Русская старина», 1874, т. IX, стр. 553).

[24] Л. В. Черепнин. Русская историография до XIX века. Изд. Московского унив., 1957, стр. 303.

[25] Адресат «Письма» установлен А. Старцевым; это был товарищ Радищева по Лейпцигскому университету Сергей Николаевич Янов. См.: А. Старцев. Университетские годы Радищева, стр. 171—189.

[26] А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 147 (далее ссылки на этот том приводятся в тексте).

[27] «Исторический вестник», 1882, июль, стр. 182.

lib.pushkinskijdom.ru

ники и современники.[28] Реформаторская деятельность Петра, замечает Радищев, вызвала ненависть закосневших в невежестве бояр; однако ход истории подтвердил жизненную необходимость его начинаний. Петр I «положил» основание Петербургу, «воздвиг Российский Флаг, доселе несуществовавший», «расширил столь славно» пределы России, преобразовал «простые и грубые нравы и непросвещение»; он — «обновитель» русского государства, «просветитель» русского народа. Однако Радищев далек от безоговорочных восхвалений его правления.

Внимательное изучение «Письма» обнаруживает необычайно стройную систему политических воззрений Радищева. Отдавая должное заслугам Петра, он попутно очень последовательно отмечает те отрицательные следствия его правления, которые, как правило, вызывают ассоциации с современностью, ведут мысль читателя к параллели: Петр I — Екатерина II. Заметив как бы мимоходом о ненависти к Петру его современников, Радищев резюмирует: «достоинство, заслуги и добродетель» вызывают ненависть раболепствующих перед властью. Патриотическое служение родине, отечеству так, как его понимал Радищев, невозможно при монархическом правлении; невозможно потому, что все зависит от произвола одного человека — государя, который не может быть «беспристрастным», не может обойтись без окружения раболепствующих вельмож. Даже если допустить, писал Радищев позднее в «Житии Федора Васильевича Ушакова», что возможен «беспристрастный» государь, чуждый «родству, приязни», то и тогда он не узнает об «истинных заслугах», ибо будет судить «по слуху», по представлению вельмож; будет казнить тех, «кто им не нравится», и награждать угождающих им. «Окрест себя узришь не редко согбенные разумы и души, и самую мерзость. Возненавиден будешь ими; поженут тебя, да оставишь ристание им свободно» (стр. 158), — в таком преломлении предстает позже вывод, сформулированный Радищевым в «Письме».

Несправедливость общественного устройства, при котором достоинства и заслуги не получают признания, непосредственно с правлением Екатерины II пока как будто не связывается. Екатерина названа: «Сооружившая Монумент Славы». Но Радищев настойчиво возвращает мысль читателя к вопросу о заслугах и славе, о служении обществу и условиях признания обществом этих заслуг. Вся описательная часть «Письма» подчинена конкретизации и обоснованию его взглядов на современное общество, на монархическое правление, при котором невозможно свободное, нелицемерное проявление истинных чувств. С явной иронией Радищев показывает театральный характер церемонии празднества, рассчитанной на внешний эффект. Главную роль взяла на себя сама императрица. Все организовано таким образом, что взоры собравшихся обращены к ней, ловят ее разученные жесты, движения и повторяют их. «Благословенно да будет явление твое, речет преемница Престола его и дел и преклоняет главу. *Все следуют ее примеру* (курсив наш, — *А. Т.*). Исе слезы радости орошают ланиды» (стр. 148). Радищев, возмущенный лицемерием императрицы, не может скрыть чувства неприязни к ней. Он восклицает: «*О, Петр*! — Когда громкия дела твои возбуждали удивление и почтение к тебе, из тысящи удивлившихся великости твоего духа и разума, был ли хотя един кто от чистоты сердца тебя возносил!» (стр. 148).

Наступило время по достоинству оценить заслуги Петра, его историческое значение. Но этому мешает необходимость рабски следовать, продолжает Радищев, «примеру твоея преемницы, достойному хотя примеру, но *примеру того кто смерть и жизнь милионов себе подобных в руке своей имеет*» (стр. 148) (курсив наш, — *А. Т.*).

Писатель отказывается видеть в раболепном следовании примеру императрицы истинное признание заслуг Петра. Позднее он не раз вернется к резкому осуждению «обычая скаредного», призывая «удаляться» даже «вида раболепствования». Ничей пример и никакое принуждение не должны заслонять истины. «Чуждый раболепствования нетокмо в том, что благоговение наше возбуждать может, — говорил Радищев в «Слове о Ломоносове» (написанном примерно в одно время с «Письмом»), — но даже и в люблении нашем, мы отдавая справедливость великому мужу, невозмним быти ему богом всезиждущим, непосвятим его истуканом на поклонение обществу, и небудем пособниками в укоренении какого либо предразсуждения, или ложнаго заключения. Истина есть вышшее для нас божество, и если бы всесильный восхотел изменить ее образ, являяся не в ней, лице наше будет от него отвращенно» (стр. 390). Напомним, что писала по поводу этих строк Радищева Екатерина II: «...надлежит... сказать ему, чтоб он написал сам, как он говорит, *что правда любит* (курсив наш, — *А. Т.*), как дело было; ежели же не напишет правду, тогда принудить мне сыскать доказательство и дело ево зделается дурнее прежнего».[29] Знакомясь с «Письмом», Екатерина не могла не понять, что это от нее было «отвращено» лицо Радищева как от пособницы в «укоренении... предрассуждения» относительно «златого века» ее царствования, относи-

[28] См.: Е. Шмурло. Петр Великий в оценке современников и потомства, стр. 84.

[29] Д. С. Бабкин. Процесс А. Н. Радищева, стр. 164.

lib.pushkinskijdom.ru

тельно «истины» самодержавного правления. Так возникает тема самодержавного правления Екатерины II.

В атмосфере безудержного славословия в адрес императрицы Радищев сохраняет удивительную независимость суждений, проявляющуюся либо в прямых критических высказываниях, либо в не менее многозначительных умолчаниях. Он отказывается назвать «благоговением» то искусственно вызванное «примером» Екатерины состояние, о котором, захлебываясь от восторга, сообщали другие очевидцы этого события.

Для характеристики отношения Радищева ко всей бутафорской стороне дня 7 августа достаточно обратить внимание на эти его умолчания, чуть ли не преднамеренного характера.

Он ничего не пишет ни о церемонии вручения медалей, ни о грандиозной иллюминации, ни о восторге зрителей и участников торжества. О царском манифесте, называемом в других откликах не иначе, как «величайшим», Радищев отзывается очень скупо, как об акте, не заслуживающем особого внимания: «Сей день ознаменован прощением разных преступников...» (стр. 149). О подобных «благодеяниях» императрицы Радищев писал в «Путешествии» в резко сатирической форме: «Подвиг мой, коим в ослеплении моем душа моя наиболее гордилася, отпущение казни и прощение преступников, едва видны были в обширности гражданских деяний... Милосердие мое сделалося торговлею, и тому, кто давал больше, стучал молот жалости и великодушия. Вместо того, чтобы в народе моем чрез отпущение вины прослыть милосердым, я прослыл обманщиком, ханжею и пагубным комедиантом. Удержи свое милосердие, вещали тысящи гласов, невозвещай нам его великолепным словом...» (стр. 255—256). По поводу этой страницы Екатерина II заметила: «81 страница покрыта бранью и ругательством и злостным толкованием, злодейство сие распространилось и на следующие страницы...» [30]

Наибольшей остроты критика в адрес Екатерины II достигает в рассуждении Радищева о величии царей. По его убеждению, величие — не в славе завоеваний; слава эта — «звук, гремление, надутлость, и истощение» (стр. 317). Александр Македонский упоминается Радищевым в осудительном смысле как раз потому, что его войны принесли разорение другим народам. «Яростнейший из всех» завоеватель, который «велик по истине, не в делах своих, но в силах душевных и раззорениях», — так характеризуется Александр позднее в «Путешествии» (стр. 318).

Перечисляя некоторых «владетелей» (Константина, Карла I, Генриха IV, Людовика XIV, Фридриха II), Радищев подчеркивает, что хотя «ласкательство» называет их «великими», но все они и «великия имели пороки». Екатерина II прямо должна была отнести это замечание на свой счет. Называя Людовика XIV («тщеславый и кичливый Людвиг»), Радищев метил и в нее, имея в виду ту же расточительную роскошь и распущенность. А насмешливый комментарий к имени прусского короля Фридриха II («еще при жизни своей назван великим») был прямым выпадом против русской императрицы. Екатерина II длительное время (с 1762 по 1781 год) состояла в дружески доверительной переписке с Фридрихом II, неизменно называя его своим «братом». Оба они расточали друг другу комплименты, не скупясь на громкие эпитеты. «Великий человек», «герой», «государь-философ», «воин и законодатель» — так характеризует русская императрица Фридриха II в одном из писем 1780 года. В свою очередь прусский король именует ее «великою».[31]

Понятно, что едко ироническое рассуждение о «ласкателях» и «владетелях», о Фридрихе II в частности, должно было привлечь внимание императрицы; она легко находила соответствующее ему место и в «Путешествии», где иронический тон рассказа о чудачестве Фридриха II сменялся саркастическим осмеянием самодержавного «властвования» (стр. 348). Екатерина по поводу этого рассуждения Радищева заметила: «Сильнейшие места карандашом означены... Сочинитель не любит царей и, где может к ним убавить любовь и почтение, тут жадно прицепляется с редкой смелостию».[32] Такого рода «редкая смелость», с которой Радищев убавлял «любовь и почтение» к царям, и открывается в «Письме».

Рассуждение о величии царей заключает следующий тезис: «Частной человек гораздо скорее может получить название великаго...» (стр. 150). Конкретизируя его, писатель заявлял в «Житии Федора Васильевича Ушакова»: «...равно имяниты для нас *Нерон* и *Марк Аврелий*, *Калигула* и *Тит*, *Аристид* и *Шемяка*, *Картуш*, *Александр*, *Катилина* и *Стенька Разин*; все славны, все живут на памяти потомства...» (стр. 178). Не в завоеваниях, не в раболепии «ласкателей» и не в пышной роскоши царского двора рождается слава, а в благотворном воздействии личности человека на «души современников или потомков» (стр. 392). Бескорыстно служить обществу, «не заботясь ни мало о воздаянии, почести, превозношении и славе» (стр. 220), — вот отличительная черта истинного патриота своей родины. Именно этими убеждениями руководствовался Радищев, сделав героем одного из своих

[30] Д. С. Бабкин. Процесс А. Н. Радищева, стр. 158.
[31] Сборник имп. Русского исторического общества, 1877, т. XX, стр. 391, 394.
[32] Д. С. Бабкин. Процесс А. Н. Радищева, стр. 163.

lib.pushkinskijdom.ru

произведений никому не известного «маленького» человека — Ф. В. Ушакова. Что же касается славы и величия царей, то тут Радищев склонен рассуждать чисто гипотетически, предоставляя читателю самому сделать логический вывод. «...Правителю народов мало для приобретения сего лестного названия, иметь добродетели или качества частных людей. Предметы над коими разум и дух его обращается суть многочисленны» (стр. 150). Он не должен быть «пристрастным», обязан учитывать «мнения всех и оныя в государстве своем дозволять, просвещать и наклонять к общему добру» (стр. 331).[33] Однако это означало бы ограничение власти «правителя» над подданными, добровольный отказ от права казнить и миловать по личному произволу. История же не дает таких примеров, чтобы «Царь успустил добровольно что ли из своея власти, седяй на Престоле» (стр. 151). Такова уж природа самодержавия! И Петр и Екатерина — «властные самодержцы», а самодержавие, как писал Радищев еще в 1773 году, «есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние». Не может именоваться великим тот, «кто смерть и жизнь милионов себе подобных в руке своей имеет» (стр. 148).

«Письмо к другу» увидело свет в начале 1790 года, когда уже полным ходом шло печатание «Путешествия из Петербурга в Москву». Прослеживая эволюцию творческих замыслов Радищева, нетрудно установить весьма примечательную особенность. Прежде чем приступить к набору рукописи, писатель вносит в нее, как правило, такие корректурные изменения и дополнения, которые резче обозначают иронический подтекст авторских рассуждений. Так было с рукописью «Путешествия», которая была существенно переработана с целью усиления обличительно-сатирической направленности книги. То же самое видим мы и в «Письме к другу». К заключительной фразе его («...Нет и доскончания мира, примера может быть, небудет, чтобы Царь успустил добровольно что ли из своея власти, седяй на Престоле») Радищев делает следующее многозначительное примечание: «Если бы сие было писано в 1790 году то пример Лудвига XVI дал бы сочинителю другие мысли» (стр. 151).

Некоторые исследователи, игнорируя содержание «Письма» в целом, усматривают в этих словах монархические иллюзии у Радищева. Аргументация А. В. Западова,[34] опровергающего эту точку зрения, может быть подкреплена конкретным документальным материалом. 1789—1790 годы — это годы широко развернутой в России враждебной кампании против идеологов и руководителей французской революции, против Национального собрания Франции и многомиллионной «черни», вынудившей короля Людовика XVI пойти на уступки, поступиться законодательной властью. Эта кампания была организована по почину и при личном участии императрицы Екатерины II и осуществлялась главным образом через официальные правительственные органы — газеты «С.-Петербургские ведомости» и «Московские ведомости». Дискредитировать идею вольности, вызвать отвращение к деятельности Народного собрания, к французской «черни» и сочувствие к королю — таково задание всех корреспонденций о событиях во Франции. Иронически, а порой и саркастически, в них повествуется о «совершенном упадке» нравственности, о «безначалии», о «безумии» как следствиях «ложных, опасных и прекословных положений», выработанных Народным собранием. Вместе с тем все настойчивее и чаще звучат призывы вернуть всю полноту власти королю. «Хотя король и не столько теперь имеет движения, как прежде, однако его величество здоров совершенно», — читаем в номере 4-м «С.-Петербургских ведомостей» от 11 января 1790 года. 5 февраля 1790 года (№ 11) газета помещает письмо, приписываемое аббату Рейналю, в котором содержится требование восстановить королевскую власть (в одном из последующих выпусков (19 февраля) газета вынуждена будет не без сожаления известить, что аббат Рейналь «обнародовал» опровержение: письмо «наименовано сочинением его несправедливо»). Газета явно заинтересована в том, чтобы информировать русского читателя о малейших симптомах, предвещающих восстановление власти короля. Так, 24 мая 1790 года она торжествующе сообщает: «Как маркиз де ла Фает, так и другие члены Народного собрания... начинают уже раскаиваться, что власть королевская слишком унижена»; 10 мая (№ 38): «Некоторые думают, что и сам маркиз де ла Фает не одобряет мнения тех, которые помышляют исполнительную власть короля разрушить вовсе».

Радищев хорошо понимал губительные последствия для революции деятельности ренегатов, подобных Лафайету. Не случайно он в «Путешествии», имея в виду сообщение об аресте революционного писателя Франции Марата, писал: «О Франция! ты еще хождаеш близ Бастильских пропастей». Революция остановила свое развитие на полпути, во Франции царит двоевластие; бастионы для полного торжества свободы еще не взяты — таков ход мысли Радищева, побудивший его высказать горькую истину.

---

[33] «...Тут довольно смело и поносительно говорится о власти и правительстве, которые сочинителем, как видно, ненавидимы», — заметила Екатерина II по поводу этого рассуждения Радищева (Д. С. Бабкин. Процесс А. Н. Радищева, стр. 163).

[34] См.: А. В. Западов. О спорном и бесспорном в оценке наследия А. Н. Радищева. «Вопросы философии», 1957, № 6. стр. 136—141.

lib.pushkinskijdom.ru

И понятно, что, сопровождая «Письмо к другу» примечанием о Людовике XVI, писатель-революционер хотел подчеркнуть лишь одно: для утверждения «вольности частной» ни один царь ничего не «уступит» из своей власти *добровольно*. Свидетельство тому — пример Людовика XVI, который хоть и *вынужден* был уступить часть своих законодательных прав, но, не будучи совсем отрешен от управления, олицетворял по-прежнему «наипротивнейшее человеческому естеству состояние» — самодержавие. «*Другие мысли*», о которых сказано в примечании к «Письму», *и были развернуты Радищевым в «Путешествии»*. Они-то и дали повод Екатерине II охарактеризовать автора «первым подвизателем» Французской революции.

«Письмо к другу» Радищева нельзя рассматривать как простой отклик на событие или, как порой неверно его называют, «отчет о торжестве».[35] Трудно согласиться и с тем, что будто бы в нем преобладают «патетические тона».[36] Оно полемически противопоставлено восторженным славословиям современников в адрес Екатерины II. Радищев исходил из революционного понимания принципа самодержавного правления, при котором попиралась «вольность частная», угнеталось стремление к патриотическому служению отечеству, отсутствовали условия для нелицемерного признания обществом истинных заслуг. Полемическая окрашенность «Письма» определялась не только жанром,[37] но и тем специфически радищевским ви́дением мира, которое в последующем творчестве оформится в устойчивую манеру повествования, составит его «динамический стереотип». Характерные особенности письма Радищева обнаруживаются уже здесь: факты, явления действительности, остановившие внимание автора, подаются вначале им в виде беспристрастного, не полностью проявившегося фотографического снимка; попутно и как бы без всякого умысла вскользь высказываются некоторые замечания, оттеняются детали; а затем, как бы убедившись, что картина перед читателем прояснилась достаточно отчетливо, писатель резкими штрихами усиливает контрасты, зачастую обращаясь к сатирическим средствам изображения. В ряде мест «Письма» намечаются подступы, угадываются порывы к резким сатирическим изобличениям. Из попутных замечаний «Письма» о «ласкателях» и раболепствующих слугах царя, о манифесте выросли сатирические миниатюры «Путешествия», обличительные характеристики и картины его. Они как бы «запроектированы» были еще в начале 80-х годов. Сжатые иронические реплики развернулись затем в широкие описания, полные убийственного сарказма. Так, говоря о придворном окружении Петра в «Письме», Радищев заметил, что половину составляли «ласкатели», ненавидящие царя и порицавшие его дела, а другие, «объемлемые ужасом безпредельно самодержавныя власти» раболепно «опускали зеницы своих очей» (стр. 148). Время, о котором идет речь, прошло, и разражаться громом негодования теперь было бы неуместно — вот мысль Радищева. Но и спустя «шестдесят лет по смерти» Петра угодничество, ласкательство», раболепие в придворной среде живет и процветает; по-прежнему льстецы окружают царя, ненавидя истинное «достоинство, заслуги и добродетель». Гневный протест писателя находит выражение в форме необычайно острой сатирической картины подобострастия и раболепия вокруг трона Екатерины II: «С робким подобострастием, и взоры мои ловящи стояли вокруг престола моего чины Государственные. В некотором отдалении от престола моего, толпилося бесчисленное множество народа, коего разныя одежды, черты лица, осанка, вид и стан, различие их племени возвещали. Трепетное их молчание уверяло меня, что они все воли моей подвластны...» (стр. 249). Каждое движение, каждое слово царя вызывает у окружающих готовность угадать его желания, мысли и угодить ему; разноголосый хор похвал, подобный «дубравы шумлению», пробуждал в душе царя «парение», вознося ее над «обыкновенным зрения кругом», к «степеням божественной премудрости».

Как среди придворных Петра, так и в окружении Екатерины II не было ни одного, кто бы «возносил» монарха «от чистого сердца». Но теперь, когда речь идет о живом царе, зазвучал со всей силой голос самого Радищева — сурового любителя «истины», намеревшегося снять «завесу» с очей современников, показать им отвратительный облик придворных: «Вся внутренность их казалась черною и сгараемою тусклым огнем ненасытности. Они метали на меня и друг на друга изкаженные взоры, в коих господствовали хищность, зависть, коварство и ненависть» (стр. 254).

Екатерина II не ошиблась, связывая оба эти произведения — «Письмо к другу» и «Путешествие из Петербурга в Москву». Их объединяли не только общая идейная антимонархическая направленность, но и своеобразный композиционный рисунок, свидетельствующий о единстве замыслов Радищева, об их идейной «сопряженности». «Письмо» начинается обращением к другу-единомышленнику; цепь оце-

[35] А. В. Западов. Русская журналистика XVIII века. Изд. «Наука», М., 1964. стр. 180.

[36] История русской литературы, т. IV, стр. 518.

[37] По определению А. Старцева — «литературно-публицистическое „открытое письмо“» (А. Старцев. Университетские годы Радищева, стр. 186).

lib.pushkinskijdom.ru

ночно констатирующих размышлений заключается полемически выдержанным рассуждением о мнимом величии и славе царей. «Путешествие» также открывается обращением к бывшему другу юности; все последующее содержание книги, призванное показать, какими «стезями» шла мысль автора к «истине», завершается «Словом о Ломоносове», раскрывающим глубокое понимание Радищевым истинной славы и величия человека, связанного своим происхождением с народом и всей своей деятельностью показавшего пример патриотического служения отечеству. Напомним, что «Слово о Ломоносове» было написано примерно в одно время с «Письмом к другу»; побудительными мотивами к созданию их явились одни и те же вопросы общественно-политического и философского характера, занимавшие Радищева. Давая ответ на них, он шел к оде «Вольность», к «Путешествию из Петербурга в Москву».

«Письмо к другу, жительствующему в Тобольске, по долгу звания своего», созданное на рубеже 70—80-х годов, знаменует собой важный этап в формировании революционных убеждений Радищева, в развитии принципа правдивого изображения действительности. Революционно-публицистическая полемическая направленность его переросла в следующем десятилетии в «сатирическое воззвание к возмущению».[38]

Д. БАБКИН

А. Н. РАДИЩЕВ В ПОСЛЕДНИЙ ГОД ЖИЗНИ

Несчастный случай оборвал жизнь Радищева.

Не менее трагичной оказалась судьба его рукописного наследия. Многие его рукописи и замечательные его письма затерялись. За время, прошедшее после смерти Радищева, было обнаружено и опубликовано более 50 его различных рукописей и более 110 писем, но многое еще осталось до сих пор не найденным. Поиски ученых продолжаются. Почти каждое десятилетие приносит новые находки.

В настоящей статье автор предлагает ряд документов и суждений, относящихся к деятельности Радищева последних лет его жизни.[1] Данный период его деятельности еще далеко не достаточно освещен в литературе. Отступал ли Радищев от своих прежних взглядов или нет? Каким он был после возвращения из ссылки? Эти вопросы не раз возникали в печати. Ответы на них, имеющиеся в трудах литературоведов, историков общественного движения и романистов, рисуют пеструю картину мнений.

В романистике Радищев изображается писателем единой судьбы, никогда не отступавшим от своей знаменитой книги. Ольга Форш в романе «Радищев», заглядывая в будущее писателя, пишет: «Дело жизни сделано. Книга есть. Сколько бы ее сейчас ни преследовали, ни уничтожали, кое-какие экземпляры уцелеют. Потомство узнает. Оно будет ценителем. Радищев это *чувствовал, знал и предвидел*, когда писал: „Потомство отмстит за меня“» (курсив мой, — *Д. Б.*). «Покаяние» Радищева в Петропавловской крепости О. Д. Форш оценивает как тактический прием. «Он нашел какие-то особо резкие выражения, чтобы себя осудить, — пишет она. — Малоубедительные и ничтожные, не соответствующие его характеру для тех, кто его знал, но приятные для тщеславия императрицы. Радищев понял одно — пощады не будет. Надо только никого за собой не потянуть».[2]

В аналогичном аспекте изображается Радищев в романе Н. А. Равича «Две столицы» и книге Г. П. Шторма «Потаенный Радищев». Н. А. Равич, говоря о жизни Радищева в сибирской ссылке, указывает на то, что писатель после суда не изменил своим прежним идеям. «Руки его были скованы, — пишет он, — но душа оставалась прежней».[3]

Изобразительные средства, при помощи которых романисты восстанавливают образ писателя-революционера, конечно, значительно отличаются от методов научного анализа. В романистике большую роль играет интуиция; чутье подсказывает романисту, как нужно заполнить те звенья в биографии его героя, которые еще слабо или совсем не освещены наукой. Иногда сама тайна, которой окружены отдельные периоды жизни выдающегося революционера, привлекает

---

[38] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 354.

[1] Более подробно этот период освещается в моей книге «А. Н. Радищев. Литературно-общественная деятельность», печатающейся в издательстве «Наука».

[2] Ольга Форш. Радищев. «Советский писатель», Л., 1954, стр. 417, 418.

[3] Николай Равич. Две столицы. «Советский писатель», М., 1964, стр. 260.

lib.pushkinskijdom.ru

к себе пытливого романиста. «И если бы меня спросили, — пишет Георгий Шторм, — за что я боролся в этой своей работе? — Я бы ответил: за раскрытие тайны, запечатанной „семью печатями“ — за подлинный несгибаемый характер Радищева».[4]

Однако это заявление писатель не смог провести через всю работу. В конце своей книги он повторяет версию о самоубийстве Радищева, утверждая, что оно произошло на почве «разочарования» в «надеждах на перемену в правовом положении крестьянства» (стр. 273). В этом пункте книги Г. Шторм значительно ослабляет приведенное выше высказывание о несгибаемом характере Радищева.

Версия о самоубийстве писателя-революционера на почве «разочарования» существует давно. Еще в XIX веке сложилось мнение, будто после возвращения из ссылки Радищев пересмотрел свои взгляды и отказался от многого из того, что проповедовал в «Путешествии».

Некоторые советские исследователи полагают, что Радищев в начале XIX века якобы пережил духовный кризис, который завершился трагическим актом самоубийства. Причем этот кризис ставят в связь с общим крахом западноевропейской буржуазной просветительской мысли. «Отсутствие у последовательных революционеров XVIII в. научного взгляда на историю лишало их концепции прочного фундамента, — пишет Е. Г. Плимак. — Свидетельство тому — глубокий кризис буржуазной революционной идеологии после падения якобинской диктатуры и духовный крах самого Радищева в начале XIX в. Осудив диктатуру Робеспьера (I, 97) и отойдя от идей народной революции, писатель-демократ не пожелал быть участником того либерального обмана, который развертывался на его глазах после воцарения Александра I, и покончил жизнь самоубийством в 1802 г.».[5]

В настоящей статье я приведу данные, которые опровергают сложившееся мнение о духовном крахе автора «Путешествия».

1

Несмотря на большую занятость в Комиссии составления законов, Радищев не оставлял в стороне своего любимого занятия — художественной литературы. В эти годы он начал готовить к печати собрание своих сочинений.

Дорабатывались и переписывались набело рукописи еще никогда не печатавшихся трудов, вносились поправки, изменения и дополнения в те произведения, которые были уже известны читателям по прежним публикациям. Вся эта работа вдохновенно совершалась в тихие одинокие часы ночи. Часто она затягивалась до рассвета. Она была напряженной. Радищев как бы спешил наверстать то, что было пропущено в годы ссылки.

Не имея возможности восстановить свою прежнюю типографию, Радищев ищет теперь издателей на стороне. За время четырехмесячного пребывания осенью 1801 года в Москве он напечатал в типографии Московского университета книгу стихотворных повестей своего сына Николая. Это был как бы пробный шаг к изданию собственных сочинений. В это же время он, по-видимому, установил связь с московским издателем Платоном Бекетовым.

Платон Петрович Бекетов (1761—1836) сыграл большую роль в публикации рукописного наследия Радищева. В изданных им в 1806—1811 годах шести томиках сочинений Радищева имелся целый пикл неизвестных ранее стихотворений и философский трактат «О человеке». Без Бекетова, возможно, никто бы их не напечатал тогда. Рукописи этих произведений могли также затеряться, как затерялись многие другие автографы Радищева.

П. П. Бекетов по своей идейной направленности принадлежал к московским масонам-просветителям. Заведенная им в 1798—1800 годах типография считалась после типографии Московского университета лучшею в Москве. Бекетов установил широкие связи с писателями. В его доме близ Кузнецкого моста по четвергам собирались писатели и журналисты. Собрания происходили весьма оживленно и интересно. Об этом можно судить на основании ряда стихотворных экспромтов сочиненных посетителями его «четвергов». Например:

Хоть здесь не многолюдный пир,
Печатных не было билетов;
Но мы забыли целый мир
Затем, что позвал нас Бекетов.[6]

---

[4] Георгий Шторм. Потаенный Радищев. Вторая жизнь «Путешествия из Петербурга в Москву». «Советский писатель», М., 1965, стр. 279.

[5] Е. Г. Плимак. Проблемы генезиса революционных идей в русской антифеодальной идеологии второй половины XVIII века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М., 1963, стр. 14.

[6] «Русский архив», 1880, кн. III (2), стр. 330.

lib.pushkinskijdom.ru

У нас нет точных данных, бывал ли Радищев на «четвергах» Бекетова, но установленные им связи с издателем потом были продолжены сыновьями писателя. Из письма Николая Радищева к Бекетову от 17 июля 1810 года видно, что он часто бывал в доме последнего и делал для его изданий переводы иностранных книг. «Милостивый государь Платон Петрович! — пишет Н. А. Радищев в этом письме. — Я так виноват перед вами, что и не умею оправдаться; перед отъездом моим в деревню я заезжал к вам проститься и испросить позволения взять с собой вашу книгу для окончания моего перевода, но, не застав вас дома, решился взять ее с собою, надеясь, что вы мне простите мою вину. Теперь я кончил перевод и возвращаю вам оригинал с чувствительнейшею благодарностью».[7]

Бекетов высоко ценил А. Н. Радищева. Об этом свидетельствует не только то, что он с большим риском для себя согласился напечатать в своей типографии собрание сочинений писателя-революционера, но и то, что он хранил до конца своей жизни рукописи произведений Радищева, которые были предоставлены ему для издания.

Ценнейший архив Бекетова еще не выявлен до конца и не изучен. Наследники Бекетова продали его бумаги по частям. Князь П. А. Вяземский, хорошо знавший их большую ценность, сожалел, что они попали в случайные руки. «Очень жалею, — писал он в письме к одному из родственников Бекетова, И. И. Дмитриеву, через два месяца после смерти издателя, — что рукописи Плат‹она› Петр‹овича› Бекетова не попались в хорошие руки. В них должно быть много любопытного. Постарайтесь спасти их. Я охотно пойду в долю на выкуп их из рук неверных и уверен, что много найдется здесь охотников».[8]

Издатель журнала «Русский архив» Петр Бартенев предполагал, что большинство бумаг Бекетова пропало. «Вот случай, — писал он в 1880 году в статье «Бумаги П. П. Бекетова», — который дает повод думать, что с бумагами Бекетова поступлено так, а не иначе. Несколько лет тому назад мне нужно было побывать у одного из здешних мастеров, чтобы сделать в его заведении кое-какие заказы. Разговаривая с хозяином, я заметил в его мастерской, среди разного хлама, какие-то связки бумаг, значительно уже попорченных и сыростью, и едкою пылью, и сокрушительными зубами мышей. На вопрос мой: что это за бумаги? — хозяин отвечал, что это так — старье разное... „Случается завертывать кой-что, так вот молодцы берут“, — добавил он. Я поднял одну связку и взглянул: четкий, старинный почерк бросился мне в глаза. — „Дайте мне их посмотреть“, — сказал я хозяину. — „Да хоть совсем возьмите — этого добра-то на Неглинной много“, — отвечал он. Торг был непродолжителен. Хозяйский „молодец“, один из тех бойких парней, которые при двадцати градусах мороза бегают в лавочку и в трактир в одном тиковом халате, снес „старье“ в мои сани, и через час я имел уже удовольствие рассматривать бумаги листик за листиком. Читатель, конечно, догадался, что это старье были те бумаги, о которых князь Вяземский так заботливо расспрашивал у Дмитриева. Нет сомнения, что ко мне попала только часть их».[9]

После Вяземского и Бартенева никто уже специально не занимался разысканием бумаг Бекетова. Бартенев своей заметкой как бы отбил охоту к таким разысканиям. Но, как теперь выясняется, пессимистическое заключение Бартенева было несколько поспешным. Все же важная часть бумаг Бекетова сохранилась в архивах страны и ждет еще своего исследователя.

Меня интересуют здесь не все бумаги Бекетова, а только та их часть, которая связана с изданием собрания сочинений Радищева. В соответствии с этим я и начал свои поиски. Мною были просмотрены печатные и архивные источники, в которых содержатся те или иные упоминания о бывших владельцах бумаг Бекетова. Из числа таких лиц первым привлекает внимание известный книгопродавец 1830-х годов, содержатель книжной лавки Московского университета Александр Сергеевич Ширяев.

Из переписки А. С. Ширяева выясняется, что он в течение ряда лет вел с Бекетовым коммерческие дела, хорошо знал состав его библиотеки, часто брал у него на комиссию различные издания. Сохранилась его записка от 10 сентября 1824 года, в которой он перечисляет взятые им у Бекетова на комиссию многие книги.[10]

После смерти Бекетова в руках Ширяева оказался экземпляр первого издания «Путешествия» с многими заметками.

В дальнейшем этот экземпляр «Путешествия» попал в библиотеку Черткова (на титульном листе его стоит печать этой библиотеки), а оттуда — в библиотеку Исторического музея. Затем книга побывала в Государственной исторической научной библиотеке НКП РСФСР; на обороте ее титула имеется штамп этой библио-

[7] Там же, стр. 398.
[8] Там же, 1868, кн. 4 и 5, стр. 645.
[9] Там же, 1880, кн. III (2), стр. 327—328.
[10] Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), собрание П. Я. Дашкова, ф. 93, оп. 3, № 1398.

lib.pushkinskijdom.ru

теки; потом она снова поступила в Исторический музей. Об этом экземпляре упоминал в 1918 году проф. Д. Н. Анучин. «В библиотеке Исторического музея, — писал он, — Бурцев указывает один экземпляр „Путешествия“, на самом деле их там два. Один (не указанный Бурцевым) перешел туда в составе Чертковской библиотеки, где он находился уже с 1840-х годов. В надписи на белом листке под переплетом значится, что экземпляр приобретен „за 200 руб. ассигн. у А. С. Ширяева, который купил эту книгу у Пл. Петр. Бекетова (после его смерти)“».[11] В 1937 году этот экземпляр был показан на Всесоюзной пушкинской выставке в Москве, а затем вместе с другими экспонатами этой выставки поступил в 1948 году в Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР, в котором он и находится по настоящее время $\left(\text{шифр } \frac{1948\text{k}}{1330}\right)$.

Что представляет собою данный экземпляр?

Книга оформлена с большим изяществом и вкусом; переплетена в зеленый сафьян; на корешке по красному фону золотом вытиснено сокращенное название книги: «Путешествие в Москву»; золотом же вытиснено орнаментальное украшение на корешке и обеих крышках; обрез золотой. На нескольких белых листках под переплетом имеются заметки, сделанные простым карандашом. В книге нет указаний, кто работал над этим экземпляром, но судя по почерку и по тому, что в текст ее вносились поправки и заметки редакционного характера (например, вместо «винных» исправлено на «невинных» (стр. 123); вместо «незрел я лющихся благотворно струев Касталии и Ипокрены» — «не зрел льющихся струев» (стр. 82), можно считать, что вся эта работа была проведена самим автором книги. Анализ почерка заметок на книге, сопоставление их с другими рукописями Радищева, написанными им в разные периоды его жизни, проведенный мною и опытным экспертом Ленинградской научно-исследовательской криминалистической лаборатории М. Г. Любарским, подтвердил принадлежность этих заметок А. Н. Радищеву.

Кроме редакционных поправок и заметок, были сделаны прибавления к книге. Они были написаны на отдельных чистых листах. Об этом свидетельствует поздняя запись на переднем форзаце книги, сделанная, по-видимому, одним из владельцев данного экземпляра. В этой записи сказано: «№. Записана на белые листы 11 приб‹авления› к стр. 377».

Из прибавлений, упомянутых в приведенной записи, сохранилось только одно — доработанный полный текст оды «Вольность» (подробнее об этом см. ниже), остальные листы выпали из книги и затерялись. Все прибавления, упоминаемые в приведенной записи, также могли быть написаны только самим Радищевым. Никто другой такой работы за него выполнить не мог, да и не в состоянии был сделать — особенно дописать текст оды «Вольность».

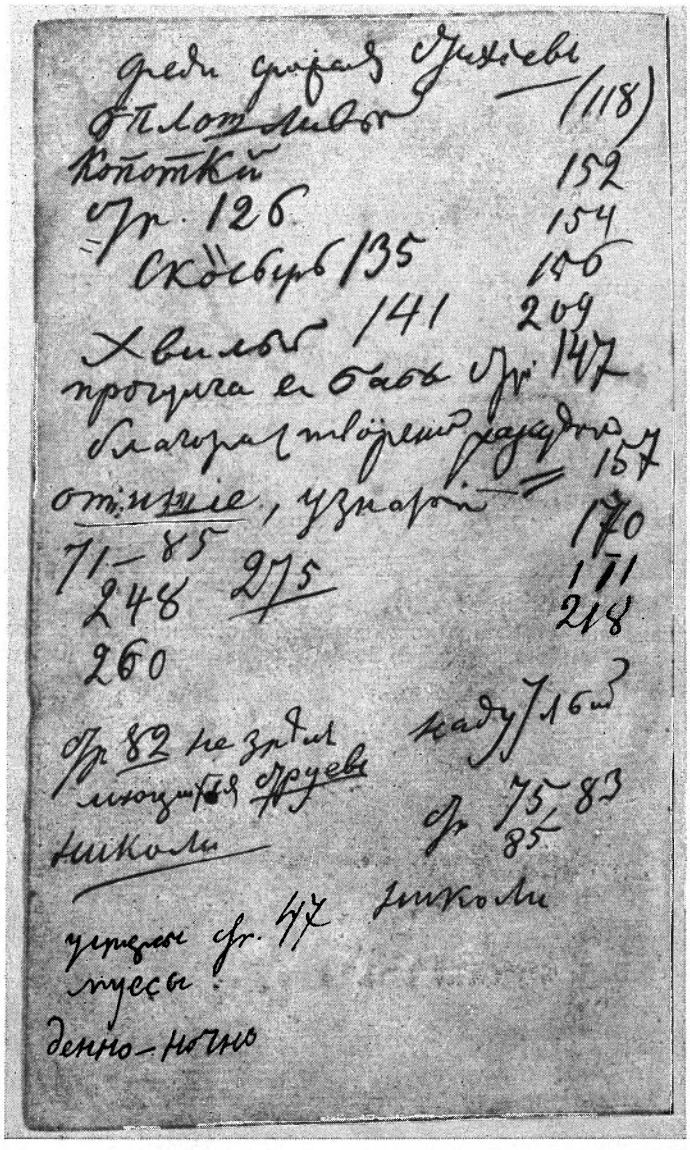
Манера работать над книгой, подчеркивать соответствующие слова или фразы в тексте книги, а затем записывать их для удобства дальнейшего пользования на форзаце или на отдельных чистых листах, выписывать номера подчеркнутых страниц и т. п. подтверждается наличием других книг, над которыми точно так же работал Радищев.[12]

Заметки на форзаце рассматриваемого экземпляра «Путешествия» точно соотносятся с подчеркнутыми местами в тексте самой книги. Из этих заметок можно сделать вывод, что Радищев готовил книгу ко второму изданию, поэтому она не случайно оказалась в библиотеке издателя. Одни заметки касаются необычных слов и оборотов речи, которые Радищев, видимо, хотел заменить или исправить; другие

[11] Проф. Д. Н. Анучин. Судьба первого издания «Путешествия» Радищева. М., 1918, стр. 24.

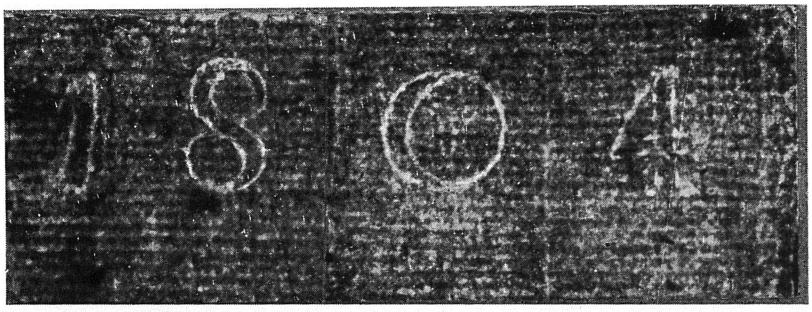
[12] В частности, еще в 1941 году мною был обнаружен экземпляр книги «Летопись Несторова» издания 1767 года с заметками Радищева на ее форзаце и на отдельных листах. Заметки и выписки, сделанные Радищевым из названного экземпляра книги, мною были опубликованы в однотомнике «А. Н. Радищев. Избранные сочинения» (М.—Л., 1949); затем, в 1952 году, напечатаны в третьем томе академического полного собрания сочинений, где между стр. 32—33 и 40—41 воспроизведены фотокопии страниц «Летописи Несторовой» с заметками писателя; там же, на страницах 576—580, мои комментарии к этим заметкам, выписки некоторых мест из летописи, подчеркнутых Радищевым; в комментариях мною дано подробное обоснование принадлежности этих заметок писателю. Ю. М. Лотман, полностью опубликовавший эти заметки, допустил неточность, утверждая, что в академическом издании отчеркнутые писателем отрывки летописи Нестора не были подвергнуты «прочтению и публикации» (см.: Ю. М. Лотман. Радищев — читатель летописи. «Труды по русской и славянской филологии», VIII, 1965, стр. 219—234), тогда как на стр. 577 упомянутого третьего тома приведена таблица, содержащая ряд подчеркнутых Радищевым мест. Если бы все эти заметки действительно не были прочтены мною, я не смог бы в своих комментариях, которые использует Ю. М. Лотман в свой статье, дать надлежащую оценку содержания и значения работы Радищева над летописью.

lib.pushkinskijdom.ru



А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. СПб., 1790. Редакционные заметки Радищева на приклейном листке под переплетом.

lib.pushkinskijdom.ru



Водяные знаки форзаца лонгиновского списка книги Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву».

lib.pushkinskijdom.ru

относятся к дополнениям, которые писатель, очевидно, предполагал включить в текст книги. Большинство из них воспроизвожу ниже, выделяя курсивом.

Вождаем побуждение‹м›.

Хождаю.

Среди сражения стихиев — (118). Эта строка взята из стихотворения, напечатанного на странице 118; в тексте книги Радищев подчеркнул данный стих:

Но Ты, во юности бессмертной процветешь,
незыблимый, *среди сражения стихиев,*
развалин вещества, миров всех разрушенья.

Оплошливый. Это слово имеется в начале главы «Зайцево», на стр. 120, в рассказе председателя уголовной палаты Крестьянкина, где сказано: «Сокрушим скипетр жестокости, которой столь часто тягчит рамена невинности; да опустеют темницы, и да не узрит их оплошливая слабость...»

Копоткий. См. на стр. 121: «В короткое время он заслужил похвалу, скорым решением залежавшихся дел; а я прослыл копотким».

Стр. 126. На этой странице Радищев поставил знак № и дважды подчеркнул следующие строки: «Он [асессор] себя почел вышшаго чина, крестьян почитал скотами, данными ему (едва не думал ли он, что власть его над ними от бога проистекает)...»

Скосырь 135. На указанной странице подчеркнуто рассуждение Крестьянкина о праве крестьян на защиту от помещичьих злодеяний: «Если нынешнего века скосырь, привлекший должное на себя презрение, восхочет оное на мне отомстить... виновен ли я буду, если извлекши мой меч на защищение мое, я избавлю общество от тревожущего спокойствие его члена?»

Хвилый 141. На указанной странице подчеркнуты следующие слова: «Сродно хвилым, робким и подлым душам содрогаться от угрозы власти, и радоваться ея приветствию».

Прогулка в Баба — стр. 147. В тексте имеется в виду летний сад под таким названием, существовавший на берегу Невы. Это старое местное название в начале XIX века стало уже забываться.

Благорастворенный рассудок — 157. Данная фраза, относящаяся к характеристике крестицкого дворянина, в книге дважды подчеркнута: «Очи его, очи благорастворенного рассудка, казалися подернуты легкою пленою печали; но искры твердости и упования пролетали оную быстротечно».

На той же 157 странице внизу дважды подчеркнута фраза «развержение ума».

Отишие. В тексте книги на стр. 159 данное слово дважды подчеркнуто; оно стоит в фразе: «но да имут отишие в гонении, и хлеб насущный в скудости».

Уз‹нать› <?>

Далее выписано несколько страниц, на которых подчеркнуты следующие места:

71—85. На стр. 73 выделены сбоку следующие строки: «Изжени сию гордую чернь, тебе предстоящую и прикрывшую срамоту души своей позлащенными одеждами. Они то истинные твои злодеи, затмевающие очи твои и вход мне в твои чертоги воспрещающие. Един раз являюся я царям во все время их царствования, да познают меня в истинном моем виде».

На стр. 75 на поле написан знак № и подчеркнут следующий текст о порицателе царской власти: «Если из среды народныя возникнет муж, порицающий дела твоя, ведай, что той есть твой друг искренний. Чуждый надежды мзды, чуждый рабского трепета, он твердым гласом возвестит меня тебе. Блюдись и не дерзай его казнити, яко общего возмутителя. Призови его, угости его яко странника. Ибо всяк, порицающий царя в самовластии его, есть странник земли, где все пред ним трепещет».

248. На этой странице подчеркнуты следующие строки: «Они знают только веление начальника, мыслят, что он хощет, и стремятся, куда направляет. Толико всесилен жезл над могущественнейшею силою государства. Совокупны возмогут вся, но разделенны и наедине насутся яко скоты, аможе пастырь пожелает».

На 249 странице дважды обведен текст: «Смотри всегда на сердца сограждан. Если в них найдешь спокойствие и мир, тогда сказать можешь воистинну: се блаженны».

260. На этой и 261 страницах обведены следующие высказывания о силе народных выступлений: «Прорвав оплот единожды, ничто уже в разлитии его противиться ему не возможет. Таковы суть братия наши, во узах нами содержимые. Ждут случая и часа. Колокол ударяет. И се пагуба зверства разливается быстротечно. Мы узрим окрест нас меч и отраву. Смерть и пожигание нам будет посул за нашу суровость и бесчеловечие. И чем медлительнее и упорнее мы были в разрешении их уз, тем стремительнее они будут во мщении своем. Приведите себе на память прежние повествования. Даже обольщение, колико яростных сотворило рабов на погубление господ своих!».

lib.pushkinskijdom.ru

«Вот что нам предстоит, вот чего нам ожидать должно. Гибель возносится горе постепенно, и опасность уже вращается над главами нашими. Уже время, вознесши косу, ждет часа удобности, и первый льстец, или любитель человечества, возникши на пробуждение нещастных, ускорит его мах».

275. На этой странице обведены следующие строки о помещике, успевшем на своих землях эксплуатацию крестьян: «Варвар! недостоин ты носить имя гражданина. Какая польза государству, что несколько тысяч четвертей в год более родится хлеба, если те, кои его производят, щитаются на равне с волом, определенным тяжкую вздирати борозду?»

Стр. 82. Не зрел льющихся струев николи. Данная фраза соотносится со следующей: «В жилище, для Мусс уготованном, незрел я лющихся благотворно струев Касталии и Ипокрены».

Устерсы — стр. 47.

Муссы. См. стр. 82.

Денно-ночно.

С правой стороны листа колонкой выписан ряд цифр, обозначающих страницы, а также отдельные слова. В тексте книги на этих страницах подчеркнуты следующие строки:

152. «А естли он неугомонно спит, то сгопю с постели».

154. «Или правильнее сказать два в дряхлыя их, хотя нестарыя лета, становятся добрыми людьми».

156. Подчеркнуто три четверти страницы, со слов «Скажи по истинне, отец чадолюбивый» до фразы «отравлять и резать людей не своими всегда боярскими руками, но посредством лап своих любимцев».

209. «Любовная летопись гласит, что Валдайския красавицы от любви неумирали... разве в больнице».

170. «Ибо вы твердой имеете дух, и обидою не сочтете, если осел вас уязвит, или свинья смрадным до вас коснется рылом».

171. «Следуя сему правилу, доколе силы разума не были в вас действующи, не предлагал я вам понятия о всевышнем существе и еще менее об откровении. Ибо то, что вы познали прежде, нежели были разумны, было бы в вас предрассудок и рассуждению бы мешало».

218. «Но крестьянин в законе мертв, сказали мы... Нет, нет, он жив, он жив будет, если того восхощет...».

Падутлый.

Стр. 75, 83, 85. Текст, подчеркнутый на стр. 75, выше мною уже был приведен; на стр. 83 и 85 никаких помет не содержится.

Николи. См. выписку к стр. 82.

На обороте приклеенного листка указаны следующие страницы книги: 298—301, 309, 333, 340; последние две цифры обведены кружком. В тексте книги на этих страницах подчеркнуты соответствующие места; нет помет на стр. 298.

301. «Се пример для последования, как мстить должно, когда кто кого обвиняет перед светом печатным сочинением. Если кто свпрепствует против печатные строки, тот заставляет мыслить, что печатанное истинно, а мстящий таков, как о нем напечатано».

309. «Даждь небо, что бы зло всегда обращалося на изобретателя его, и что бы воздвигший гонение на мысль, зрел всегда свои осмеянными, в поругании и на истребление осужденными! Если мщение когда либо извинительно быть может, то разве сие».

333. «Скончавшись, в 1694 году вольность печатания утверждена в Англии совершенно и ценсура, зевнув в последний раз, издохла».

340. «Чему дивиться, скажем и теперь как прежде: Он был царь. Скажи же, в чьей голове может быть больше несообразностей если не в царской?» Против этой фразы на поле поставлен знак №.

В книге имеется второй ряд подчеркиваний, которые сделаны красным и синим карандашами. Они не принадлежат Радищеву. Судя по содержанию подчеркиваний, они были сделаны Тайной экспедицией. Все места, выделенные цветными карандашами, находятся в соответствии с замечаниями Екатерины II на книгу Радищева.

Например, на стр. 16 книги красным цветом подчеркнут диалог путешественника с помещичьим крестьянином, пашущим в воскресенье свое поле. На стр. 66 выделен текст, в котором описывается славословие придворных льстецов царю.

Соответствующая отметка цветным карандашом сделана на стр. 72—73, где Истина говорит царю: «Ты познаешь верных своих подданных, которые в дали от тебя не тебя любят, но любят отечество; которые готовы всегда на твое поражение, если оно отмстит порабощение человека». По поводу этого места императрица писала в своих замечаниях на «Путешествие»: «Довольно доказывают намерение, для чево вся книга написана, подвиг же сочинителя об заклад бится

lib.pushkinskijdom.ru

можно, по которому он ее надписал, есть тот, для чево вход не имеет в чертоги».[13]

На стр. 76 отмечены следующие обличительные слова Истины к царю: «Ибо ведай, что ты первейший в обществе можешь быть убийца, первейший разбойник, первейший предатель, первейший нарушитель общия тишины, враг лютейший, устремляющий злость свою на внутренность слабого. Ты виною будешь, если мать восплачет о сыне своем, убиенном на ратном поле, и жена о муже своем, ибо опасность плена едва оправдать может убийство, войною называемое». По поводу этого места Екатерина в своих замечаниях написала: «Птенцы учат матку. Злость в злобном, во мне ее нет».[14]

В главе «Выдропуск» (стр. 279) синим карандашом отчеркнуты следующие строки: «В таковой дремоте величания власти возмечтали Цари, что рабы их и прислужники, ежечасно предстоя взорам их, заимствуют их светозарности; что блеск царский преломляяся, так сказать, в сих новых отсветках, многочисленнее является и с сильнейшим отражением. На таковой блуждения мысли воздвигли Цари придворных истуканов, кои истинные феатральные божки, повинуются свистку или трещетке». По поводу приведенного места Екатерина II в своих замечаниях написала: «...о уничтожении придворных чинов; тут царем достается крупно и кончится сими словами: како власть со свободою сочетать должно на взаимную пользу. Сие думать можно, что целит на французской развратной нынешней пример. Сие тем более вероятно становится, что сочинитель везде ищет случай придраться к царю и власти».[15]

На стр. 349 красным отчеркнуто: «А все те, кто бы мог свободе поборствовать, все великие отчинники, и свободы не от их советов ожидать должно, но от самой тяжести порабощения». Екатерина II, сделав выписку этих строк, написала: «...то есть надежду полагает на бунт от мужиков».[16]

По поводу этих же строк спрашивал Радищева и Шешковский. «Начиная с страницы 341 по 349, в конце рассуждений о проданной с молотка семьи за долги, — писал он, — помещены сии слова: „и свободы не от их советов ожидать должно (отчинников), но от самой тяжести порабощения“, то что вы под оными разумеете?»[17]

Число подобных примеров можно было бы увеличить. Все они имеют определенную закономерность. В отмеченных местах содержится главная взрывная сила книги, которой так боялось царское самодержавие.

Исследуемый экземпляр «Путешествия» имеет много общих черт с другим экземпляром этой книги, который принадлежал А. С. Пушкину. Он был куплен Пушкиным, по-видимому, у одного из бывших чиновников Тайной экспедиции. Об этом свидетельствует надпись, сделанная на оборотной стороне листа после переплетной крышки рукою Пушкина: «Экземпляр, бывший в Тайной канцелярии.[18] Заплачен двести рублей», а на следующем чистом листе: «А. Пушкин».

Пушкинский экземпляр книги до сих пор считался уникальным, но он является, если можно так выразиться, родным братом исследуемого мною экземпляра. Тот и другой прошли через Тайную экспедицию. В пушкинском экземпляре отчеркнуты красным карандашом также все те строки, которые выделены таким же цветом и в экземпляре, принадлежавшем Радищеву. До настоящего времени предполагалось, что отметки красным карандашом в пушкинском экземпляре делала Екатерина II. «Такого рода отметки, — писал Я. Л. Барсков, — и таким же красным карандашом часто встречаются в рукописях Екатерины; но сделаны ли они в данном случае ее рукой, или тщательно скопированы, сказать с полной уверенностью нельзя потому, что на стр. 187 против строк 5—12 написано на поле „верно“ чьей-то неизвестной рукой, бесспорно, не императрицы и не Пушкина. Возможно, что этот именно экземпляр был „приобшен“ графом Брюсом к его „предложению“ 15 июля Палате уголовных дел. Препровождая при своем „предложении“ точную копию с высочайшего указа 13 июля (о предании Радищева суду), Брюс пишет, что он „приобщает и упомянаемую в том приказе книгу, которую в уголовной палате господам заседающим и прочесть, не впуская во время чтения в присутствие канцелярских служителей“».[19]

Дело Радищева проходило по многим инстанциям. Его судила первоначально Петербургская палата уголовного суда, а затем смертный приговор, вынесенный

---

[13] См.: Д. С. Бабкин. Процесс А. Н. Радищева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952. стр. 157.

[14] Там же.

[15] Там же, стр. 163.

[16] Там же.

[17] Там же, стр. 182.

[18] У А. С. Пушкина допущена описка: Тайную экспедицию он по ошибке назвал Тайной канцелярией. Тайная канцелярия существовала значительно раньше — в 1730-х годах.

[19] Материалы к изучению «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева. «Academia». М.—Л., 1935. стр. 315—316.

lib.pushkinskijdom.ru

этой палатой, утверждался в Сенате и Государственном совете. Разумеется, во всех этих инстанциях была налицо и самая книга. Книга эта была выдана начальником Тайной экспедиции Шешковским. Последний подчеркнул в книге все те места, на которые указала Екатерина в своих замечаниях на «Путешествие». Сначала, как можно предполагать, Шешковский сделал это в своем экземпляре, которым он пользовался во время допросов Радищева в Петропавловской крепости. Затем он перенес основные пометы в другой экземпляр, который был передан через петербургского главнокомандующего Брюса в Палату уголовного суда. Уголовная палата после вынесения приговора Радищеву вернула этот экземпляр в Тайную экспедицию. Вот почему, как мне кажется, в Тайной экспедиции оказались два идентичных экземпляра «Путешествия». Один из них был впоследствии приобретен Пушкиным, второй — оказался в руках Радищева.

Сопоставление помет, имеющихся в этих книгах, показало, что в пушкинском экземпляре подчеркнуто красным карандашом большее число страниц, чем в радищевском. Вполне возможно, что пушкинский экземпляр принадлежал лично Шешковскому. Но в нем нет ни единой пометы простым карандашом, которые имеются в радищевском экземпляре.

Возникает второй вопрос: как и когда Радищев получил из Тайной экспедиции свою книгу. Прежде, чем ответить на него, скажу коротко еще об одном экземпляре «Путешествия», на котором имелись поправки Радищева.

В журнале Петербургской палаты уголовного суда 23 июля 1790 года отмечено, что в палату из Петербургского губернского правления прислан отобранный у секретаря Радищева А. А. Царевского экземпляр «Путешествия», в котором «оказались письменные приписки и приправки».[20] Вызванный на допрос Царевский показал, что он взял эту книгу в доме Радищева со стола «в том самом покое, где учились дети, при детях того Радищева».[21] Радищев на допросе показал, что названный экземпляр представляет собою не окончательный текст книги, а является лишь корректурой, подготовленной для наборщика. «Корректура моей книги, — писал Радищев по поводу этого экземпляра, — делана мною действительно вся, и все поправки, которые в оной находятся, делал я своею рукою. Если иные места кажутся отменны, то для того, что писаны рачительнее, дабы наборщик не мог ошибиться и не было бы нужды делать еще поправки».[22]

Тогда же для сличения почерка заставили Радищева написать слова, имевшиеся в его корректуре. Ни одно из них не совпадает с теми исправлениями, которые мною приведены выше. Все поправки, имеющиеся в исследуемом здесь экземпляре, были сделаны уже после того, когда Радищев вернулся в Петербург из ссылки. Это важное обстоятельство подтверждается следующими фактами.

1. Выше было уже отмечено, что богатый переплет «Путешествия» выполнен весьма любовно; золотой обрез книги был рассчитан на долговечную сохранность ее. Можно не сомневаться в том, что Тайная экспедиция не стала бы делать в 1790 году столь художественного, дорого стоящего переплета книги, признанной правительством весьма опасной и предназначенной к сожжению. Такой переплет мог быть сделан значительно позднее по заданию или самого автора книги или его родственников

2. Экземпляр книги находился в Тайной экспедиции. Если эту книгу раньше не разрешали читать канцелярским служителям уголовной палаты, то несомненно она и здесь находилась под строгим контролем на положении секретного документа. Пока существовала Тайная экспедиция, эта книга не могла быть выдана из ее хранилища кому-либо. Тайная экспедиция была упразднена в марте 1801 года на основании специального указа Александра I. Только после этого данный экземпляр «Путешествия» мог попасть в руки Радищева.

Но как, через кого он попал к нему? Ведь допуск к секретным делам Тайной экспедиции в течение еще многих лет был закрыт для посторонних лиц. Для выяснения этого вопроса я обратился в бывш. архив Сената. Начал просматривать неизданную переписку генерал-прокурора А. А. Беклешова, которому было поручено разобрать и сдать в архив дела ликвидированной Тайной экспедиции. В результате поисков выяснилось следующее.

Комиссия составления законов, в которую поступил работать Радищев, помещалась в здании Сената, сначала в двух небольших комнатах. В них ей было тесно; здесь она не могла разместить всех своих сотрудников. Тогда председатель Комиссии П. В. Завадовский обратился к генерал-прокурору Сената Беклешову с просьбой предоставить комиссии смежные с ней комнаты, которые ранее занимала Тайная экспедиция. Беклешов удовлетворил его просьбу. Об этом свидетельствует следующее письмо Беклешова к Завадовскому от 26 июня 1801 года, в котором он пишет:

---

[20] Д. С. Бабкин Процесс А. Н. Радищева, стр. 223.
[21] Там же, стр. 224.
[22] Там же, стр. 225.

lib.pushkinskijdom.ru

«Милостивый государь мой граф Петр Васильевич!

Удовлетворяя требованию вашего сиятельства, изъясненному в почтеннейшем письме от 26-го истекающего июня, предписал я Межевого департамента Правительствующего Сената господину обер-прокурору Голикову присоединить к комнатам, занимаемым Комиссиею о составлении законов, и *те два покоя, в коих помещалася прежняя Тайная экспедиция*, и все остатки из денежных сумм на сей год принятых и от прошлых лет оставшихся, какие токмо окажутся, отдать под расписку того, кто к приему их Комиссиею назначен будет». [23]

Из этих же дел явствует, что Комиссия составления законов получила не только комнаты бывш. Тайной экспедиции, но и суммы денег, ранее ассигнованные на содержание штата последней. В ее ведение перешла также и библиотека Тайной экспедиции. В этих комнатах оставались и секретные дела последней. Для разборки их и подготовки к сдаче в архив Завадовский по просьбе Беклешова выделил из состава служащих Комиссии канцеляристов Соловьева и Захарова. Последние в течение года занимались разборкой этих дел.

В составе библиотеки Тайной экспедиции книга Радищева поступила в Комиссию составления законов. Отсюда она свободно могла попасть к своему автору. Такой путь ее движения представляется вполне естественным. Радищев, являясь одним из основных членов Комиссии составления законов, имел непосредственное отношение к библиотеке этой Комиссии. Он принимал активное участие в пополнении ее новыми книгами. За его подписью сохранились решения о покупке необходимых для работы книг. Например, на заседании 24 декабря 1801 года по решению Радищева, Ананьевского и Пшеничного было поручено расходчику (казначею) Ефиму Толстому купить у книгопродавца Лисснера на пятнадцать рублей книг. Из сохранившихся «поденных записей» Комиссии видно, что Радищев неоднократно давал такие поручения расходчику Толстому.

Летом 1963 года с любезного разрешения начальника Центрального государственного исторического архива в Ленинграде В. В. Бедина я занимался выявлением в этом архиве книг библиотеки Комиссии составления законов. Это была весьма богатая и необычайно интересная по своему составу библиотека. Мною выявлено несколько сот книг, имеющих печать этой библиотеки. На некоторых из них имеются заметки Радищева. Все это свидетельствует о том, что Радищев знал состав библиотеки Комиссии составления законов. в том числе и поступившие в эту библиотеку книги из Тайной экспедиции. Имеющиеся материалы позволяют предположить, что редкий экземпляр своей книги с цветными пометами Тайной экспедиции Радищев получил именно здесь летом 1801 года, вскоре после своего поступления в Комиссию составления законов. В том же году, надо полагать, он приступил и к подготовке «Путешествия» ко второму изданию.

2

Необычайно интересное дополнение было сделано А. Н. Радищевым к оде «Вольность». Как известно, эта ода в первом издании «Путешествия» была напечатана в главе «Тверь» не полностью. Многие ее строфы были помещены в кратком полупрозаическом пересказе. Общее число их значилось 50. Ко второму изданию «Путешествия» ода была подготовлена с существенными дополнениями.

Приведу данные о самой рукописи оды. [24]

Изучая бумаги Бекетова, хранящиеся в Государственном историческом музее в Москве, я решил проверить, от кого они поступили сюда. По записям, имеющимся в инвентарных книгах музея, значится, что эти бумаги поступили из библиотеки князя фельдмаршала А. И. Барятинского. В числе бумаг, поступивших от Барятинского, имеются два экземпляра рукописи оды «Вольность» в синей бумажной обложке. [25] На одном экземпляре рукописи, как об этом подробнее будет сказано ниже, имеются заметки наборщика — признак того, что рукопись побывала уже в наборе.

Неизбежно встал вопрос: от кого и когда приобрел их князь Барятинский. Несколько лет продолжались поиски необходимых сведений. В процессе этих поисков удалось выяснить фамилию библиотекаря Барятинского. Таковым являлся некто М. А. Крупович, человек, малоизвестный в литературе, служивший

---

[23] ЦГИА СССР, ф. 1259, оп. 1, ед. хр. 43, л. 45 (курсив мой, — *Д. Б.*).

[24] Сообщение об этой рукописи впервые мною было сделано в июне 1957 года в докладе «Творческая история оды А. Н. Радищева „Вольность“», прочитанном в Пушкинском доме на заседании группы по изучению русской литературы XVIII века. См. об этом хронику И. А. Кряжимской, напечатанную в сборнике «XVIII век» (сб. 4, М.—Л., 1959, стр. 468).

[25] ГИМ, ф. 342, ед. хр. 71. Б. 13; ранее значился ф. 363, ед. хр. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

в 1870-е годы в имении Барятинского. Переписка этого Круповича помогла мне раскрыть тайну.

Из письма Круповича к издателю журнала «Русская старина» М. И. Семевскому выяснилось, что Барятинский купил эти бумаги Бекетова в 1873 году у жены издателя «Библиографических записок» В. И. Касаткина, скоропостижно скончавшегося в Женеве 16 декабря 1867 года.

Бекетовские бумаги, купленные у вдовы Касаткина, были перевезены в имение Барятинского Деревеньки Курской губернии, где находилась тогда его библиотека. Описание этой библиотеки было сделано М. А. Круповичем. Вот его письмо к М. И. Семевскому от 28 марта 1875 года, в котором он сообщает следующее:

«Милостивый государь Михаил Иванович, — пишет он — Пользуясь долговременным отсутствием князя фельдмаршала ‹А. И. Барятинского›, я, наконец, мог посвятить свои досуги составлению описи рукописям, составляющим особое отделение в библиотеке его в Деревеньках (в Курской губернии). Спешу препроводить вам сличенную и проверенную мною копию с моей описи. Вы как компетентный судья успеете оценить... Когда мне позволит время, я вскоре намерен заняться описанием рукописей, впрочем немногих, библиотеки Касаткина...».[26]

В описи библиотеки Касаткина, составленной несколько позднее М. А. Круповичем, указаны следующие материалы:

№ 239. Биография А. Н. Радищева, в двух тетрадях, написанная П. А. Радищевым.

№ 296. Ода «Вольность», в двух экземплярах, в 4°, в синей обертке.

№ 297. Разные письма, адресованные Платону Петровичу Бекетову.

№ 298. Разные бекетовские бумаги: 1) масонские азбуки; 2) список картинам и гравюрам; 3) стихи; 4) отрывки дневника П. П. Бекетова.

№ 299. Собрание стихотворений, писем, надписей, эпиграмм и прозаических сочинений П. П. Бекетова.

№ 300. Разные бумаги: 1) Письма к П. П. Бекетову от разных лиц; 2) стихи и эпиграммы; 3) записки и речи; 4) корректурные листы.

№ 301. Собрание портретов русских деятелей, изданных Бекетовым, ч. 1.

Из описи Круповича видно, что оба интересующие нас экземпляра рукописи оды «Вольность» поступили к Барятинскому от вдовы Касаткина вместе с другими бумагами Бекетова. Из приведенной описи следует еще второй не менее важный вывод. В ней названа биография А. Н. Радищева, состоящая из двух тетрадей, написанная сыном писателя Павлом Александровичем. Это — подлинная рукопись так называемой сводной биографии Радищева.[27] Написана она была уже после того, как краткий вариант ее был напечатан в 1858 году в «Русском вестнике» (т. XVIII, декабрь, кн. 1). Наличие этой рукописи среди бумаг Бекетова дает основание предполагать, что Касаткин приобрел в 1860-х годах все эти бумаги у П. А. Радищева.

Приведу неопубликованные материалы, относящиеся к данному вопросу.

Интерес Виктора Ивановича Касаткина к Радищеву был вполне закономерен. Являясь одним из видных деятелей демократического движения в России, Касаткин глубоко чтил память писателя-революционера. В одном из своих писем он называет Радищева «первенцем нашим». В «Библиографических записках» за 1861 год (№ 1) он напечатал редкий портрет Радищева. Касаткин привлек П. А. Радищева к сотрудничеству в «Библиографических записках»; имел намерение напечатать в своем журнале большую статью о Радищеве, опубликовать полный текст оды «Вольность» и ряд других произведений Радищева. Он прилагал большие усилия, чтобы выявить неизданные рукописи Радищева, хранившиеся в частных библиотеках.

Обо всем этом Касаткин рассказывает в письмах к В. П. Гаевскому, который также собирал разные материалы о Радищеве.

В письме от 15 декабря 1860 года Касаткин пишет: «Пользуясь случаем переслать вам билет на „Библиогр‹афические› записки“, имею честь донести. Виктор Павлович, что портрет Р‹адище›ва почти готов. Чтоб не ударить лицом в грязь, хватили в формат Новикова. Приложу его, разумеется, к первому же №, но без статьи о Р‹адище›ве.

Статья должна идти во 2-м и следующих. Если можно, вышлите поскорее оду Рад‹ище›ва. Да нельзя ли хотя ‹?› раздобыться его автографом или подписью? Очень бы хорошо снять fac-simile к портрету.

Душевно вас благодарю за хлопоты о заявлении выхода „Библиографических записок“ в разных журналах.

---

[26] ИРЛИ, архив «Русской старины», ф. 265, оп. 2, № 129.

[27] Полный текст этой сводной биографии мною был опубликован в книге «Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1959).

lib.pushkinskijdom.ru

По очень понятной причине вы не упрекнете меня в алчности, если, не довольствуясь Р‹адище›вым, я попрошу вас поискать для записок еще что-нибудь в вашей богатой библиотеке и вашем собрании автографов и разных редкостей».[28]

В следующем письме к Гаевскому от 20 января 1861 года Касаткин еще более подробно сообщает о своих замыслах: «Премного благодарен вам, Виктор Павлович, за присланное прибавление к биографии Радищева. Заметка очень любопытна и будет помещена, где следует.

Цензурная лютость заставляет меня, впрочем, отложить печатание статьи о Радищеве еще №№ на два или на три.

Первенец наш не обошелся без представления его в Цензурный комитет. На свою ответственность г. П. не брал его. Мало этого, в дебатах со мною он объявил мне, что „приставлен к «Библиографич‹еским› запискам», как *собака*", и советовал „не издавать бы *вовсе* такого ‹?›", заслужившего дурную репутацию журнала. Как вам это покажется?

Вот от чего и запоздал так 1-й №. Его и все следующие №№ благоволите получить из магазина Кожанчикова, о чем он и будет уведомлять. Да прошу вас, кстати, вручить прилагаемый билет на „Библиогр‹афические› записки" Павлу Алекс‹андровичу› Радищеву, которого я искренно уважаю и которому глубоко благодарен за его сотрудничество в нашем журнале.

Отдельные оттиски (в большом формате) портрета Р‹адище›ва, с его facsimile (на отдельных же листках), я высылаю для вас и Павла Александровича через Ефремова. От него и получите их.

Может быть, это и не правда еще, что новые документы, касающиеся Рад‹ище›ва, иначе рисуют его. Я, по крайней мере, не нашел ничего дурного для него в известном вам его автографе. Ведь нужно же что-нибудь было отвечать на нелепые допросы. Во всяком случае, новые сведения о нем очень интересны — и вы много обяжете нас, если поделитесь ими».[29]

Упоминаемые Касаткиным в письме билет на получение «Библиографических записок» и отдельный оттиск портрета А. Н. Радищева сохранились в бумагах П. А. Радищева, находящихся ныне в Институте русской литературы. Таким образом, документально подтверждается связь Касаткина с П. А. Радищевым. Это обстоятельство необычайно повышает научную ценность тех рукописей оды «Вольность», которые, как я полагаю, Касаткин получил от П. А. Радищева вместе с очерком биографии его отца.

Обратимся теперь к характеристике самих рукописей оды «Вольность».

По имеющимся на рукописях пометам видно, что они были подготовлены сыновьями Радищева для печати по автографу последнего. Оба экземпляра были написаны на одинаковой синей бумаге в 4°, имеющей водяные знаки 1804 года (один лист имеет знак 1806 года), двумя почерками. Первый из них (лл. 1—13) представляет собою писарскую копию, в которой имеется немало буквенных описок и поправок; второй экземпляр (лл. 14—25) написан более тщательно; в нем учтены и исправлены пропуски и описки, допущенные в первом экземпляре.

На втором экземпляре рукописи имеется несколько помет, сделанных тем же почерком, которым писана вся рукопись. Эти пометы свидетельствуют о том, что рукопись предназначалась к изданию в составе «Собрания оставшихся сочинений покойного А. Н. Радищева». На первом листе сверху написано: «Из сочинений г. Радищева. Стихи к Путешествию в Москву». Внизу этого же листа поставлена следующая типографская сигнатура: «С : Со : 1», то есть «С‹обрание› со‹чинений›, ‹часть› 1».

Данный экземпляр рукописи был сдан в типографию для набора. Об этом свидетельствуют сохранившиеся пометы на последнем листе его, сделанные наборщиком. Пометы наборщика представляют собою подсчет типографских знаков. Как известно, наборщики всегда измеряли свой труд (и до сих пор это так делается) по количеству набранных ими типографских знаков. Подсчет делается путем умножения числа строк на страницах на число знаков в строке. Именно такой подсчет был сделан наборщиком на рукописи оды. На обороте последнего листа написаны следующие формулы:

$$28.\ \frac{(308)}{28}\ 11.\qquad \begin{array}{r} 28. \\ 26 \\ \hline [72]8 \end{array}$$

Смысл этих цифр становится понятным, если мы сопоставим их с количеством строк и листов в рукописи, которая была сдана в типографию.

Первое число 28 соответствует количеству строк набора на странице рукописи, где имеется 26 строк стихов и две так называемые пробельные строки со звездочками, которые разделяют друг от друга строфы оды. Число 11, стоящее после скобок, соответствует количеству полных листов рукописи, занятых текстом

[28] Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, архив В. П. Гаевского, № 128.

[29] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

оды. 28, умноженное на 11, дает число 308, которое поставлено наборщиком в скобках. Это — приблизительное число строк во всей рукописи. Цифры, приведенные во втором исчислении (28, умноженное на 26), относятся к количеству типографских знаков. Число 26 обозначает здесь среднее количество типографских знаков в строке.

Большое значение данная рукопись приобретает еще и потому, что в ней приведены различные варианты в тексте оды, которые несомненно отражают состояние автографа самого Радищева.

Радищев был взыскательным художником. Он часто вносил в свои рукописи вставки, поправки и изменения. О своей манере работать над рукописями он частично рассказал на следствии. На вопрос следователя, не прибавил ли он что-либо в рукопись «Путешествия» после ее цензурования, он ответил: «После цензуры переменял... некоторые только речения, а в других местах и листы».[30]

О характерных приемах работы Радищева над произведениями свидетельствуют сохранившиеся рукописи его работ «Опыт о законодавстве», «О добродетелях и награждениях», «Описание Петербургской губернии» и др. В этих рукописях имеется много зачеркнутых Радищевым слов, изменений и дополнений. Иногда он записывал свои поправки и дополнения на полях листов, не указывая точно место, куда следует их поставить. Иногда он перечеркивал поправки и восстанавливал прежний текст.[31]

Такого же рода изменения отражает и данная рукопись оды «Вольность». Всего в ней имеется, не считая перестановок отдельных слов и буквенных исправлений, 12 разночтений. За отсутствием подлинника Радищева данная рукопись приобретает значение его автографа.

Исследуемая рукопись оды свидетельствует о первой попытке писателя опубликовать ее текст со всеми теми дополнениями, которые внес Радищев, готовя «Путешествие» к печати. Имеющаяся на рукописи надпись «Стихи к Путешествию в Москву» явно перекликается с заглавием, которое было вытиснено золотом на корешке описанного выше экземпляра «Путешествия». Цензура не пропустила тогда «Путешествие» и оду «Вольность».

В 1860-х годах П. А. Радищев делал несколько новых попыток опубликовать данный текст оды. В 1860 году он послал рукопись оды для издания в Лондон к А. И. Герцену. В письме к Герцену от 15 июля 1861 года, сообщая о том, что Главное управление цензуры не разрешает ему издавать в России сочинения Радищева, он писал: «...а потому желательно бы напечатать за границею собрание всех сочинений Радищева с прилагаемыми при сем биографиею и двумя статьями, ему приписываемыми, также и *полную оду „Вольность“. пятьдесят четыре строфы.* доставленную мною вам в первом письме».[32]

Посланная в Лондон рукопись оды, по-видимому, не дошла до Герцена. После этого П. А. Радищев вручил список оды П. А. Ефремову. Последний несколько раз пытался напечатать ее, но безуспешно.

Текст оды был напечатан в 1906 году по копии, предоставленной П. А. Ефремову П. А. Радищевым. В небольшом предисловии об этом сказано так: «В сделавшемся недавно доступным публике сочинении Александра Николаевича Радищева „Путешествие из Петербурга в Москву“[33] автор поместил оду „Вольность“ (глава «Тверь») только в виде отрывков. Считая, что она представляет несомненный интерес, мы предлагаем ее в отдельном издании полностью. Текст любезно предоставлен нам П. А. Ефремовым, получившим рукопись оды от сына Александра Николаевича, Павла Александровича Радищева».[34]

Редактором-издателем оды был С. Н. Тройницкий. Сохранился экземпляр оды с его дарственной надписью: «Барону Николаю Николаевичу Врангель от С. Н. Тройницкого».[35]

С. Н. Тройницкий имел намерение издать в трех томах полное собрание сочинений и переписку А. Н. Радищева. В 1907 году в издательстве «Сириус» он напечатал первый том задуманного им издания. Остальные тома не вышли в свет. В конце первого тома он поместил полный текст оды «Вольность», повторяющий издание 1906 года. В начале тома он напечатал небольшое предисловие, в котором об оде пишет следующее:

---

[30] Д. С. Бабкин. Процесс А. Н. Радищева, стр. 173.

[31] См. варианты к его рукописям в издании: А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 539—558.

[32] «Литературное наследство», т. 62, 1955, стр. 504 (курсив мой, — *Д. Б.*).

[33] Имеется в виду издание «Путешествия» под редакцией Н. П. Сильванского и П. Е. Щеголева, выпущенное в свет без предварительной цензуры в Петербурге в 1905 году.

[34] Ода «Вольность». Сочинение Александра Николаевича Радищева. СПб., 1906, стр. 3.

[35] Библиотека Академии наук СССР, шифр: III $\frac{36в}{172}$.

lib.pushkinskijdom.ru

«История же текста оды „Вольность“ такова. В 1865 году сын Радищева Павел Александрович доставил полный текст оды Петру Александровичу Ефремову для предпринятого под редакцией последнего издания сочинений А. Н. Радищева. Хотя по цензурным условиям ода не могла быть напечатана полностью, П. А. Ефремов все-таки набрал ее целиком и потом уже вычеркивал те места, которые по его мнению ни в каком случае не могли быть пропущены цензурой. Издание было сожжено, но корректурные листы, к счастью, сохранились и были предоставлены нам П. А. Ефремовым. Ода была выпущена в 1906 году отдельным изданием, но в продажу не поступала».[36]

В издательстве «Сириус» ода впервые была опубликована в полном виде, в составе 54 строф, без каких-либо сокращений. Небольшая часть опечаток и разночтений, вкравшихся в это издание, легко обнаруживается при сравнении с копией, принадлежавшей Ефремову. Опечатки эти заключаются в следующем:

Строфа	Стих	В копии Ефремова	В издании «Сириус»
27	2	На вся простерту мочь явил,	На вся простерту мочь явив,
27	4	Создати с миром положил,	Создати с миром положив,
50	1	В себе союз когда прервется	В тебе, когда союз прервется,
53	2	В вертепе плача возревет	В вертепе плача возвревет.

С какой рукописи делал П. А. Ефремов копию оды? Предоставлял ли ему П. А. Радищев для этой цели тот текст оды, который был приготовлен для бекетовского издания, или какой-либо другой? Ответ на эти вопросы теперь можно получить в результате сопоставления ефремовской копии с рукописью, которая предназначалась сыновьями писателя к бекетовскому изданию сочинений Радищева. Такое сопоставление показывает, что оба текста в основном совпадают. В ефремовской копии имеются лишь некоторые разночтения, которые были вызваны двумя причинами: 1) стремлением Ефремова модернизировать, облегчить некоторые тяжеловесные или архаичные выражения в оде и 2) выбрать из имеющихся в самой рукописи разночтений какое-либо одно, которое казалось ему наиболее легким. Одним словом, Ефремов не ставил перед собой задачи воспроизвести рукопись, подготовленную к бекетовскому изданию. Он готовил свою копию для массового издания, в котором не было особой нужды для всякого рода справочного материала.

Сравнительный анализ копии оды «Вольность», полученной Ефремовым от П. А. Радищева, по которой издательство «Сириус» опубликовало полный текст оды, показывает, что этот текст восходит к рукописи оды, хранившейся в бумагах издателя П. П. Бекетова.[37]

Мы не знаем, когда П. А. Радищев приобрел указанные бумаги Бекетова, среди которых находилась рукопись оды «Вольность». Из сохранившихся материалов нам известно только то, что он много и долго занимался собиранием различных материалов о своем отце: брал на просмотр у М. Н. Лонгинова список «Путешествия», обращался к наследнику гр. А. Р. Воронцова, С. М. Воронцову, с просьбой предоставить ему радищевские материалы, которые хранились в имении Воронцова, искал переписку своего отца с А. М. Кутузовым, запрашивал своего брата Афанасия о бумагах отца и других лиц. Можно лишь предположить, что Павел Александрович приобрел бумаги Бекетова в 1840-х годах вскоре после кончины последнего. Потому-то, может быть, они и не попали в руки необычайно интересовавшегося ими П. А. Вяземского. Бумагами Бекетова, как выше было отмечено, очень интересовался Петр Бартенев. Значительную часть бекетовских бумаг он опубликовал в «Русском архиве» (1880, кн. III (2)), но среди них нет

[36] А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, СПб, 1907.

[37] Г. П. Шторм утверждает, что имевшийся у П. А. Радищева текст оды был скопирован со списка «Путешествия», который для ознакомления присылал ему историк Лонгинов. «Можно безошибочно указать источник, откуда Павел Радищев раздобыл этот список: он скопировал оду с рукописи „Путешествия“, приобретенной за три года до того М. Н. Лонгиновым». И далее: «Видимо, только сняв копию с оды, стал продвигать ее в печать» (Георгий Шторм. Потаенный Радищев, стр. 28). В настоящее время, в свете приведенных мною здесь документальных данных, указанная гипотеза Г. П. Шторма отпадает. П. А. Радищев располагал текстом оды, который был подготовлен в начале XIX века по автографу самого А. Н. Радищева. П. А. Радищеву не было необходимости тайно или явно копировать оду с лонгиновского списка «Путешествия». Что касается продвижения оды в печать, то сыновья Радищева сделали попытку напечатать ее в составе собрания сочинений писателя.

lib.pushkinskijdom.ru

тех материалов, которые оказались в руках П. А. Радищева. Они попали к В. И. Касаткину. Бартенев лишь видел их у Касаткина, о чем он сообщает в примечании к напечатанным им бумагам Бекетова. «У покойного Касаткина, — пишет он, — издававшего „Библиографические записки“ и потом переехавшего в чужие край, видели мы синие тетрадки памятных записок П. П. Бекетова».[38]

Таковы сложные пути и перепутья, по которым проходил в течение целого столетия полный текст оды «Вольность».[39]

3

Из многих вопросов биографии А. Н. Радищева, пожалуй, самый жгучий — как умер писатель-демократ? Верны ли слухи, ходившие в обществе о том, что он покончил с собой, или нет? «Как согласить сие действие, — спрашивал современник и почитатель Радищева Иван Борн, — с непоколебимою твердостию философа, покоряющегося необходимости и радеющего о благе людей в самом изгнании, в ссылке, в несчастии? Или познал он ничтожность жизни человеческой? Или отчаялся он, как Брут, в самой добродетели?» [40]

Некоторые ученые отвечают на поставленный вопрос утвердительно, и широкая публика зачастую не знает, как согласовать самоубийство писателя с теми идеалами, за которые он боролся и которые были горячо подхвачены Герценом, Чернышевским, Добролюбовым. Некоторые исследователи пытались истолковать этот трагический случай не как частное явление, а как некую закономерность общего исторического процесса. «С точки зрения хода классовой борьбы, самоубийство Радищева символически знаменовало собою победу крепостников над развивающейся промышленной буржуазией России конца XVIII и начала XIX века», — писал М. В. Жижка.[41]

Другие историки полагают, что Радищев, кончая жизнь самоубийством, бросил последний вызов самодержавию. Уходя из жизни, он как бы хлопнул сердито дверью. Ни одно из высказываний по этому вопросу нельзя принять безоговорочно. Документов, доказывающих самоубийство, не сохранилось. Прежде чем согласиться с сообщением о самоубийстве Радищева или отвергнуть его, необходимо взвесить имеющиеся сведения.

В записи о захоронении Радищева говорится, что он умер естественною смертью. В ведомости церкви Волковского кладбища под 13 сентября 1802 года

---

[38] «Русский архив», 1880, кн. III (2), стр. 327.

[39] Одновременно с этим бытовало немало списков оды. В одном из списков «Путешествия», принадлежавшем в середине XIX века историку М. Н. Лонгинову и содержавшем полный текст оды, имеется надпись на румынском языке, датированная 1800-м годом. Я. Л. Барсков предполагал, что эта надпись была сделана «первым владельцем *рукописи* не позднее указанного в ней года» (см.: Материалы к изучению «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, стр. 246; курсив мой, — *Д. Б.*). Мнение Барскова разделяет Г. П. Шторм. «Если список Б (так называет он лонгиновский список, — *Д. Б.*), имеющий важнейшие дополнения, изготовлен в 1800 году или около этого времени, то есть спустя десять лет после того, как было отпечатано первое издание „Путешествия“, не означает ли это, что и „важнейшие дополнения“ сделаны автором около 1800 года?» (Георгий Шторм. Потаенный Радищев, стр. 58).

Я. Л. Барсков и Г. П. Шторм недостаточно обследовали лонгиновский список, не рассмотрев водяные знаки на форзаце, где имеется надпись на румынском языке. Форзац списка, на котором сделана названная надпись, имеет водяные знаки 1804 года (см. прилагаемую здесь фотокопию, сделанную Лабораторией консервации и реставрации документов Академии наук СССР). Это свидетельствует о том, что дата, указанная в румынской надписи, является ошибочной. Совершенно очевидно, что лонгиновский список был составлен не в 1800-м году, а минимум лет на семь-восемь позднее, то есть после того, когда рукопись оды «Вольность» уже побывала в типографии Бекетова. У нас нет никаких оснований утверждать, что лонгиновский список был подготовлен непосредственно с рукописи Радищева. По-видимому, румынская надпись была перенесена в этот список переписчиком с печатного экземпляра «Путешествия». Некоторые строки румынской надписи сделаны сокращенно, неточно и до сих пор не поддаются переводу. Это говорит о том, что русский переписчик, копировавший надпись и переносивший ее с печатного экземпляра «Путешествия» в список, не знал румынского языка, и там, где ему не удалось разобрать текст, он поставил многоточие. Вполне возможно, что он же исказил и дату надписи и задал тем самым головоломную загадку относительно происхождения списка.

[40] «Свиток муз», 1803, кн. II, стр. 141—142.

[41] М. В. Жижка. Социально-политические взгляды А. Н. Радищева. В кн.: Материалы к изучению «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, стр. 208.

lib.pushkinskijdom.ru

показан в числе погребенных на этом кладбище «коллегский советник Александр Радищев; пятидесяти лет»; умер «чахоткою»; при выносе был священник Василий Налимов.[42] То же самое сказано в официальной выписке о смерти Радищева, опубликованной в журнале «Литературный вестник».[43]

Версия о самоубийстве писателя основана исключительно на слухах. Даже современники, близко знавшие его, не решались высказаться по этому вопросу с достаточной определенностью. Тот же Борн, о котором сказано было выше, говорит: «Радищев умер, и, *как сказывают*, насильственною смертию».[44]

Борн не указал, какого вида была эта «насильственная смерть» и с чем она была связана. Вид и причину самоубийства впервые назвал Пушкин. Из его сообщения следует, что Радищеву вновь угрожали Сибирью. Намек на Сибирь сделан был якобы гр. Завадовским, непосредственным его начальником по Комиссии составления законов. «Огорченный или испуганный, он возвратился домой, вспомнил о друге своей молодости, об лейпцигском студенте, подавшем ему некогда первую мысль о самоубийстве, и... отравился».[45]

Младший сын Радищева, Павел Александрович, опроверг это сообщение. В замечаниях по поводу статьи великого поэта он сказал: «О смерти Радищева Пушкин пишет совсем не то, не знавши достоверно, как она происходила».[46]

Судя по воспоминаниям сыновей Радищева, писатель скончался от продолжительной и тяжелой болезни. Старший сын его, Николай Александрович, ближайший свидетель последних лет жизни и кончины его, говорит: «Здоровье ему изменило, он стал чувствовать беспрестанно увеличивающуюся слабость и, наконец, к неописуемой горести семейства своего, скончался 1802 года в сентябре месяце, имея 53 года от рождения».[47]

Радищеву все время приходилось вести напряженную идеологическую борьбу, работать необычайно много и без отдыха. В таких условиях болезнь его все более и более прогрессировала. Сыновья его видели, как на их глазах он буквально таял, изнемогал, «сделался задумчив, стал беспрестанно тревожиться». «Он призвал полкового лекаря, принимал лекарства, но облегчения не получил», — сообщает его младший сын, Павел Александрович.[48]

Что и как произошло в роковое 11 сентября 1802 года? Из рассказа младшего сына видно, что у Радищева не было намерения покончить с собой; никакой подготовки к самоубийству он не вел. Утром этого дня он почувствовал себя особенно тяжело. Принял лекарство «и, принявши лекарство, беспрестанно беспокоясь и имея разные подозрения, вдруг берет стакан с приготовленной в нем крепкой водкой для выжиги старых офицерских эполет его старшего сына и выпивает его разом».[49]

Медицинского заключения о смерти Радищева не сохранилось, и мы даже не знаем, было ли оно составлено. Такое заключение могло бы многое разъяснить нам. Но и приведенное сообщение сына имеет большую ценность. Если Радищев утром принял лекарство, как говорится в нем, значит он думал о жизни, а не о том, чтобы отравиться. Первое и самое естественное движение больного при указанных обстоятельствах могло быть направлено к тому, чтобы запить принятое лекарство водой. Крепкая водка, стоявшая в стакане, цвета не имела. И мы не можем исключить того, что Радищев мог принять ее за воду.

Откуда появился указанный стакан? По свидетельству Павла Александровича, его приготовил старший его брат для чистки эполет. Значит, и здесь обнаруживается совершенно непреднамеренное действие больного. Преднамеренное действие Радищева началось уже после того, как яд начал мучительно действовать на организм. Больной, отдавая себе полный отчет в том, что случилось непоправимое несчастье, хотел прекратить свои муки, но его остановили. «Потом, — рассказывает Павел Александрович, — схватив бритву, хочет зарезаться. Старший его сын заметил это, бросается к нему и вырывает у него бритву».[50]

По рассказам сыновей Радищева, его нельзя назвать самоубийцей. Причиной смерти явился несчастный случай.

Обратимся теперь к документам, которые сохранились в делах Комиссии составления законов. К числу таких документов относятся неопубликованные «поденные записи» в журналах Комиссии о деятельности Радищева в 1801—1802 годах, подписанные самим писателем, и труды его, создававшиеся в этой комиссии.[51]

---

[42] М. И. Сухомлинов. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению, т. 1. СПб., 1889, стр. 635.

[43] «Литературный вестник», 1902, № 6, стр. 139.

[44] «Свиток муз», кн. II, стр. 141 (курсив мой. — *Д. Б.*).

[45] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 358.

[46] Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями, стр. 108.

[47] Там же, стр. 46.

[48] Там же, стр. 95.

[49] ИРЛИ, 7121 XXXVIб. 105, л. 24, первоначальная рукопись воспоминаний.

[50] Там же.

[51] Все эти материалы публикуются мною в названной выше монографии.

lib.pushkinskijdom.ru

При анализе этих материалов я не обнаружил каких-либо признаков «духовного краха» Радищева, который привел бы его к самоубийству. Вся его деятельность в этой Комиссии была направлена на осуществление демократических идеалов. В одной из записок он настаивал на том, чтобы созвать съезд народных представителей для обсуждения готовившегося проекта новых законов. На всех заседаниях он активно отстаивал свои взгляды; когда члены Комиссии не соглашались с ним, он все равно не сдавал своих позиций. На этот счет сохранились его «особые» мнения.

Длительное время Радищев героически подавлял свой физический недуг. 1-го сентября он явился на заседание Комиссии, но, не досидев до конца, ушел с него, чего никогда не бывало с ним до этого; 2-го сентября, в середине дня, он явился в Комиссию для встречи с гр. Завадовским, проводившим в тот день важное совещание с членами Комиссии. Встреча была короткой. С этого дня Радищев совсем слег в постель и не мог уже являться на работу.

Длительное время Радищев лечился в госпитале. Всех служащих Комиссии составления законов, в том числе и его, лечил штаб-лекарь Придворной конюшенной конторы Иван Гейснер. За это лечение после смерти Радищева Комиссия удержала из его жалованья определенную сумму.

О смерти Радищева информировал Комиссию его старший сын. В его уведомлении сказано, что Радищев скончался от болезни. В журнале Комиссии за 16 сентября 1802 года записано: «По доношению служащего во оной губернского секретаря Николая Радищева, коим показывая, что родитель его, оной комиссии член, коллежский советник и кавалер Александр Радищев, сего сентября 12-го дня, *быв болен, умре*, просит о выдаче ему заслуженного родителем его по день смерти жалованья под его расписку. Рассуждено о смерти оного члена коллежского советника и кавалера Радищева правительствующего Сената герольдмейстерскую экспедицию уведомить, и его из списка выключить; подлежащее же по день смерти его жалованье из тысячи пятисот рублевого оклада, по каковому он получал, сего сентября с 1-го по 12-е число за одиннадцать дней, *за вычетом на гошпиталь*, достальное сорок пять рублей тридцать семь копеек с половиною выдать под расписку объявленному сыну его губернскому секретарю Радищеву из положенной на жалованье комиссии суммы».[52]

Радищев подорвал свое здоровье в сибирской ссылке, и если искать подлинную причину его преждевременной смерти, то следует сказать, что она кроется в бесчеловечной политике царского самодержавия. Вот что писал Радищев о состоянии своего здоровья Павлу I в декабре 1797 года, когда просил разрешения навестить своих престарелых родителей: «Болезнь их и древние их лета побуждают опасаться, что недолго могут пользоваться благодеянием жизни; я сам, хотя еще на пятидесятом году от рождения, не могу надеяться долголетнего продолжения дней моих, ибо горести и печали умалили силы естественные».[53]

О слабости своего здоровья Радищев часто говорит в письмах к А. Р. Воронцову. В одном из них, написанном осенью 1798 года из с. Преображенского, он пишет: «Эта слабость тем более досадна, что она превышает телесные силы».[54]

Зная жизнь Радищева по его письмам и трудам в Комиссии составления законов, приходится удивляться тому, как при такой болезни, «превышающей телесные силы», он так долго еще сохранял бодрость духа, мужество и непреклонную волю к борьбе.

Е. ПРИВАЛОВА

ИЗ ИСТОРИИ «ПЛУТАРХОВ» В РОССИИ

«Сравнительные жизнеописания» древнегреческого писателя Плутарха принадлежат к числу наиболее читаемых произведений мировой литературы. Европейское общество эпохи Возрождения и века Просвещения считало Плутарха своей настольной книгой. В России наибольший успех проникнутой высоким героизмом и моралью книги греческого писателя относится к годам Отечественной войны и становления декабризма. В это время был опубликован ряд переводов произведений Плутарха, а также статьи о нем в научных журналах. В юношеской литературе слово «Плутарх» перестало быть только именем знаменитого грека. Под «Плутархом» понимался особый тип книги, собрание биографий великих людей разных эпох и

---

[52] ЦГИА СССР, ф. 1259, оп. 1, ед. хр. 7, лл. 184 об.—185 (курсив мой, — *Д. Б.*) См. также: Г. П. Макогоненко. Радищев и его время. Гослитиздат, М., 1956, стр. 631.

[53] А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 509.

[54] Там же, стр. 520.

lib.pushkinskijdom.ru

разных народов. Подобные книги пришли к нам из Франции. Авторами их были два писателя: Пьер Бланшард и Катрин-Жозеф Пропиак.

Пьер Бланшард (1777—1856) — известный детский писатель, предприимчивый издатель и книгопродавец. В первой половине XIX века на русский язык было переведено двадцать его произведений. Наиболее крупными из них считаются «Плутарх для юношества», «Плутарх для молодых девиц», «Бюффон для юношества».

К.-Ж. Пропиак (1759—1823) был популярен среди современников как плодовитый писатель, работающий в разных жанрах. Пьесы его ставились во многих театрах. В период революции писатель эмигрировал из Франции, но в годы консульства вернулся на родину. В позднейшее время Пропиак был забыт и не занял заметного места в истории французской литературы. «Плутарх для молодых девиц» был написан Пропиаком совместно с Бланшардом.

Только большой потребностью читателей в биографической литературе можно объяснить тот факт, что одновременно — в Петербурге в 1808—1810 годах, в Москве в 1809 году — вышли два разных перевода одной и той же книги под названиями «Плутарх для юношей» и «Плутарх для юношества».[1]

Оба издания значительно отличались друг от друга. Этим различием объясняется и разный успех обеих книг у русского читателя.

Прекрасно оформленное петербургское издание было опубликовано «по высочайшему повелению» и посвящалось переводчиком, «юным росспянином» Григорием Петровичем Дубецким, великим князьям Николаю Павловичу и Михаилу Павловичу. Литературный путь Г. П. Дубецкого, видимо, закончился этим переводом. Гораздо успешнее была его военная и гражданская карьера.[2] В 1816 году мы встречаем его обер-провиантмейстером при русском корпусе, оставленном русским правительством за границей после победы под Ватерлоо. Позднее Дубецкий занимал пост вице-губернатора в Пскове.

Первый том открывался предисловием французского издателя, в котором раскрывался замысел книги. Автор ставил своей целью ознакомить юного читателя с деяниями великих людей и обогатить этим путем душу вступающего в жизнь человека. В восьмитомник «Плутарха» вошло 215 биографий — от Гомера до Наполеона включительно. Рядом с жизнеописаниями государственных деятелей, полководцев и крупных духовных лиц стояли статьи о писателях, художниках, ученых, путешественниках и философах. «Слава Гомера столь же возвышает наш дух, как и слава Великого Александра», — так обосновывал Бланшард принцип отбора своих героев.

Древнему миру, как и подобает в подобном издании, отведено много места. Из восьми томов без малого четыре посвящены великим людям древности от Гомера до Марка Аврелия и Трояна.

Затем следуют главы о веке Просвещения. Здесь мы не найдем имен Гельвеция, Д'Аламбера, Гольбаха. Дидро упомянут вскользь и то как человек «ума хотя вздорного, но довольно знавший свет». Руссо посвящен большой очерк. Автор не отрицает гениальности великого философа, но тем не менее Вольтера он ставит гораздо выше. Вольтер, по его определению, «удивительнейший из всех» писателей, «которые только когда-нибудь показывались», первоклассный историк, труды которого написаны «без подлого ласкательства вельможам и без всяких потачек, заставляющих краснеть истину и здравый рассудок». Наконец, Вольтер — человек доброго сердца. Последнее утверждение не помешало автору признать за великим философом дела, далекие от высокой морали.

Обстоятельные статьи посвящены Монтескье, Франклину, Мабли и Рейналю, т. е. тем людям, имена которых так часто встречались на страницах тогдашних прогрессивных журналов.

Русской теме отведена единственная глава о Петре I. Здесь же сообщались краткие сведения о необычайной судьбе мальчика-приживника, ставшего ближайшим другом царя, и о полной приключений жизни ливонской крестьянки, которой суждено было занять русский престол под именем Екатерины I. Рассказ о Петре I не отличался ни содержательностью, ни глубиной и ограничивался военными начи-

[1] Плутарх для юношей, или жизнь великих людей всех наций, от самых отдаленных до наших времен. С 212 выгравированными их портретами. Сочинение, могущее возвысить душу молодых людей и украсить их сердце добродетелями, изданное Петром Бланшардом. Перевод со второго исправленного и пересмотренного на французском языке издания. Чч. I—VIII. СПб., в тип. Шнора, 1808—1810; Плутарх для юношества, или жития славных мужей всех народов, от древнейших времен до ныне, с гравированными их портретами. Сочинение, могущее возвысить душу молодого человека и украсить сердце его добродетелями, изданное Петром Бланшардом. Перевод с французского, исправленного и пересмотренного издания, с присовокуплением жизнеописаний знаменитейших россиян, бывших как в древние, так и в новейшие времена. Чч. I—X. М., в тип. С. Селивановского, 1809.

[2] Краткие биографические сведения о Г. П. Дубецком мы находим в записках его брата: Записки Иосифа Петровича Дубецкого. «Русская старина», 1895, т. LXXXIII, № 4, стр. 113—144; № 5, стр. 87—110; № 6, стр. 107—141.

lib.pushkinskijdom.ru

нашими царя. Через всю главу проходила мысль о гениальном царе, стоящем во главе народа-варвара.

Это противопоставление задело за живое переводчика. В обширном примечании Г. П. Дубецкий взял под защиту «мудрые законы» и «благоразумнейшие обычаи» своей родины. Не мог примириться переводчик и с тем, «как думают чужеземцы» о том человеке, которого русские почитают «непостижимым повелителем народов». Переводчика задевало все: и краткость главы, посвященной России, и даже рассказ биографа о водобоязни маленького Петра. Переводчик пытался опровергнуть эти сведения с документами в руках. Дубецкий не был одинок в своем чувстве оскорбленной национальной гордости. Его устами говорило целое поколение молодых патриотов, живущих в преддверии грозных событий 1812 года.

Заканчивался восьмитомник статьей о Наполеоне, написанной в очень осторожных и выжидательных тонах. Автор пытался убедить читателей, что Франция жаждет мира, но не от нее зависит его сохранение. На этой ноте, внешне бодрой, но внутренне тревожной, читатель закрывал последнюю страницу «Плутарха для юношей».

Московское издание французской книги — «Плутарх для юношества», более скромное по своему внешнему оформлению, печаталось в типографии С. Селивановского. Переводчиком книги был человек гораздо более опытный: Сергей Александрович Немиров. Сын врача, Немиров прошел нелегкий жизненный путь. Сменив ряд учебных заведений от Славяно-греко-латинской академии до Московского госпитального училища, прослужив два года подлекарем в армии, он только в 1799 году попадает в московскую университетскую гимназию, а оттуда на медицинский факультет Московского университета. В 1804 году Немиров уже защитил докторскую диссертацию, а в 1810-м занял пост ординарного профессора по терапии и патологии. Написанный им учебник патологии долго был принят в русских университетах. Немиров прекрасно владел иностранными языками и много занимался переводами. В 1810 году он умер от чахотки в возрасте сорока лет.[3]

В переводе Немирова мы встречаем одно отступление от французского текста, отступление небольшое, но характерное. Переводчик пропустил резкие выражения, обращенные к Марату и Робеспьеру, а по поводу первых шагов французской революции уклончиво заметил: «Хорошо это сделано или худо, до рассмотрения нашего не принадлежит».

Основным и очень важным отличием московского издания от петербургского было, как мы знаем уже из титульного листа, добавление «Жизнеописаний великих россиан». Необходимость этих добавлений мотивировалась в предисловии издателя. Если в подстрочных примечаниях Дубецкого звучала горечь и обида, то предисловие к московскому переводу было написано твердо, с большим чувством собственного достоинства, местами саркастически и даже дерзко. Автор русского предисловия упрекал французского издателя в сознательном обходе русской темы, вызванном презрением к «варварскому» народу. Статью о Петре Великом он считал неверной, основанной «на нелепостях, рассеянных в Европе иностранными историками о сем великом государе». Как протест против лживых обвинений родилось желание дать жизнеописания русских людей, в которых читатель мог черпать образцы для подражания. «Пусть сравнят они, — читаем мы в предисловии, — деяния сих героев и скажут, могут ли они занимать место между великими людьми других народов, описанными в сем сочинении».

В результате юные читатели получили целый курс русской истории, написанный в форме биографических очерков. В десятитомник «Плутарх для юношества» вошло 38 глав о великих русских людях. Они начинались с рассказов об опекуне Игоря Олеге, Святославе и Владимире, заканчивались биографиями сподвижников Екатерины II (Румянцев-Задунайский, Суворов, Потемкин) и видных писателей XVIII века (Княжнин, Хемницер, Богданович). Согласно хронологическому принципу главы о русских героях перемежались с жизнеописаниями иностранных деятелей. Бланшардовская поверхностная биография Петра I была заменена большой и серьезной статьей. Автор рисовал Петра как великого и целеустремленного политического деятеля. Он не довольствовался анекдотами, рассказывая о путешествии Петра за границу. О поездке молодого государя говорилось как о сознательной и серьезной подготовке к будущим преобразованиям.

Подобно Бланшарду, Немиров привлек большое количество материалов. Он использовал «Опыт повествования о России» И. П. Елагина (1803), «Созерцание славныя жизни св. благоверного великого князя Александра Ярославича Невского» Федора Туманского (1789), «Жизнь и деяния Ермака, завоевателя Сибири, выбранные из разных писателей как российских, так и иностранных» (1807), биографию Ломоносова из академического собрания его сочинений, «О Богдановиче и его сочинениях» Карамзина и др. Методы работы над источниками отличались разно-

[3] О переводе «Плутарха для юношества» С. А. Немировым см.: Известие о вновь вышедшей книге, творения его же г. Бланшарда, под названием «Бюффон для юношества...». В кн.: Плутарх для юношества, ч. X. Изд. 2-е, исправленное и умноженное. М., в тип. С. Селивановского, 1814.

lib.pushkinskijdom.ru

образием. Так, например, переведены были на современный язык живописные страницы «Опыта повествования о России» Елагина, книги, написанной еще в 1778 году и во многом устаревшей по словарю и стилю. Академическая биография Ломоносова давалась в сокращенном пересказе, причем на первый план были выдвинуты литературные его заслуги.

Выход в свет обоих изданий «Плутарха» был отмечен критикой. В № 4 «Вестника Европы» за 1810 год появилась рецензия, подписанная буквою М. (по всей вероятности, Мерзляков). Рецензент отдавал предпочтение московскому изданию, хваля перевод Немирова и особенно подчеркивая ценность глав о русских деятелях. Перевод Дубецкого больше не переиздавался. Перевод Немирова выдержал еще два издания: в 1814—1819 и в 1821—1823 годах. Оба вышли в свет после смерти переводчика. Издание 1814 года отличалось от первого незначительной перестановкой глав и отсутствием главы о Наполеоне. Третье издание было значительно расширено и дополнено и состояло из двенадцати томов. В него вошли новые главы — о Кантемире, Кутузове, Цицианове, Багратионе, В. Петрове, Хераскове, Державине. Составителями дополнительных томов была на этот раз группа лиц. Об этом говорит подпись под предисловием: «издатели». Есть основание думать, что это были люди, близкие Вольному обществу любителей российской словесности. Во всяком случае, они интересовались жизнью общества и его журналами. В XII том «Плутарха» вошли статьи, по темам и содержанию родственные тому, что печаталось и обсуждалось в Вольном обществе. Так, например, в главе «Василий Петрович Петров» мы встречаем ряд биографических подробностей и фактов, заимствованных из статьи на ту же тему, опубликованной в 1818 году в «Соревнователе просвещения и благотворения» (ч. I, № 1). Автором последней был сын покойного поэта профессор И. В. Петров. Творчество Державина — частая тема тогдашних журналов. Статьей о нем заканчивалось 3-е издание «Плутарха для юношества». Среди многочисленных цитат, приводимых автором, обращает на себя внимание выдержка из статьи Цертелева, выступление которого на державинском заседании Вольного общества вызвало бурную дискуссию.

Дополнительные тома «Плутарха для юношества» не отличались идейным единством. Рядом с верноподданнейшей биографией жестокого усмирителя грузинских крестьян кн Цицианова стояли главы, в которых дух свободомыслия сочетался с критическим отношением к действительности. В их числе следует отметить прежде всего увлекательно написанную главу о Тадеуше Костюшко. Автору удалось создать обаятельный образ польского героя, взволнованно рассказать о его судьбе. Центральное место здесь занимала большая цитата, посвященная трагическому моменту в жизни польского народа и его вождя. Русские войска под командой генерала Ферзена окружают повстанцев. «Погибло отечество», — восклицает Костюшко, сознавая трагизм совершающихся событий. Страницы, пронизанные пафосом борьбы и свободы, были взяты автором из «Писем русского офицера» Ф. Глинки.[4]

Неприязнь Александра I и любовь народа к великому полководцу — таков лейтмотив главы о Кутузове. Жизнь его резко меняется при воцарении нового императора. Кутузов принужден покинуть пост петербургского военного губернатора и удалиться в деревню В 1809 году, когда страна возлагает на Кутузова большие надежды, он должен, «к сожалению генералов, офицеров и нижних чинов», принять пост губернатора в Вильно. Награждая прославленного полководца, император проявляет явную скупость, ограничиваясь золотыми табакерками и обычной наградой — георгиевским крестом. Обо всем этом автор говорит сухо, бесстрастно, как бы мимоходом. Тем не менее авторский подтекст не мог остаться незамеченным. Зато с горячей симпатией рассказывал писатель о встречах Кутузова с народом, о его беседах с солдатами.

Характерны те изменения, которые претерпел на страницах «Плутарха» образ Наполеона. В первом издании о нем говорилось уклончиво и выжидательно. Во втором — имя его вовсе не упоминалось. В обширной статье третьего издания давался анализ ошибок Наполеона, которые привели французскую армию к гибели. Здесь же приводилась пространная, в несколько страниц, цитата из серьезного политического периодического издания «Дух журналов», который принужден был закрыться в 1820 году из-за цензурных гонений.

В 1816 году увидела свет вторая книга Бларшарда и Проппака — «Плутарх для молодых девиц».[5] Переводчиком ее был Федор Глинка. В первом томе мы находим переписку переводчика с издателем, рассказывающую о необычайной судьбе этого труда. По словам Глинки, перевод «сделан за пять лет пред сим». Рукопись осталась в Москве, и «странный случай» спас ее «среди грабежей, разо-

[4] Глава о Тадеуше Костюшко вышла в свет отдельным изданием: Ф. Глинка Черты из жизни Тадеуша Костюшко, плененного российским генералом Ферзеном (СПб., 1815.

[5] Плутарх для молодых девиц, или краткие жизнеописания славных жен с объяснительными уроками о их деяниях и творениях. Перевел с фр. Ф. Глинка Чч. I—IV. М., в тип. Селивановского, 1816.

lib.pushkinskijdom.ru

рения и пожаров». Узнав о том, что предполагается публикация его перевода, Ф. Глинка обратился с просьбой к издателю пересмотреть текст ее, и если он будет сочтен плохим, что вполне естественно, так как работа велась «на скорую руку» и при крайне неблагоприятных обстоятельствах, — снять имя переводчика. Издатель счел, однако, возможным поставить имя Глинки на титульном листе. Эта переписка важна для нас как свидетельство одновременной работы над французскими «Плутархами» Немирова, Дубецкого и Ф. Глинки. Надо добавить к этому, что Немиров был знаком с переводом Глинки, так как 17 сентября 1809 года «рассматривал» его рукопись для цензурного разрешения.

Будущий активный член Союза Благоденствия, энтузиаст-просветитель и пропагандист, Ф. Глинка не мог пройти мимо книги такого большого воспитательного звучания, как «Плутарх» для юного читателя. В предисловии переводчик посвящал свой труд матерям-воспитательницам, которые презирают «уставы прихотливой моды», уклоняются «от блеска, шума и забав, влекущих в вихрь большого света», все силы свои отдают «юным питомцам, вступающим на скользкой путь жизни». Это был тот тип жены и матери, о котором мечтали декабристы, включая работу среди женщин в устав Союза Благоденствия.

Ф. Глинка, видимо, дорожил своим трудом. Вступив в члены Вольного общества любителей российской словесности, он послал туда ряд своих книг: «Письма русского офицера», «Письма к другу» и рядом с ними «Плутарха для молодых девиц».

В 1816—1817 годах вышел второй перевод той же книги Бланшарда и Пропиака под названием «Плутарх для прекрасного пола, или жизнеописания великих и славных жен всех наций, древних и новых времен». В 1819 году добавочно к основным четырем частям были изданы пятая и шестая, в которых содержались «жизнеописания знаменитых россиянок». На титульном листе значились два издателя: С. и Г.[6]

Главным издателем, вдохновителем и составителем этого интересного издания был Иван Михайлович Снегирев, впоследствии видный ученый, профессор Московского университета, автор известных трудов по русским древностям, этнографии и фольклору.[7] В годы выхода «Плутарха» он был еще молодым адъюнктом, только начинающим свой научный путь. Снегирев много занимался переводами и преподавал историю и словесность в Московском воспитательном доме.

В предисловии к части V говорится, что бо́льшая половина глав «Плутарха для прекрасного пола» была переведена Г. Г-м. Автор словаря о русских писателях и ученых Г. Геннади высказал предположение, что этим переводчиком был Никита Васильевич Голтяков, сын тульского купца, магистр Московского университета. Это тем более вероятно, что Голтяков вместе со Снегиревым учительствовал в Воспитательном доме и сотрудничал с ним в ряде переводов.

Предисловие освещает некоторые обстоятельства, при которых предпринимался этот немалый труд. На издании «Плутарха» настаивал один из приятелей Снегирева. Самому Снегиреву был хорошо известен перевод «почтенного сочинителя „Писем русского офицера“». Это не помешало ему взяться за новый перевод, «так как всякой с своей стороны смотрит на предметы и изображает их». Первые четыре части издания Снегирева почти ничем не отличались от «Плутарха для молодых девиц» Ф. Глинки. Основное отличие и главная ценность труда Снегирева заключалась в добавочных частях, посвященных биографиям русских женщин. Подобной книги не было еще на русском языке. Из предисловия мы узнаем историю этого издания.

Впервые мысль о подобной книге высказал Н. М. Карамзин в статье «Известие о Марфе Посаднице, взятое из жизни св. Зосимы». При этом историограф назвал ряд женских образов, которые должны были вдохновить художника. Идея Карамзина была подхвачена воспитанницами «одного благоучрежденного заведения». Факт, говорящий о серьезной постановке преподавания в Московском воспитательном доме. Преподаватель Снегирев проредактировал и дополнил сочинения юных авторов.

В последние две части «Плутарха для прекрасного пола» вошло двадцать биографий. Они открывались главами об Ольге, Анне Ярославне, целомудренной жене Семена Андреевича Вяземского Юлиании и заканчивались жизнеописаниями Екатерины II, недавно скончавшейся королевы Екатерины Павловны Виртембергской и кн. Е. Р. Дашковой.

---

[6] Плутарх для прекрасного пола, или жизнеописания великих и славных жен всех наций, древних и новых времен. Сочин. Бланшарда и Пропиака. Чч. I—IV. Изд. С. и Г., М., в унив. тип., 1816—1817; Плутарх для прекрасного пола, или галлерея знаменитых россиянок, чч. V—VI. М., 1819—1820.

[7] См.: Биографический словарь профессоров и преподавателей имп. Московского университета за истекающее столетие со дня учреждения января 12-го 1755 года по день столетнего юбилея января 12-го 1855 года, ч. II, М., 1855, стр. 423—427.

lib.pushkinskijdom.ru

Трудно говорить об идейной направленности книги в целом. Главы, посвященные Екатерине II и сестре императора Екатерине Павловне, носят явно панегирический характер. В рассказе об императрице Анне Иоанновне звучат осудительные ноты. Автор подчеркивал жестокость ее царствования, неоправданно большую роль при ней иностранцев. Исключительный интерес представляет глава о кн. Е. Р. Дашковой. В ней приводится ряд фактов, которые стали известны во всех подробностях много лет спустя, после опубликования записок кн. Дашковой: раннее детство, заболевание оспой, оказавшее большое влияние на характер девушки, дни воцарения Екатерины II, замужество и смерть мужа, путешествие по Европе, встречи со знаменитыми философами, отзывы о Дашковой Дидро и Вольтера. Особенно много места отводилось ее научной и литературной деятельности. Автор отметил роль Дашковой в воспитании и образовании братьев Богдановичей. За этим стоял следующий абзац: «Сия ученая жена покровительствовала Радищеву, Николеву и другим отличным по своим дарованиям мужам, невзирая на их происхождение и состояние...» [8]

Упоминание в 1820 году имени Радищева, да при этом еще в благожелательном контексте, — факт знаменательный и достойный внимания.

Такова была история французского «Плутарха» на русской почве. Книги этой серии давали богатую пищу для воспитания в юном читателе духа свободомыслия, любви к своей стране, чувства народности, ненависти к насилию, лжи и лицемерию (мы не говорим уже о большом количестве сведений, расширяющих кругозор вступающего в жизнь человека). Этими мыслями жили широкие слои прогрессивно настроенных современников.

Особо следует подчеркнуть роль Федора Глинки в пропаганде «Плутарха» среди русской молодежи. В 1821 году Ф. Глинка приехал в Москву.[9] Его целью было укрепление связей между московскими учеными и писателями и Вольным обществом любителей российской словесности. В это время неизвестные составители третьего издания «Плутарха для юношества» заканчивали свою работу (цензурное разрешение последних томов 30 октября 1821 и 3 мая 1823 года). Вполне возможно, что они пользовались советами приезжего декабриста. И. М. Снегирев, впоследствии человек реакционных воззрений, в эти годы был связан с Вольным обществом российской словесности. Он был принят в члены-корреспонденты и напечатал одну из своих работ в декабристском журнале «Соревнователь просвещения и благотворения». В 1821 году состоялось знакомство Снегирева с Ф. Глинкой, а в 1823 году с А. Бестужевым. Все это дает основание думать, что книги французских авторов в России попали в сферу декабристских влияний.

С. ОСОВЦОВ

КТО БЫЛ АВТОРОМ «ЛИТЕРАТУРНОЙ ЛЕТОПИСИ ОДЕССЫ»?

«Одесский альманах на 1840 год» вышел из печати в самом начале года. На нем стоит цензурная дата — 22 декабря 1839 года. Вскоре после появления альманаха Белинский поместил о нем обстоятельную рецензию в «Отечественных записках». Отметив общий упадок альманашных изданий, обозначившийся к началу 40-х годов, критик констатировал: «...альманах, вместо сборника хороших произведений, сделался кучею литературного мусора, и публика потеряла к нему всякое доверие».[1] К числу редких жемчужин среди кучи альманашного мусора Белинский отнес «Одесский альманах», содержание которого нашел «богатым и ценным». Позже, в обзорной статье «Русская литература в 1840 году», критик вновь подчеркнул, что «„Одесский альманах“ примечателен многими прекрасными пьесами».[2]

Рецензируя альманах, Белинский начал перечень его достоинств со статьи «Литературная летопись Одессы». В первую очередь она оказалась для него «интересна по живому воспоминанию о влиянии новороссийского края на поэзию Пушкина».[3] Действительно, с особенным благоговением говорится здесь о великом поэте. Тяжесть и боль свежей утраты звучит в подтексте статьи. По всему видно, это глубоко личная для автора, незаживающая рана. Обращаясь к годам южной ссылки поэта, к его пребыванию в Одессе, автор пишет: «Он проклинал ее „скучный

---

[8] Плутарх для прекрасного пола..., ч. VI, стр. 171.

[9] В. Базанов. Очерки декабристской литературы. Гослитиздат, М., 1953, стр. 201—202.

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 120.

[2] Там же, стр. 446.

[3] Там же, стр. 122.

lib.pushkinskijdom.ru

берег", жаждал свободы. Но и к этим, то унылым, то насмешливым выходкам — сколько примешивалось поэзии, вдохновенной, животворящей поэзии!..»[4] «Это море, внушившее ему столько вдохновенных воззваний, где он в первый раз приветствовал его, откуда послал ему последний прощальный вздох...»[5] «Юноша-избранник... Он явился во всеоружии на поприще подвигов и славы».[6] «Эта душа, на которой уже горел огненный язык дара Божия, в то время проходила спасительный искус труда, принимала освятительное помазание науки».[7] «Чудный, божественный талисман, благодатное семя стольких великих созданий!»[8] «Дивный гений, вековечная гордость всей России».[9]

Кто был автором «Литературной летописи Одессы»?

С. А. Венгеров, редактор и комментатор первого научного собрания сочинений критика, на этот вопрос не ответил. В комментарии А. И. Перепеч к IV тому полного собрания сочинений Белинского, изданного Академией наук, говорится: «Автор статьи „Литературная летопись Одессы" — И. С. Андреевский».[10] О том, кто такой И. С. Андреевский, какие существуют доказательства его авторства, не сказано ничего.

Если обратиться к именному указателю собрания сочинений Белинского, помещенному в XIII томе соответствующего издания, можно дополнительно узнать, что Андреевский Иван Степанович (1798—1867) был автором «Литературной летописи Одессы» (1839) и еще одной статьи под названием «Пятигорск» (1841).[11]

Статья «Пятигорск и Кавказские минеральные источники» (так следует ее именовать ради библиографической точности), опубликованная в «Одесском вестнике», обратила внимание Белинского (а он, в свою очередь, обратил на нее внимание читателей) тем, что в ней содержался первый по времени и, вследствие известных обстоятельств, скрытый некролог Лермонтова.

Воспользовавшись выходом второго издания «Героя нашего времени», Белинский писал о великой утрате, которую понесла осиротелая русская литература: «Нельзя без печального содрогания сердца читать этих строк, которыми оканчивается в 63 № „Одесского вестника" статья г. Андреевского „Пятигорск": „15 июля, около 5-ти часов вечера, разразилась ужасная буря с молниею и громом: в это самое время, между горами Машукою и Бештау, скончался — лечившийся в Пятигорске М. Ю. Лермонтов. С сокрушением смотрел я на привезенное сюда бездыханное тело поэта..."»[12]

Однако, обратившись непосредственно к статье «г. Андреевского», которую цитирует Белинский, нетрудно установить, что она написана А. Андреевским, или, иными словами, — Аркадием Степановичем, а не Иваном Степановичем. А. С. Андреевский был южнорусским провинциальным журналистом 40-х годов. О нем есть даже небольшая информация в «Критико-биографическом словаре» С. А. Венгерова.[13]

Что касается И. С. Андреевского, то он действительно был довольно активным сотрудником «Одесского альманаха». Если заглянуть в оглавление предыдущего «Одесского альманаха на 1839 год», то опять-таки нетрудно установить, что он был автором историко-географического очерка «Воспоминания о Колхиде», который Белинский отнес к числу статей «больше или меньше интересных в ученом отношении».[14] Там его фамилия фигурирует даже с двумя инициалами. (Между прочим, эта статья, бесспорно принадлежащая И. С. Андреевскому, в именном указателе полного академического собрания сочинений Белинского числится, наоборот, за А. С. Андреевским).

В «Одесском альманахе на 1840 год» И. С. Андреевский опять-таки за полной своей подписью поместил очерк «Развалины Мангупа», на который Белинский в упомянутой обстоятельной рецензии не обратил никакого внимания. Сочувствие критика, как было уже сказано, заслужил анонимный автор «Литературной летописи Одессы», которым теперь якобы оказывается тот же самый И. С. Андреевский.

Однако даже при самом беглом сравнении очерков И. С. Андреевского из двух «Одесских альманахов» со статьей «Литературная летопись Одессы» бросается в глаза их стилевая и стилистическая разнородность. В первом случае это преимущественно конкретные, «вещественные» описания местных достопримечательностей, так сказать, деловая проза, изложенная простым, незамысловатым языком,

[4] «Одесский альманах на 1840 год», Одесса, 1839, стр. 19.
[5] Там же, стр. 22.
[6] Там же, стр. 14.
[7] Там же, стр. 16.
[8] Там же, стр. 17—18.
[9] Там же, стр. 14.
[10] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 617.
[11] Там же, т. XIII, стр. 410.
[12] Там же, т. V, стр. 456.
[13] С. А. Венгеров. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. X. СПб., 1889, стр. 538.
[14] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 108.

lib.pushkinskijdom.ru

полностью отвечающим «средним» литературным нормам того времени. Во втором случае — приподнятый, лирико-патетический, в иных местах даже несколько тяжеловесный, отдающий архаикой слог, с синтаксически усложненными, длинными периодами. Как принято говорить в таких случаях, — ничего общего...

К тому же, судя по содержанию статей И. С. Андреевского, он, как и А. С. Андреевский (по-видимому, его брат), — коренной или, во всяком случае, давний житель юга России. Между тем рецензия на альманах, напечатанная в «Одесском вестнике», довольно откровенно третирует автора «Литературной летописи Одессы» как «пришлого». С явным раздражением рецензент упрекает его за то, что о сочинениях одесситов он «говорит как о неслыханном открытии, как о литературе ирокезцев».[15]

Откуда же появилось в комментариях к новейшему собранию сочинений Белинского имя И. С. Андреевского в качестве автора «Литературной летописи Одессы»? Не утверждая категорически, можно высказать предположение, что имя это выплыло из неправильного, «смещенного» восприятия оглавления, помещенного в конце альманаха. В отличие от общепринятого порядка, составитель и редактор альманаха Н. И. Надеждин решил внутри каждого жанра расположить авторов по алфавиту. Таким образом, безавторская, анонимная, «передовая» статья «Литературная летопись Одессы» оказалась в «опасном» соседстве с первой по алфавиту фамилией И. С. Андреевского. Вот как это выглядит, так сказать, наглядно, в натуре:

ОГЛАВЛЕНИЕ

Проза

	Стран.
Литературная летопись Одессы	1
Андреевского (И. С.)	
Развалины Мангупа .	535
Вельтмана (А. Ѳ.)	
Костешские скалы. Рассказ	473
Горичевой (Н. Д.)	
Два письма из романа «Отставная губернаторша»	574
и т. д.	

Кстати, рецензия на альманах, помещенная в «Одесском вестнике», дополнительно свидетельствует: «Альманах начинается „Литературной летописью Одессы“ неизвестного автора».[16]

Кому же на самом деле принадлежит «передовая» статья альманаха «Литературная летопись Одессы»?

На этот вопрос можно ответить вполне определенно — составителю и редактору альманаха Н. И. Надеждину, который после ссылки в северный Усть-Сысольск с октября 1838 года избрал местом жительства южную Одессу. Уже по одному тому, что статья дает своего рода «камертон» всему альманаху, что она пытается сформулировать внутреннюю целенаправленность, целеустремленность альманаха, естественно, следует предположить причастность к ней редактора-составителя. Да и какая нужда была ему, неутомимому труженику, вчерашнему журналисту и профессору, выдававшему по 50 печатных листов в год, искать автора для «передовой», если издание альманаха он предпринял именно для приложения своих рук, не привыкших находиться без дела. Кстати, и альманах на 1839 год открывается статьей — подписной, — принадлежащей Надеждину.

Предположение об авторстве Надеждина неизбежно переходит в уверенность, если обратить внимание на некоторые особенности содержания, стиля, языка статьи. Примеры, указывающие на Надеждина, начинаются буквально с первого же предложения. В самом деле, первая фраза статьи, построенная в вопросительной форме («Вы знаете баснословное предание о Соломоновом перстне, существующее издревле на Востоке?»), — характерное, излюбленное критиком начало. Так начинаются многие статьи Надеждина. В этом же самом номере «Одесского альманаха» подписанный его полным именем очерк «Прогулка по Бессарабии» также начинается с вопроса: «Да кто вы? Уж не тот ли знаменитый норвежский скороход, который.., по уверению газет, собирается сделать прогулку из Христиании в Пекин?» [17]

Критический очерк «Народная поэзия у зырян», помещенный Надеждиным годом раньше в альманахе В. Владиславлева «Утренняя заря», также начинается с вопросительной фразы: «Что, что такое? — Поэзия? у кого? — позвольте — повторите, пожалуйста!» [18] С вопросительного предложения начинается «Театральная хроника» 1836 года: «Стоит ли наш театр, чтобы хлопотать об нем, наводить на

[15] «Одесский вестник», 1840, № 19, 6 марта, стр. 73.
[16] Там же.
[17] «Одесский альманах на 1840 год», стр. 308.
[18] «Утренняя заря», 1839, стр. 260.

lib.pushkinskijdom.ru

него грозную трубу критики, писать об нем длинные, красноречивые рацеи, тратить чернилы и бумагу, ругаться терпением читателей?» [19]

Количество примеров можно было бы умножить.

Автор «Литературной летописи Одессы» вопрошает: «Можно ли искать высшего цвета жизни там, где жизнь еще так молода, где она в буквальном смысле новорожденна? Этот цвет возращается (т. е. взращивается, — *С. О.*) медленно. И старая, умащенная веками Русь — давно ли вступила в свой цветоносный период?..» [20] Это, как известно, одно из краеугольных положений исторической концепции Надеждина. Он упорно проповедовал, что все лучшее в русской жизни, ее подлинный расцвет — не в прошлом, а в будущем. «Таково ли наше прошедшее, чтобы восстановлением его можно было осеменить нашу будущность?» — спрашивал Надеждин.[21] Он сомневался даже, «жил ли подлинно народ русский в это длинное тысячелетие». Отечественные предания минувших веков для него «дремучий лес безличных имен, толкущихся в пустоте безжизненного хаоса».[22] Настоящую русскую историю Надеждин склонен был начинать только с Петра I.

Автор «Литературной летописи Одессы» формулирует те же мысли несколько мягче. Но это и понятно. За подобные идеи, отчасти перекликавшиеся с исторической концепцией Чаадаева, редактор-издатель «Телескопа» успел уже побывать в ссылке. В III отделении ему пришлось выслушать другую историческую «концепцию», исходившую от самого Бенкендорфа: «Прошедшее России было удивительно, ее настоящее более, чем великолепно, что же касается ее будущего, то оно выше всего, что может нарисовать себе самое смелое воображение; вот... точка зрения, с которой русская история должна быть рассматриваема и писана».[23]

Автор «Литературной летописи Одессы» сообщает: «В настоящее время учреждение „Одесского Общества Истории и Древностей“ служит неопровержимым доказательством, что это направление умственной деятельности не слабеет, но приобретает новые силы, обещает богатство новых трудов и заслуг в будущей летописи Одессы».[24] Надеждин был не только наиболее видным ученым, принимавшим ближайшее, непосредственное, активнейшее участие в деятельности этого Общества, — он в точном значении этого слова был душою Общества, его организатором. Без него Обществу вообще не суждено было бы возникнуть. Оно и захирело после отъезда Надеждина из Одессы.

Язык «Литературной летописи Одессы», образный, узорчатый, иногда начинает вдруг пестреть славянизмами или архаизмами, чего, кстати, совершенно нет у Андреевского. Конечно, к началу 40-х годов язык Надеждина весьма заметно преобразился по сравнению с 20-ми, когда он, по критическому замечанию Белинского, походил «калейдоскопическою пестротою» на «полуславянский». Но и в начале 40-х годов Надеждин не до конца отрекся от своих слов, написанных в начале 30-х: «Богатые сокровища нашего языка, теряющегося своими корнями в неистощимом руднике языка славянского, — благодаря гортанобесию, слывущему у нас „вкусом гостиных“ — предаются спокойно в добычу рже и тлепию. Ухо наших витязей ломберного стола и вертячей мазурки... избаловалось до такой степени, что спотыкается на каждом выражении, не освященном фирмою „Дамского журнала“ или, по крайней мере, — „Северной пчелы“ с компанией».[25]

И. С. Андреевский, чей язык вполне мог бы быть «освящен фирмою» «Дамского журнала» или «Северной пчелы», никогда не написал бы одну фразу с двумя сугубо архаичными словами: «все, что зиждется на земле из земных, ветротленных материалов...» [26] А для Надеждина — это норма. Трудно назвать хотя бы одну его статью, где бы не было слова «зиждется» или производных от него. К числу охотно употребляемых Надеждиным относилось и «экзотическое» в 30—40-х годах слово «ветротленность». Его можно, например, встретить у него в «Телескопе» (1832, № 1, стр. 155), в «Молве» (1832, № 9, стр. 105) и др.

Автор «Литературной летописи Одессы» пишет: «На роскошном, упоительном лоне юга, вскрай моря, этой неисчерпаемой бездны вдохновения...» [27] По чисто случайному, любопытному совпадению именно в те дни, когда автор «Литературной летописи Одессы» выводил фразу с архаической лексемой «вскрай», Белинский, пародируя Надеждина, выбрал у него в качестве мишени именно это слово, правда, в более древнем, церковнославянском обличии: «неомовенными руками... доставали они из воскраий лужи...» [28]

---

[19] «Молва», 1836, № 1, стр. 44.
[20] Там же, стр. 5.
[21] «Телескоп», 1832, № 9, стр. 123.
[22] Там же, 1832, № 14, стр. 238.
[23] Мих. Лемке. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. СПб., 1909, стр. 411.
[24] «Одесский альманах на 1840 год», стр. 33—34.
[25] «Московский вестник», 1830, № 4, стр. 401.
[26] «Одесский альманах на 1840 год», стр. 3.
[27] Там же, стр. 23.
[28] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 389.

lib.pushkinskijdom.ru

Известно пристрастие Надеждина к иноязычным цитатам. Сам критик называл себя «смертным охотником» до цитат. «Что делать! — грешный человек!.. Цитаты страсть моя!» — писал он в статье «Сонмище нигилистов».[29] «Я исстари смертный охотник до латинских сентенций», — заявлял он в другой статье.[30] С годами и эта страсть несколько поостыла. Но — не совсем. В «Литературной летописи Одессы» — две латинских «сентенции» (стр. 10, 24). Можно опять-таки добавить, что ни в одной из статей Андреевского латинских выражений нет.

Итак, судя по всему, можно сделать вполне обоснованный вывод: никаких противопоказаний для того, чтобы считать Надеждина автором «Литературной летописи Одессы» — нет. Но все же об одном важном обстоятельстве, которое и заставляет так подробно заниматься атрибуцией этой статьи, следует сказать особо.

Как вначале уже было отмечено, «Литературной летописи Одессы» присуще поистине благоговейное отношение к гению Пушкина и, в частности, поскольку автор вынужден был придерживаться географических рамок «одесского берега», — к южным романтическим поэмам. Белинский в своей рецензии на «Одесский альманах» в первую очередь оценил именно живость рассказа «о влиянии новороссийского края на поэзию Пушкина». Но ведь хорошо известно, что именно южные романтические поэмы подвергались в свое время наиболее ожесточенным нападкам со стороны Надеждина, начавшего свою критическую деятельность с провозглашения тезиса об эстетической несостоятельности романтизма по отношению к современной литературе. Стало быть, можно ли считать Надеждина автором очерка, расхваленного Белинским за благоговейное отношение к памяти Пушкина, если всего тремя месяцами раньше тот же Белинский резко обрушился на того же Надеждина (в статье «Менцель, критик Гете») именно за его грубые наскоки на творчество Пушкина 20-х годов?

Разумеется, если бы «Литературная летопись Одессы» появилась одновременно с антагонистическими ей по духу статьями «Вестника Европы», авторство Надеждина пришлось бы категорически исключить. Но между этими двумя событиями пролегло целое десятилетие. Уже с начала 30-х годов, с выходом «Бориса Годунова», начало меняться отношение Надеждина к Пушкину. Это объективно подтверждается статьей критика о трагедии, самой, пожалуй, благожелательной из всех появившихся откликов на «Бориса Годунова».

Бросая в лицо Надеждину гневные, едкие обвинения за его былые «ругательства» над Пушкиным в «Вестнике Европы», Белинский не знал, не подозревал, что как раз в это время из одесской типографии выходят свежие листы «Литературной летописи Одессы» с искренними, взволнованными словами о величии и обаянии пушкинского гения, о неувядающем очаровании его южных поэм.

Своим памфлетом Белинский попал в одно из самых больных, уязвимых мест литературно-критической совести Надеждина. Не может быть сомнений в том, что пушкинские страницы «Литературной летописи Одессы» вызваны к жизни стремлением Надеждина принести хотя бы запоздалое раскаяние, хоть чем-то загладить свою вину перед поэтом, признать промахи своей полемически односторонней эстетической концепции.

Пораженный Белинским в самое больное место, уязвленный им в самое сердце, Надеждин садится за письмо редактору-издателю «Отечественных записок» А. А. Краевскому. Письмо Надеждина, являющееся целиком от начала до конца ответом на обвинения Белинского, не принадлежит к числу «обиходных». Его часто не замечают даже специалисты. (Оно не значится, скажем, в наиболее полном своде документов о Белинском, каким является «Летопись жизни и творчества В. Г. Белинского» (Гослитиздат, М., 1958)). Поэтому позволим себе процитировать его несколько подробнее. Вот что пишет Надеждин из Одессы 29 января 1840 года: «Назад тому десять лет, при вступлении моем на литературное поприще, я... имел смелость восстать против Пушкина, „пред которым все тогда было на коленях“. Я даже „ругал“ его, если хотите... Конечно, я сам отрекаюсь теперь от моих тогдашних выходок во многих отношениях, особенно от их тона. Этот тон в то время был у меня следствием запальчивости, неизбежного недостатка юношеского убеждения. Впрочем, и образ мыслей моих, мой взгляд, моя, так сказать, душевная организация с тех пор значительно изменилась. Теперь я больше сочувствую с поэтом; и это высказываю я громко... Что ж может тянуть меня за язык теперь и принуждать к притворству?.. Мои теперешние чувства и слова в отношении к поэту тем не подозрительнее, что они произносятся за его гробом. Притом не я ли первый, не я ли один вступился еще при жизни Пушкина за его „Бориса Годунова“, не я ли отдал честь этому его творению, в то время как все, стоявшее перед ним на коленях, встретило его змеиным шипением. Пушкин, верно, умел оценить меня: в первый номер моего журнала он отдал своего заветного „Героя“... Впоследствии он же присылал ко мне статьи Косичкина с собственноручными при-

[29] «Вестник Европы», 1829, № 1, стр. 5.
[30] Там же, № 23, стр. 211.

lib.pushkinskijdom.ru

писками. Я имею от него письма.[31] И все это было после моих критик! Стал ли бы он поступать так, если бы в статьях моих против него была злоумышленность?. Известно, как поступал он с Видоками.[32] Те и ползали перед ним, и изгибались снова, чтоб попасть в милость. Я стоял пред ним всегда прямо, когда он был жив, и теперь благоговейно склоняюсь пред его прахом... Будет время, когда я изложу в подробности и перед публикою не защищение свое (защищаться мне не в чем), но историю моего внутреннего развития и происходивших во мне переворотов: тогда объяснятся и мои отношения к великому, незабвенному поэту».[33]

«Литературная летопись Одессы», напечатанная Надеждиным безымянно, еще до филиппики против него Белинского, — лишнее подтверждение безусловной искренности этого письма. К началу 40-х годов Надеждин, видимо, действительно пережил ряд «переворотов», результатом которых оказалось «благоговейное» отношение к «великому, незабвенному поэту». Нужно, видимо, пересмотреть утвердившийся в литературоведении односторонний взгляд на Надеждина только как на «ругателя» Пушкина.

Значит ли это, что вместе с признанием Пушкина-романтика Надеждин признал и ошибочность своей критики романтизма? Вот этого, судя по его позднейшей автобиографии, сказать нельзя. Надеждин, к примеру, всю жизнь отрицал французский классицизм. Но это отрицание не распространялось у него на Корнеля, Расина, Мольера. Не переставая отрицать романтизм, в том числе русский, Надеждин тем не менее пришел к утверждению творчества Пушкина в целом, без «романтических изъятий», как это было десятилетие назад.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ Н. А. НЕКРАСОВА

(НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ)

I

Публикуемые нами два письма Н. А. Некрасова к русскому ученому-эллинисту Борису Ивановичу Ордынскому (1823—1861) способствуют освещению деятельности Некрасова как издателя-редактора «Современника», заботящегося об участии в журнале свежих писательских сил. Ценны они и для характеристики деловых взаимоотношений Некрасова с авторами, сотрудничавшими в «Современнике».

К началу 1850-х годов Ордынский (в 1844 году окончивший словесное отделение философского факультета Московского университета) был уже заметной фигурой среди современных ему русских филологов-эллинистов. Преподавая греческий язык в III московской гимназии, Ордынский был близок к П. М. Леонтьеву и О. М. Бодянскому, посещал Т. Н. Грановского, а также С. П. Шевырева и М. П. Погодина. В 1847 году по предложению А. Д. Галахова, заведовавшего делами А. А. Краевского в Москве, Ордынский взял на себя в «Отечественных записках» обозрение вновь выходившей из печати литературы по вопросам античной филологии. Впоследствии статьи и рецензии Ордынский помещал также в «Москвитянине», «Пропилеях», «Русской беседе», «Журнале для воспитания», а кроме того, в «Журнале Министерства народного просвещения» и «Ученых записках Казанского университета».

Отношения Ордынского с «Современником» завязались при содействии А. И. Герцена. В письме от 11 ноября 1846 года тот известил Ордынского о том, что «душевно рад» стать посредником между ним и редакцией журнала.[1] Однако помещать свои статьи в «Современнике» Ордынский начал только через четыре года.[2]

---

[31] К сожалению, письма Пушкина к Надеждину утрачены и, по-видимому, безвозвратно.

[32] Имеются в виду заклятые враги Надеждина — Ф. Булгарин и Н. Греч.

[33] «Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», 1905, т. X, № 4, стр. 306—310.

[1] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XXII, Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 264.

[2] В журнале были напечатаны следующие его работы. В 1850 году: «Одиссея и журнальные толки о ней. Новые стихотворения В. А. Жуковского» (статья первая, т. XX, № III, март, отд. III, стр. 1—16, без подписи; статья вторая и последняя, т. XX, № IV, апрель, отд. III, стр. 27—44, без подписи); «„Характеры“ Феофраста» (т. XXIII, № IX, сентябрь, отд. II, стр. 37—72); рецензия на книгу П. М. Леонтьева «О поклонении Зевсу в древней Греции» (т. XXI, № V, май,

lib.pushkinskijdom.ru

Когда именно завязалась переписка между Ордынским и Некрасовым, неизвестно. Его имя не упоминается в дневнике Ордынского, находящемся в архиве проф. Е. А. Боброва. В первом из дошедших до нас писем (от 26 октября 1850 года) Некрасов указывает, что пишет Ордынскому по одному и тому же поводу вторично. Следовательно, к тому времени отношения между ними установились уже достаточно давно, о чем свидетельствует и свободный, дружеский тон письма. Второе письмо носит чисто деловой характер. В нем Некрасов с большой точностью производит расчеты, касающиеся деятельности Ордынского в «Современнике», и твердо отказывает ему в его просьбе. Вероятно, ответ Ордынского раздражил Некрасова. «Необузданный», «неудобный в сношениях с людьми» характер Ордынского отметил его брат, И. И. Ордынский, в своем письме к проф. Е. А. Боброву от 4 октября 1903 года, хранящемся также в архиве последнего. (От И. И. Ордынского, по-видимому, поступили туда и публикуемые нами письма Некрасова, недавно переданные нам племянницей проф. Е. А. Боброва А. Н. Розановой).

Во всяком случае в течение двух ближайших лет после опубликования второй статьи о Лукиане имя Ордынского не фигурировало на страницах журнала. Лишь в 1854 году в «Современнике» появился отзыв на книгу Ордынского: «О поэзии Аристотеля. Перевел, переложил и объяснил Б. Ордынский. М. 1854». Рецензия в целом имеет благожелательный характер; но в конце ее редакция (Некрасов?) изъявила свое «удовольствие», что Ордынский «оставил в покое Гомера» (сделанный им в стиле русской народной речи перевод «Илиады» в 1853 году был опубликован в «Отечественных записках» (тт. 86, 87, 88) и вызвал множество нападок и насмешек) и приветствовал его обращение «к скромной роли переводчика и компилятора статей по части классической древности». «Последним трудом своим («О поэзии Аристотеля», — *А. Р.*) он несколько искупил свой невероятно неудачный перевод „Иллиады", которому что-нибудь подобное можно сыскать разве в самом первом периоде русской литературы — между трудами Тредьяковского...» [3]

Больше имя Ордынского в «Современнике» не упоминалось.

При перевозке архива проф. Е. А. Боброва из Тарту (Юрьева) в Ростов-на-Дону, в середине 1920-х годов, часть рукописей Ордынского оказалась похищенной. Среди них находились, быть может, и прочие письма Некрасова к нему.

26 окт<ября> [4]

«Милостивый Государь
Борис Иванович,

Пишу к Вам вторично о том же, то есть не прогневайтесь, что я задержал и задержу еще с месяц ваши деньги — и не отступитесь от Вашего намерения прислать мне в скором времени статью. Я жду хотя одной (о Воспитании или о Театре) и расчитываю пустить ее или в XII или в I-ый №, не далее никак. Если Ваши планы изменились, то уведомьте меня поскорее.

Вчера у меня был М. Куторга и рассыпался в ужаснейших похвалах Вам, вашей ученой добросовестности, самостоятельности в труде, критической проницательности и т<ому> под<обному>.

А что наделали друзья Грановск<ий> с Стасюлевичем — они ему оказали, и продолжают оказывать, большую услугу — конечно, и в 10 лет он не сумел бы столько гласности дать своему имени, как оно теперь вышло.

Будьте здоровы. Жду вашего ответа.

Некрасов

Не возьметесь ли для обозрения литер<атуры> за 1850 год написать несколько страниц или строк о том, что было в 1850 году по части древних в литературе?» [5]

отд. III, стр. 14—24, без подписи). В 1851 году: «О древне-греческом театре» (т. XXV, № II, февраль, отд. II, стр. 129—150); «Лукиан. Статья I» (т. XXX, № XI, ноябрь, отд. II, стр. 1—14); рецензия на сборник «„Пропилеи", книга I» (т. XXVI, № III, март, отд. V, стр. 25—26, без подписи); рецензия на сборник «„Пропилеи", книга I» (т. XXVII, № VI, июнь, отд. III, стр. 33—60). В 1852 году: «Лукиан. Статья II» (т. XXXII, № IV, апрель, отд. II, стр. 55—84). См.: проф. Е. А. Бобров. Борис Иванович Ордынский. (Биографический очерк). Варшава, 1904, стр. 49.

[3] «Современник», 1854, т. XLV, № V, май, отд. IV, стр. 12—14, без подписи.

[4] Вверху страницы, рукой Б. И. Ордынского: «26 окт. 1850 от Некрасова».

[5] Предложение Некрасова не было принято Б. И. Ордынским. В «Обозрении русской литературы за 1850 год», статья IV («Современник», 1851, т. XXVI, № IV, апрель, отд. III, стр. 65—86, без подписи), при рассмотрении трудов русских филологов-классицистов работам самого Б. И. Ордынского посвящено несколько лестных строк (стр. 70—71).

lib.pushkinskijdom.ru

«Почтеннейший Борис Иванович! [6]

Так как по некоторым *чрезвычайным* расходам в нынешнем году я не смогу исполнить Вашего желания и выдать Вам вперед 150 р. с., то и спешу Вас об этом уведомить, дабы Вы могли принять свои меры. Одной из таких [7] почитаю следующую. Я скоро напечатаю вашего Лукиана, но статья о Персах,[8] по моему расчету, должна пролежать довольно долго; итак, если Вам нужны деньги, то не хотите ли ее предложить Краевскому, а мне до осени Вы, вероятно, успеете написать другую.

Затем перехожу к нашим расчетам. Вы взяли у меня:

	150	р. с.
Экз‹емпляр› Совр‹еменника› 1851 —	16—50	
	50	
Экз‹емпляр› Совр‹еменника› 1852*—	16—50	
	233 р. сер.	« «

Заработано Вами:

В Науках две статьи — о *театре* и о *Лукиане* — обе составляют два листа с 1/4, по 43 р., след‹овательно›,

97 р. 25 к. с.

В Критике 2 листа без 1/8 по 32 р.**

62

Итого, заработано вами 159, 25 к.

Следовательно, за Вами к 1-му января 1852 года 73 р. 75 к. сер., в счет которых находятся у меня статья вторая о *Лукиане* и статья о *Персах*, которую, по вышеизложенным соображениям, я могу Вам и возвратить.

Сожалею, что не могу исполнить Вашей просьбы и остаюсь душевно пред‹анным› Вам.

Н. Некрасов

6 января 1852
СПб.

* Записка на получение его при сем прилагается.

** Вы просили, чтоб я заплатил как за науки, но это невозможно, ибо от установленной однажды цены мы отступлений не делаем, по многим причинам, да и потому, что средства журнала нам не позволяют платить более».

Сообщение *А. РОЗАНОВА*

II

Среди автографов русских писателей в собраниях рукописей П. Л. Вакселя [1] и П. Н. Тиханова,[2] хранящихся в Государственной Публичной библиотеке в Ленинграде, имеется три неопубликованных письма из деловой переписки Н. А. Некрасова 1860-х годов.

[6] Вверху страницы, рукой Б. И. Ордынского, помечено: «Янв. 6 — 1852 от Некрасова».

[7] Сверху, рукой Б. И. Ордынского, вписано: «мер».

[8] По-видимому, Некрасов имеет в виду статью Б. И. Ордынского «„Персы", трагедия Эсхила», напечатанную впоследствии вместе с его же переводом трагедии в «Москвитянине» (1856, т. IV, № 13—16, стр. 125—154).

[1] Вакселъ Платон Львович (1844—1918), чиновник Министерства иностранных дел, писавший по вопросам международного права, музыки и изобразительного искусства, сын Л. Н. Вакселя — автора «Карманной книжки для охотника», состоявшего в переписке с И. С. Тургеневым, С. Т. Аксаковым, А. А. Фетом и другими писателями. Составил, начиная с 1871 года, ценную коллекцию автографов, картин, рисунков и гравюр русских и иностранных деятелей.

[2] Тиханов Павел Никитич (1839—1905), археолог, сотрудник ряда периодических органов и редактор изданий Общества любителей древней письменности, в 1867—1868 годах являлся сотрудником «Саратовских губернских ведомостей». Автор работ по церковной археологии, фольклору и истории литературы. Последние годы работал в Русском отделении Публичной библиотеки. Составил большую коллекцию древних актов, грамот, рукописной книги, а также рукописей исторического и историко-литературного содержания.

lib.pushkinskijdom.ru

Письмо А. В. Дружинина относится ко времени издания Н. А. Некрасовым журнала «Современник».

А. В. Дружинин, начавший свою литературную деятельность в некрасовском «Современнике», в 1855 году порвал с редакцией журнала, но деловые отношения Некрасова и Дружинина не прекратились. Отрицая литературно-критическое кредо Дружинина, Некрасов признавал, что Дружинин был «литератор даровитый» и «истинный *основатель общества литературного фонда*».[3] В частности, Некрасов ценил Дружинина как переводчика Шекспира и знатока английской литературы, поместившего в «Современнике» ряд статей об английской литературе и журналистике и талантливый перевод «Короля Лира». Задавшись еще с весны 1858 года мыслью об издании собрания сочинений Шекспира и печатая отдельные переводы его драм в «Современнике», Некрасов в 1860 году во второй книжке журнала поместил два отрывка из «Ричарда III» в переводе Дружинина с примечанием редакции, что первый был исполнен на публичном чтении в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. Приложением к № 5 журнала за 1862 год Некрасов напечатал весь перевод драмы, сделанный Дружининым под названием «Король Ричард III», а в конце 1862 года Некрасов и Н. В. Гербель предложили Дружинину редактирование задуманного Некрасовым издания сочинений Шекспира в 4-х томах, осуществленного уже после смерти Дружинина в 1865—1868 годах.[4] По смерти Дружинина в «Современнике» (№ 7 за 1865 год) был опубликован его перевод трагедии Шекспира «Жизнь и смерть короля Джона».

Приводимое ниже письмо, дополняя известную в литературе переписку Некрасова и Дружинина,[5] касается работы над Шекспиром.

«Милейший Николай Алексеевич, если еще у вас свободен Ричард III, то отдайте его подателю этой записки на один вечер. Его желает читать Н. И. Водов и по прочтении вам возвратит. Если же не свободен, то сообщите, когда будет.

Весь Ваш
А. Дружинин»

На обороте: «Его Высокоблагородию Николаю Алексеевичу Некрасову».[6]

Письмо относится, вероятно, к первым месяцам (до мая) 1862 года, когда Некрасов готовил рукопись перевода к печати, а она временно понадобилась Дружинину, чтобы дать ее для прочтения Н. И. Водову. Водов Николай Иванович (ум. в 1879 году), член Вольно-экономического общества, автор и переводчик естествоведческих и экономических исследований, переводил с английского, и суждения его могли иметь значение для Дружинина.

Письмо А. Н. Якоби Н. А. Некрасову от 30 ноября 1867 года, видимо, было им переслано Краевскому с приложенным сообщением Якоби из Рима для издававшейся Краевским газеты «Голос», в которой по протекции Некрасова Якоби начала печатать свои корреспонденции.

Автор письма — Александра Николаевна Якоби (рожд. Сусоколова, 1842—1918), писательница (псевдоним А. Толиверова) и общественная деятельница, участница национально-освободительного движения в Италии. «Русская гарибальдийка» полгода «была сестрой милосердия» среди раненых гарибальдийцев, доставленных в римский госпиталь после поражения Гарибальди под Ментаной,[7] и самоотверженно ухаживала за знаменитым Артуром Бенни. Она содействовала спасению осужденного на казнь писателя и известного деятеля гарибальдийского движения Луиджи Кастеллаццо. Свое знакомство с самим Гарибальди, от которого хранила письма и фотопортреты с автографами, Якоби описала в указанных воспоминаниях и очерке «На Капрере».[8] Якоби посылала в Россию корреспонден-

---

[3] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. IX, Гослитиздат, М., 1950, стр. 431.

[4] См.: «Литературное наследство», т. 51—52, 1949, стр. 237—238.

[5] Сохранилось 5 писем Некрасова к Дружинину за 1855—1863 годы и 7 писем Дружинина за 1853—1863 годы.

[6] ГПБ, ф. 124 (П. Л. Вакселя), оп. 2, № 1564.

[7] А. Якоби. На Капрере у Гарибальди. (Из личных воспоминаний). «Исторический вестник», 1882, № 8, стр. 380; А. Толиверова. Джузеппе Гарибальди. (Из личных воспоминаний). В кн.: Италии. Литературный сборник в пользу пострадавших от землетрясения в Мессине. СПб., 1909, стр. 20.

[8] «Игрушечка», 1883, № 13, стр. 374—385, № 21, стр. 595—609. См. еще «Воспоминания А. Пешковой-Толиверовой» в кн.: Толстовский ежегодник. М., 1912.

lib.pushkinskijdom.ru

ции о событиях в Италии, а по возвращении в Петербург с успехом читала лекции о гарибальдийском восстании и печатала очерки о нашумевших событиях в Италии.

Поместить известия о гарибальдийском движении по свежим впечатлениям в подцензурной печати в России Якоби смогла только с помощью Некрасова, которого недаром Добролюбов в 1860 году призывал «быть... Гарибальди в своем месте».[9]

Некрасов познакомился с А. Н. Якоби и ее мужем Валерием Ивановичем Якоби (1836—1902), художником, командированным Академией художеств в Италию, в Риме весной 1867 года и часто встречался с ней в обществе своей сестры Анны Алексеевны Буткевич и сопровождавших его в поездке Селины (Александровны) Лефрен-Потчер, артистки французской труппы Михайловского театра в Петербурге, и врача Петра Ивановича Сезеневского. Некрасов, судя по дневнику Якоби, одобрительно отозвался о предложенном его вниманию рассказе Якоби, дарил ей свои книги, состоял с ней и ее мужем в переписке и находил, что они «люди умные и развитые» (XI, 90). Известны 2 письма Некрасова к Якоби 1867 и 1873 годов (XI, 85, 239—240) и 4 письма к нему А. Н. Якоби: 1867—1868 годов (по поводу отосланных из Рима рукописей Якоби) и 1873 года (об участии Некрасова в издаваемом ею сборнике «Нашим детям», для которого поэт дал стихотворение «Накануне светлого праздника»).[10]

Некрасов оказал содействие А. Н. Якоби в ознакомлении русской публики с гарибальдийским восстанием 1867 года не со слов официальных обозревателей, а в сочувственном изложении. Получив при письме А. Н. Якоби от 16 (28) октября 1867 года первую корреспонденцию о гарибальдийцах, в жилах которых «течет самая чистая кровь, а в сердце кипит месть против изменников, врагов свободы»,[11] Некрасов незамедлительно рекомендовал статью Краевскому для газеты «Голос», побуждая «печатать эту и под‹обные› корресп‹онденции› из Рима», так как это «чрезвычайно интересно» (XI, 90). Краевский напечатал статью в «Голосе» без имени автора как «случайную корреспонденцию из Рима», и благодарная Некрасову за хлопоты корреспондентка послала новую статью о положении в Риме при нижеследующем письме, восполняющем серию ее писем к поэту, помещенную в «Литературном наследстве».

«Рим. 1867, 30 ноября.

Многоуважаемый
Николай Алексеевич,

Премного благодарю вас за ваши хлопоты о моем деле. Посылаю вам следующий article. Я надеюсь на ваше расположение ко мне, что вы и вперед не откажетесь быть мне полезным. Я же в свою очередь, вернувшись в Питер, буду к вашим услугам и буду считать себя совершенно счастливой. Вот уж две недели, как я постоянно в госпитале у гарибальдийцев. Хожу за ними, как могу. Делаю сборы платьем и съестными припасами. Чего я там только не нагляделась, то право больно делается описывать. Все-таки в следующем письме думаю описать, если только сумею справиться с собой. Если бы я могла, многоуважаемый и добрейший Николай Алексеевич, не беспокоя вас, посылать прямо по назначению мои письма; но я не знаю, примут ли их в редакции „Голоса". Отнимать же ваше время я положительно не имею права, ибо каждая ваша минута слишком дорога для нашей литературы.

Что сделалось с моим рассказом, получен ли он вами? И можно ли на что рассчитывать? Летние заметки я постараюсь скоро вам выслать. Как только мое тяжелое настроение прояснится. Если бы я могла рассчитывать на место в какой-нибудь газете для моих корреспонденций, я бы была спокойна, имея в виду хотя маленький заработок. До свидания, будьте здоровы и счастливы. Наш усердный поклон Анне Алексеевне, Селине Александровне и Петру Ивановичу. Вы бы нас обязали, если б выслали свои портреты.

стр. 90—91. Об А. Н. Якоби и письмах к ней Гарибальди см.: В. Е. Невлер (Вилин). Эхо гарибальдийских сражений. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 98—101, 106—107, 109. В романтизированной форме участие писательницы в гарибальдийском движении описано в исторической повести Н. Кальма «Заколдованная рубашка» (Детиздат, М., 1960).

[9] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. 9, Гослитиздат, М.—Л., 1964, стр. 439.

[10] См.: «Литературное наследство», т. 51—52, стр. 558—563. По смерти Некрасова с помощью А. Н. Якоби был издан сборник «На память о Н. А. Некрасове» (СПб., 1878) (см. энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 65, стр. 432).

[11] «Голос», 1867, № 298, 28 октября, стр. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

Расход, сделанный вами за мои тяжелые письма, прошу вычесть из полученных денег. Франкировать я их не могу, потому что со статьями они постоянно почти теряются. Еще раз прошу, извините меня, Николай Алексеевич, за беспокойство, которое я доставляю вам моими работами.

Муж мой кланяется вам и желает всего хорошего.

Как я могу получить № „Голоса", где напечатана моя корреспонденция? —

С истинным почтением имею честь быть готовая к услугам

Александра [12]

Roma. Condotti. Caffe Greco».[13]

Но, видимо, корреспонденции Якоби, фамилия которой из осторожности скрывалась, не отвечали направлению политически умеренного «Голоса», так как, вместо второго ее очерка от 18 (30) ноября, в начале декабря в газете были помещены корреспонденции Ник. Родионова, называвшего повстанцев «гарибальдийскими шайками».

Надо полагать, что присланное второе и обещанное третье сообщения (об ужасах, которых Якоби насмотрелась в госпитале) соответствовали ее очерку «Между гарибальдийцами. (Из воспоминаний русской)», напечатанному в «Неделе» в 1870 году (№№ 22—24) и содержавшему описание встречи в Риме раненых «обезоруженных мучеников» и издевательского отношения к ним в зловонном госпитале св. Онуфрия.

Письмо Н. А. Некрасова, адресованное, видимо, А. А. Краевскому, написано в период перехода журнала «Отечественные записки» в конце 1867 года от Краевского к Некрасову.

А. А. Краевский, с приобретением «Отечественных записок» в 1839 году для усиления журнала привлекший Белинского, в тех же целях в конце 1867 года сдал журнал в аренду Некрасову. Но хотя с начала 1868 года редакция перешла к Некрасову и приглашенному поэтом Салтыкову-Щедрину, официальным издателем оставался Краевский, и Некрасов вынужден был сохранять дипломатические отношения с собственником журнала. Публикуемое письмо [14] характеризует начало работы Некрасова — фактического редактора издания, осуществлявшего свои принципы подбора сотрудников и отбора материала и диктовавшего формальному издателю Краевскому нужную линию поведения.

«Розанов запропал. Хочу еще написать к нему, да где-то затерял его адрес. Потрудитесь прислать.

Так как при очерках жизни в Зап‹адном› крае есть письмо, в котором автор просит решения до нового года, то я просмотрел эту рукопись. Надо от нее отказаться, хоть под тем предлогом, что редакция переменяется и, имея большой запас материалов, не может определить времени, когда будет в состоянии печатать вновь поступающие материалы.

Пред‹анный› Вам

Н. Некр‹асов›.

17 дек.» [15]

Письмо датируется 1867 годом по упоминанию, что «редакция переменяется».

Розанов Леонтий Иванович (1835—1890), сотрудник «Современника» в 1866 году, помещавший в нем свои фельетоны и разборы книг, был потом Некрасовым привлечен к работе в «Отечественных записках». В письме от 21 октября 1867 года Некрасов рекомендовал его Краевскому как хорошего фельетониста и обозревателя (XI, 90).[16] Розанов составлял в 1868—1869 годах в «Отечественных записках» раздел «Современные заметки». Строки о Розанове в тексте письма зачеркнуты простым карандашом, что, должно быть, означает погашение просьбы Некрасова — отсылку ему требуемого адреса Розанова. О какой рукописи идет речь в другой части письма, неизвестно. По архиву редакции в это время рассматривалась рукопись А. А. Ограновича, в начале ноября приславшего в журнал из Варшавы «сочинение свое» — роман «Семейство Золотницких». На запросе Ограновича от 27 декабря о судьбе посланной рукописи (повторный запрос 11 января 1868 года из Белостока) имеются пометы А. А. Краевского начала

---

[12] Подпись «Александра» сделана поверх вымаранного: «Александра Якоби».

[13] ГПБ, ф. 777, оп. 3, № 2506.

[14] Сохранилось 34 письма Некрасова Краевскому за 1867—1877 годы и 14 писем Краевского за 1868—1876 годы.

[15] ГПБ, ф. 777 (П. Н. Тиханова), оп. 3, № 2351.

[16] Перечень работ Л. И. Розанова в «Современнике» и «Отечественных записках» см. в «Литературном наследстве» (т. 53—54, 1949, стр. 490—491, 515—519).

lib.pushkinskijdom.ru

1868 года: «*Неудобно*» и секретаря редакции А. И. Бруннера: «*1867 г. у г. Некрасова. Ответ послал 8 января*».[17]

Приведенные письма вносят дополнительные штрихи в характеристику журнальной деятельности Некрасова и его роли в литературной и политической жизни его времени.

Сообщение *Р. ЗАБОРОВОЙ*

И. ЯМПОЛЬСКИЙ

НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

В течение двух с половиной лет (с начала 1860 года до самого ареста) Н. Г. Чернышевский из номера в номер помещал в «Современнике» иностранные обозрения под общей рубрикой «Политика». В своих обозрениях он касался наиболее существенных событий западноевропейской и американской политической жизни, освещая их в революционном духе.

Особенно подробно писал Чернышевский о том, что живо перекликалось с русскими общественными отношениями, наталкивая читателей на аналогии с близкими им фактами и явлениями: об австрийской монархии, итальянском национально-освободительном движении, либерализме в разных его проявлениях, борьбе северных штатов с южными рабовладельцами. И враги, и друзья революционной демократии хорошо это понимали. «Чернышевский усвоил себе все тонкости искусства наводить туман на цензуру, — с раздражением писал через много лет один из его многочисленных недоброжелателей. — Многое пропускалось под видом критики западноевропейской жизни... Например, Чернышевский принимался жестоко корить либералов Западной Европы... но, ублаживши цензуру, он, под прикрытием этих порицаний, восхвалял демократов».[1] О том же свидетельствует, характеризуя направление «Современника», один из виднейших публицистов демократического лагеря Н. В. Шелгунов: «Картина европейских порядков оказывалась поразительною: с одной стороны — беспутство, разврат и мотовство правителей и придворных, с другой — бедствие и нищета разоренных дурным управлением народов представляли резкий контраст и вызывали поучительные сравнения. Публика читала и думала. И в это, и в последующее время козлом отпущения служила обыкновенно Австрия. Несмотря на „свободу“, которою теперь пахнуло и на цензуру, оказывалось все-таки невозможным обходиться без иносказательности, и Австрия, явившаяся на выручку писателей, учила и читателей проницательности и умению читать иносказания».[2] То же можно сказать и о борьбе разных политических сил во Франции, созданном Наполеоном III полицейском режиме, удушении политических свобод, в том числе свободы слова, и некоторых уступках общественному мнению, на которые он подчас принужден был идти.

Одно из последних обозрений Чернышевского было напечатано в февральском номере «Современника» за 1862 год. О нем в «Полном собрании сочинений» читаем: «Рукописи и корректуры не сохранилось».[3] Это утверждение неверно. Корректура статьи (вернее, первой ее половины, посвященной французским делам) находится в делах С.-Петербургского цензурного комитета,[4] и текст ее воспроизведен без указания автора и с некоторыми неточностями, в секретном издании, выпущенном Министерством народного просвещения для внутреннего употребления, «для Комитета по делам книгопечатания» — «Сборник статей, не дозволенных цензурою в 1862 году» (т. 1, СПб., 1862).[5] До сих пор этот факт не попал в поле зрения

---

[17] ГПБ, ф. 777, оп. 3, № 2364. Помета А. И. Бруннера о просмотре рукописи Некрасовым имеется еще на письме Н. В. Унковского к Краевскому от 14 июля 1868 года о своей пьесе «Каждый при своем» (ф. 777, оп. 3, № 2450); другая помета — о передаче Краевскому через Некрасова рукописи «Воспоминание старины», сделанная на письме их автора Р. Р. Гаганидзева к Краевскому от 8 февраля 1863 года, относится к более раннему периоду отношений Некрасова и Краевского (ф. 777, оп. 3, № 2227).

[1] С. Неведенский. Катков и его время. СПб., 1888, стр. 117—118.

[2] Н. В. Шелгунов. Воспоминания. ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 167—168.

[3] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1950, стр. 689.

[4] ЦГИА СССР, ф. 777, оп. 26, № 124.

[5] Этому двухтомному «Сборнику» посвящена моя работа, которая в ближайшее время будет опубликована.

lib.pushkinskijdom.ru

исследователей Чернышевского. А между тем статья была напечатана в «Современнике» с большими изъятиями. Правда, значительная часть этих изъятий падает на цитаты, но Чернышевский всегда обильно включал в обозрения отрывки из зарубежных газет, парламентских отчетов и пр., умело используя их и придавая им острое политическое звучание.[6]

Сначала статья была задержана цензурой, и этим объясняется ее включение в «Сборник», а затем, ценою упомянутых выше изъятий, появилась в «Современнике». «Статья Чернышевского, дозволенная к печатанию не иначе как с большими пропусками», — читаем во всеподданнейшей докладной записке министра народного просвещения А. В. Головнина, датированной 13 марта 1862 года.[7]

Печатаем подлинный текст первой половины обозрения, выделяя курсивом места, не попавшие на страницы «Современника». В ломаные скобки заключены слова, отсутствующие в корректуре и вставленные в «Современнике». Очевидно, некоторые мелкие изменения были сделаны Чернышевским в корректуре и независимо от цензуры.

ПОЛИТИКА

Зловещие птицы начинают каркать похоронную песню над существующим порядком Западной Европы. Каркали они давно — такая уж их натура; но карканье карканью рознь. Ворона кричит беспрестанно; но когда она кричит так себе, по одному влеченью натуры, унылое ее карканье глухо, и в нем слышится только ее бессильная злоба. Тотчас можно отличить от этих заунывных звуков тот веселый, звонкий крик, с которым поднимается она лететь на добычу, прослышав запах трупа. Так и зловещие птицы Западной Европы долго кричали заунывным глухим тоном, выражавшим только их собственную досаду на спокойный порядок их стран и на их бессилье поклевать его. Теперь не то. Самоуверенное предчувствие приближающегося разгула для них дает какую-то адскую веселость крику их, *и пронзительно разносится он, заставляя дрожать хранителей порядка.*

Мы не скажем, что ошибаются зловещие птицы. Обоняние у них тонкое; очень может быть, что и в самом деле скоро начнется пир для них, *что не даром они*

Зовут голосом
На кровавую долину побоища,
Зовут пир пировать, мертвецов убирать, —

но мы скажем, что ошибаются они, если думают, что прочен или хотя долог будет готовящийся им праздник. В народах Европы, как и во всяких других народах, есть недовольство существующим порядком, и от времени до времени стекаются обстоятельства, доводящие недовольство до взрыва. Но ведь взрыв произведен только стечением обстоятельств, только неопределенным недовольством, и, разрушив прежнее, толпа не знает, как ей быть с постройкой нового: своего плана нет у ней, а жить без крова и приюта нельзя: надобно строить, поскорее строить. И начинается торопливое воссоздание: обломки старого под руками, — это и прекрасно, по ее мнению; обтесывать новый материал некогда, да он может быть и не запасен: со старым материалом работа пойдет скорее; а план? — Что ж, когда нет нового плана, разве нельзя воспользоваться воспоминаниями о прежнем здании? Разве все в нем было уже безусловно дурно? Если оно было неудобно, так не от того ли только, что обветшало? Может быть, самый план его и был хорош, за исключением некоторых мелких подробностей.

Вот и восстановляется торопливо почти все по старому плану из обломков прежнего. «В чем же прогресс? — воскликнут *младенцы более или менее солидных лет* ‹лица›, называющие вас утопистом за то, что вы не отказываетесь *для их крохотных планчиков* от предвидения счастливой жизни для человечества в будущем, и тут же, не переводя духа, называющие вас скептиком или нигилистом за то, что вы не верите в безмятежное осуществление их маленьких иллюзий на завтрашний же день. — Где же в таком случае прогресс и к чему же стремиться, если послезавтра восстановляется то, что падет завтра? Если так, зачем же работать? лучше сложим руки. Ваши слова ведут к отчаянию, а отчаяние

---

[6] Ср. пересказ и отрывки из того же парламентского отчета в «Современной летописи» «Русского вестника» (1862, № 10, стр. 15—17).

[7] Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, арх. А. В. Головнина, № 98, л. 100. См. также письмо цензора В. Н. Бекетова к председателю С.-Петербургского цензурного комитета В. А. Цеэ (ГПБ. арх. В. А. Цеэ, № 117).

lib.pushkinskijdom.ru

повергает в апатию». — Нет, унывать незачем, и прогресс вовсе не отвергается разрушением иллюзий. Будут строить из старого материала; но ведь часть его рассыпалась в порошок и унесена ветром; стало быть, старого материала не достанет, поневоле прибавится новый. Да и старый план нельзя же запомнить совершенно точно, — кое-что забылось; значит, кое-что надобно устроить и не по старым воспоминаниям, а по нынешним соображениям. *А главное то, что с каждым поколением жилища расширяются; от одного этого приходится брать для них очень много нового материала и очень много изменять прежний план, при всевозможной охоте обойтись одним старым, по-старинному.* Вот, значит, все-таки и оказывается прогресс *при каждой перестройке.*

Все эти размышления о прогрессе и нигилистах вызваны у нас карканьем зловещих птиц, чующих поживу себе в Западной Европе, а карканье их оживлено ходом дел во Франции. Ведь что там ни говорите, а Франция все-таки остается, по прекрасному выражению консерваторов, волканом, взрывы которого потрясают Европу. Она как будто и приутихла; от этого даже потеряла репутацию в глазах *некоторых солидно-летних младенцев* ‹лиц›, вышеупомянутых нами. Но тонкие люди, дипломаты и хорошие консерваторы, никогда не обманывались видимым ее усмирением. Ведь уже три раза, со времен наших прадедов, прикидывался этот Везувий угасшим и остепенившимся: тихо было внутри Франции при Наполеоне I, много лет прикидывалась она усмиревшей при Бурбонах, потом опять много лет при Луи-Филиппе и каждый раз, если можно цинически выразиться, надувала почтеннейшую Европу. Вот и теперь чуткое ухо злонамеренных людей слышит в подземных слоях Франции глухой гул — предвестник приближающегося извержения. Несколько лет тому назад начали носиться неопределенные слухи о каком-то зверском тайном обществе, называющемся «Марианною». С той поры все идут слухи, будто оно растет и растет. Успевали иногда как будто поймать какую-нибудь отрасль его — пойманных наказывали, *как следует;* но к прискорбию видели, что они вовсе не главные люди; а где и в ком найти главных людей этой вредной закваски, никто не знал. Вот и теперь, в феврале 1862 года, *нахватали* ‹арестовали› в Париже несколько человек, — в числе их Греппо, бывшего единственным из 1200 членов конституитивного собрания 1848 года, подавшим голос за *знаменитое* предложение Прудона об уменьшении цифр платежа во всех существующих контрактах. Посмотрели, посмотрели на этого Греппо, повертели, повертели его на разные стороны — не оказывается в нем никаких следов злоумышления; и отпустили его опять заниматься своим коммерческим делом, а руководителей «Марианны» все-таки не нашли, не добились и того, чтобы хотя узнать, точно ли от «Марианны» надобно ждать опасностей, или с других сторон, а «Марианна» только фантом.

Этого не разберут люди, специально занявшиеся разузнаванием о «Марианне»; а со стороны очень видно, что собственно она — неважный фантом, и дело не в ней, а в отношениях, всем известных, в актах, печатаемых самим французским правительством, *в недовольстве, нимало не скрываемом уже и самыми трусливыми французами, чувствуемом и самыми смирными французами.*

Зачем, например, обнародован французским правительством доклад Фульда, о котором говорили мы месяца два тому назад? Разве не понимало французское правительство, что этим актом отнимает оно у себя возможность отрицать расстроенное положение финансов? Конечно, понимало; но продолжать запирательство не было уже ни пользы, ни возможности. Возможности не было потому, что иссякли все средства прикрыть дефицит обыкновенными секретными оборотами; приходилось возвышать налоги и заключать новый заем; значит, явился бы факт, понятный всем и без признания в нем. Пользы не было продолжать запирательство потому, что уже никто давно ему не верил. Значит, лучше было уже признаться прямо и формально. Так; но из этого возникает новый аргумент для противников: «Вы, дескать, сами признались, что довели финансы до расстройства; значит, ваша система не годится».

И вот из таких-то, можно сказать, пустяков, посмотрите, какой поднимается гвалт. Законодательный корпус обескуражен *в своей преданности правительству.* «Нет, — думает он, — *преданностью не огородишься от беды, когда правительство призналось, что дела его плохи.* Тут надобно действовать иначе. Явимся мы сами защитниками истинных *благотворных для страны* принципов, *если правительство оказывается несостоятельным.* Начнем делать *ему* оппозицию; приобретем этим популярность, *она заменит нам милость правительства».*

Тут начинается комедия. Вообразите себе толпу *Павлов Ивановичей Чичиковых* ‹лиц›, вздумавших, что им нужно либеральничать, делать оппозицию, выступать приверженцами демократических принципов. Но *ведь они не имеют* ‹не имеющих› *никакого* понятия обо всем этом и либерализм свой *поставят* ‹ставящих› в *чиновнических* привязках к каким-нибудь *пустякам* ‹мелочам›. С тем вместе *будет* у них мысль, что ведь они «вольнодумничают», а вольнодумство вообще вредно, для них же неприлично, *а главное — вольнодумство не одобряется начальством. Все это так именно и было, когда члены законодательного корпуса вздумали делать оппозицию.*

lib.pushkinskijdom.ru

Предмет для *нее* ‹оппозиции› выбрали они самый мелкий, как известно читателю: награду генералу Монтобану. Генерал этот не отличается ‹особыми› дарованиями, *кроме одной способности*: ‹но› он приобрел себе порядочное состояние в китайской экспедиции, которою начальствовал. Это факт; есть сплетня, говорящая о другой его способности: он сосватал девушку очень красивой наружности, доставившую очень доходное место *при нынешней системе*, — должность сенского префекта, то есть должность парижского обер-полициймейстера и губернатора, своему отцу. Монтобан рассчитал, что девица Гаусман будет и для мужа не менее полезна, чем для отца. Впрочем, это — парижская сплетня, не имеющая, разумеется, никакого отношения к следующей *уже достоверной* истории. ‹Говорят, будто› генерал Монтобан, нашедши в Китае два миллиона франков, получает с них тысяч сто или больше франков дохода. Жалованье его, по разным должностям, простирается также до ста тысяч франков; но за жалованье можно ручаться только при нынешней системе: случись перемена в правительстве, Монтобану дадут отставку и жалованье пропадет, а капитал в два миллиона франков — имущество благоприобретенное; родового имущества генерал Монтобан не имеет. *А человек, не имеющий родового имущества, — человек бедный; следовательно, Монтобан — человек бедный. Если же бедный человек оказывает государству великие услуги, то надобно обеспечить его в материальном отношении. Заслуги генерала Монтобана в китайской экспедиции очень сомнительны и при том награждены прибавкою жалованья и титулом графа Паликао, по имени китайского местечка, где было сражение, в котором он командовал плохо. А важнейшая и уже несомненная заслуга, вступление в брак с девицею Гаусман, еще не вознаграждена.*

По такому соображению был представлен в законодательный корпус проект закона о назначении графу Паликао ‹(Монтобану)› с потомством наследственной и вечной пенсии в 50 тысяч франков. Вот на этот проект и обрушился либерализм законодательного корпуса. «Как потомственная пенсия? — заговорили *Павлы Ивановичи Чичиковы* ‹члены› законодательного корпуса, — но ведь это будет майорат, а майораты запрещены во Франции! Ведь это будет возвращение к дореволюционному[8] порядку, нарушение законов, ниспровержение демократических принципов», и т. д., и т. д. *Короче сказать, для рассмотрения проекта выбрана была комиссия, пылавшая к демократическим принципам тою же самою любовью, какую имел Чичиков к правде, за которую и страдал по службе.* Монтобан, услышав про оппозицию его пенсии, написал к императору, что он отказывается от предполагаемой награды, *и хотя он человек бедный, но...* и т. д. Немедленно явилось в газетах ответное письмо императора, говорившее, что император не возьмет назад проект закона о пенсии; что законодательный корпус не умеет ценить заслуг, оказанных Франции, но Франция рассудит между императором и законодательным корпусом, и проч. Что же законодательный корпус? «*Мы навлекли на себя гнев начальника, — заговорили Павлы Ивановичи, — но страдаем за правду, защищаем права народа, демократические принципы, и (вот неожиданная-то штука!) немилость начальства для нас ничего не значит, пусть оно, если хочет, выгоняет нас из службы». Во французском переводе это выражалось так: «Спасение империи для нас драгоценнее самой милости императора. Если он недоволен нами, пусть он распустит законодательный корпус и назначит новые выборы; но людей, более нас преданных ему, он не найдет». Во французском переводе речи Павлов Ивановичей выходили мягче, нежели в русском подлиннике, но факт оставался;* законодательный корпус упорствовал *в либерализме*; комиссия, рассматривавшая проект о пенсии, представила доклад в том смысле, что, несмотря на письмо императора к Монтобану, пенсию надобно отвергнуть. Но император не допустил своих верных приверженцев довести скандал до конца. За несколько дней до срока, назначенного для прений о докладе комиссии, президент законодательного корпуса граф Морни публично вынул из кармана в начале заседания и прочел письмо императора к нему, графу Морни, говорившее, что император не хочет огорчать законодательный корпус, не желает ставить его членов в необходимость тяжелого для них выбора между угождением ему, императору, и верностью их демократическим убеждениям и потому берет назад проект закона о пенсии графу Паликао.

Люди, склонные все объяснять тонкими интригами и во всяком поступке видеть преднамеренную хитрость, думают, что все с самого начала было разыграно по предварительному условию. Видите ли, захотелось показать, что император французов очень любит повиноваться конституционным формам и нарушать их никак не хочет; что если иногда он и порывается действовать произвольно, то лишь по увлечению заботами о славе Франции; но, по первому напоминовению об оттенке произвольности в его патриотическом энтузиазме, он следует совету представителей французского народа — одним словом, «пред законом немеет и благоговеет».

Мы не приверженцы того мрачного взгляда, который старается все объяснить хитрым расчетом, каждую развязку считает предусматривавшеюся заранее. Дело происходило гораздо проще. Император французов много раз прибегал к средству,

[8] В корректуре явная опечатка («революционному»), исправленная в «Современнике».

lib.pushkinskijdom.ru

употребленному им теперь для уничтожения попыток оппозиции в законодательном корпусе: когда какой-нибудь проект возбуждал *неудовольствие* ‹оппозицию› депутатов, депутатам говорилось, что такова личная воля императора, *что они оскорбят его, не согласившись с нею,* и что Франция осудит их за то. В течение десяти лет это было сделано сто раз (хотя и без такой огласки, как теперь), и всегда удавалось. Теперь не удалось. Вот и все. Но отчего же не удалось? Обстоятельства не те. Что не те они, мог видеть император французов уж из представлявшейся ему надобности дать делу огласку, какой не нужно было прежде. Бывало, достаточны были конфиденциальные внушения депутатам через графа Морни. Внушения были сделаны и не подействовали. Оставалось прибегнуть к мере более сильной — к печатному письму. Но как же было не рассчитать, что если огласка дает больше важности обороту, то она же и отнимает у него всякий шанс успеха? Ведь тут повиновение депутатов было бы понято всею публикою как следствие страха. Публичность отрезывала им путь отступления, и они превратились в леонидовых спартанцев: «Умрем, дескать, но не отступим», т. е. в переводе: «Подвергнемся случайностям новых выборов, возможности потерять места и жалованье, но не можем же мы формально выставить себя перед всею Франциею людьми, не имеющими никакой самостоятельности». Помните «Утро делового человека», как там у Гоголя рассуждает Иван Петрович с Александром Ивановичем.

Александр Иванович. Так вам чины, можно сказать, по́том и кровью достались?

Иван Петрович (вздохнув). Именно, по́том и кровью. Что ж будете делать, ведь у меня такой характер. Чем бы я теперь не был, если бы сам доискивался? У меня бы места на груди не осталось для орденов. Но что прикажете! не могу! Стороною я буду намекать часто и экивоки подпускать; но сказать прямо, попросить чего непосредственно для себя... Нет, это не мое дело! Другие выигрывают беспрестанно... А у меня уж такой характер: до всего могу унизиться, но до подлости никогда! (*Вздохнувши.*) *Мне бы теперь одного только хотелось — если б получить хоть орденок на шею. Не потому, чтобы это слишком занимало, но единственно, чтобы видели только внимание ко мне начальства. Я вас буду просить, великодушнейший Александр Иванович, этак, при случае, натурально мимоходом, намекнуть его высокопревосходительству: что у Барсукова-де в канцелярии такой порядок, какой вы редко где встречали, или что-нибудь подобное.*

Александр Иванович. С большим удовольствием, если представится случай...

Великолепные слова: «До всего могу унизиться, но до подлости никогда!» Вообразите же себе, что Александр Иванович отвечает Ивану Петровичу: «Я выпрошу вам награду от его высокопревосходительства, если вы унизитесь до подлости», и представьте, что это говорится при многочисленных свидетелях, — Ивану Петровичу останется только явиться героем и пострадать за правду.

Конечно, он готов будет пострадать за правду, т. е. ослушаться приказания начальства только в том случае, когда пронюхал, что начальство скоро переменится, и возымел план поставить себе перед новым начальством в заслугу то, что разошелся с прежним начальством.

Но это все посторонний анекдот из наших нравов, а настоящее дело шло во Франции таким манером. Правительство было очень удивлено, что депутаты упорствуют, хотя само укрепило их в упорстве слишком крутою мерою внушения, не рассчитанною по обстоятельствам. Оно решилось распустить законодательный корпус и предписать новые выборы. Но префекты и другие полицейские начальники, обязанные разузнавать о настроении умов, донесли из всех концов Франции одно и то же: при нынешнем. дескать, затруднительном положении обстоятельств и неблагонамеренном настроении общественного мнения, выборы были бы неблагоприятны правительству. Итак, оказалось, что не следует распускать нынешнего законодательного корпуса, и пришлось правительству уступить.

И перед кем же уступить? Перед людьми, которые назначены в депутаты по воле самого правительства, которые все — его собственное создание! Эти люди отваживаются храпеть и фыркать! Видно, что плохо положение дел.

Хотите ли видеть другое доказательство? Оно дано прениями об адресе. Размышления о них мы представим после. Сначала попросим вас прочесть голый и сухой отчет об этих прениях, составленный самим графом Морни и напечатанный в «Монитере».

Едва ли нужно напоминать, что в конце 1860 г. уже почувствовалась во Франции надобность сделать что-нибудь, *могущее казаться расширением* ‹в пользу расширения› прав законодательной власти *и уменьшением произвола правительства,* и что это было сделано декретом 24 ноября того года. Он между прочим возвратил депутатам право, которым они пользовались при прежнем конституционном порядке: представлять правительству свои замечания относительно общей политики правительства и требования о том, в каком смысле надобно изменить или общий дух ее, или ту или другую отрасль. Средством к этому был при конституционном порядке адрес, служивший ответом на тронную речь. Итак, законодательному корпусу с прошлой зимы дано право представлять императору адресы.

lib.pushkinskijdom.ru

Далее, читатель знает, что в нынешнем законодательном корпусе находятся пять членов, не разделяющих приверженности всего остального собрания к нынешней системе. Когда проект адреса был написан избранною для того комиссиею, эти пять членов предложили сделать в нем *исправления* ‹изменения› — конечно, не в надежде, что их мнение будет принято законодательным корпусом, а только для того, чтобы формально заявить свой взгляд и развить его в прениях, которые будут прочтены всею Франциею. Из изменений, предложенных пятью оппозиционными членами, самое важное относится к первому параграфу проекта, излагающему одобрение общей политики правительства законодательным корпусом. Теперь приводим самые прения, в точном переводе из официального отчета о них.

«Изменение в первой статье проекта адреса законодательного корпуса, предложенное пятью оппозиционными членами, и прения о нем.

Изменение, предложенное ‹гг.› Жюлем Фавром, Эномом, Даримоном, Пикаром и Эмилем Оливье.

Общественное доверие может возродиться только искренним возвращением к системе свободы;

Журналистика должна перестать быть монополиею, *подчиненною тройной цензуре, искажающей проявления общественного мнения;*

Дела по преступлениям журналистики должны подлежать суду присяжных, единственной компетентной судеоной власти по политическим делам, и должны производиться публично;

Выборы, делаемые избирателями, а не префектами, с правом собраний и с равными шансами публичности и охранения избирательной свободы каждого;

Муниципальная власть, назначаемая общиною, а не правительством, *так, чтобы общественные интересы перестали подчиняться политическим требованиям;*

Личная свобода, ограждаемая совокупностью мер, первою из которой должно быть отменение закона всеобщей безопасности.[9]

Таковы главные условия политики, опирающейся на принципы 1789 г.

Такова реформа, повелительно требуемая нравственными интересами страны, ее достоинством, развитием ее деятельности и ее богатства и не могущая быть отсрочиваема без того, чтобы Франция не стала в положение, униженное перед другими нациями».

Заседание 7 марта

Речь Пикара

«Знаменитый министр финансов сказал некогда: „Пусть будет у вас хороша политика, и финансы будут у меня хороши“. Когда разразились в „Монитере“ признания, заключавшиеся в *письме* ‹докладе г.› Фульда, что финансовое положение очень дурно, первою мыслью общества был вопрос: не связано ли оно с политическим положением? Основательные наблюдатели понимали, что открытое теперь зло, финансовое расстройство, значительные дефициты, — все это ничтожно сравнительно с нравственным злом, которому уже давно подвергает страну наша бедственная политическая система. (В палате ропот.)

С этим чувством я требую права разъяснить отношения, породившие эту систему. Мы перечислим их в *исправлении* ‹изменении›, прочитанном вам. Они связаны с отношением, которое господствует над всеми остальными. Я говорю о положении журналистики. *По нынешним законам правительство имеет над нею произвольную власть, право жизни и смерти. Министр внутренних дел приглашает к себе редактора и говорит ему: „Даю вам полную свободу в таком-то вопросе; вы можете нападать на Австрию, но уважайте Пруссию. Занимайтесь Италиею, но не трогайте клерикальной партии“. Надобно отдать министру справедливость, — иногда он говорит: „Занимайтесь клерикальною партиею, сколько хотите“. (Смех.) Тогда ею и занимаются. (Новый смех.) Мне кажется, что это — отрицание свободы. Человеческая мысль делается тут низким орудием полиции.*

Скажут, что журналы, однако же, обсуждают вопросы. — Это давнишнее возражение. Я оценю его словами писательницы, обессмертившей себя сопротивлением подобному деспотизму. Эту видимую свободу, оставляемую журналам, г-жа Сталь характеризовала так: „Это — искусство распространять фальшивое мнение посредством журналов, кажущихся свободными, а на самом деле пишущих под диктовку“. Права ли была тогда г-жа Сталь? Права ли была бы она теперь? Скажите, можно ли сомневаться в этом?

Угодно ли вам знать последствия этого умственного порабощения? Я буду умерен в словах, но непозволительно мне скрывать истину.

---

[9] *Закон этот, изданный после орсиньевского дела, дает правительству власть без суда арестовать и отправлять куда ему угодно на жительство под надзор полиции всякое подозреваемое лицо.* (Примеч. Н. Г. Чернышевского).

lib.pushkinskijdom.ru

Порабощение прикрывается именем общественного блага, но ‹Она› служит всяческим интересам, даже личным интересам.

Например, вы принимаете известный закон, — положим, о замене 4½% облигаций государственного долга 3%-ми. Правительство, связывая журналистику, пользуется этим законом для личных выгод. Министры пишут префектам, префекты говорят всем официальным лицам: удерживайте от продажи 4½% облигации, чтобы не было возможности сделать с ними ничего, кроме как обменять их на 3%-е. У меня в руках находятся такие циркуляры.

Когда г. Мирес выпускал облигации римского займа и акции римских железных дорог, одна газета хотела рассмотреть достоинство этих бумаг. Ее официально попросили молчать. Спрашиваю: может ли что-нибудь быть *предосудительнее* ‹ненормальнее› таких фактов для правительства и для законов о журналистике? Когда истина противна чьей-нибудь выгоде, она подавляется. (Многие члены восклицают: „Нет, нет, вы преувеличиваете“.) Повторяю: положение дел очень бедственно и унизительно. Я не мог без глубокой печали слышать ‹сказанные в Сенате› слова, против которых нечего было возразить: „В Австрии больше свободы печатному слову, чем во Франции“. (В палате шум.) Вот каково, повторяю вам, положение журналистики. В одной из провинциальных газет я прочел слова: „Сановник имеет право получать жалованье и еженедельно по одной похвальной статье в газетах“. *(Хохот.) Когда газета предается суду, протокол суда остается тайной. Говорят: надобно успокоить честных людей и устрашать неблагонамеренных. Я желаю того, чтобы никто не страшился говорить истину».*

Заседание 8 марта

Речь Пикара

«Вчера я хотел прямо поставить важные вопросы, возбуждаемые нашим *исправлением* ‹изменением›. Я старался показать, как журналистика лишена свободы механизмом нынешнего законодательства и как эта система сделала журналистику настоящим монологом правительства самого с собою. *Покидаю теперь этот предмет, но, покидая его, выражаю мое уважение тем мужественным журналистам, которые борются шаг за шагом и если не всегда говорят все, что хотели бы сказать, то по крайней мере не говорят того, что говорить заставляют их. Я никогда не присоединюсь к людям,*[10] *что запретить значит опровергнуть.*

Перехожу к вопросу о суде присяжных. Я говорю, что присяжные — единственные компетентные судьи в делах журналистики, потому что никаким другим судьям в этих делах я не доверяю. Не доверяю я не собственно самим этим судьям, а правительству.

Президент. Приглашаю г. Пикара выражаться приличнее.

Пикар. Я полагаю, г. президент, что выражаюсь прилично.

Президент. Я не позволю вам в этой палате нападать на основные законы страны, говорить, что какой-нибудь существующий закон унизителен для страны. Вы можете подвергать критике политику и распоряжения правительства, но не можете говорить о существующем законе, что он унизителен для Франции. Здесь дело идет об уважении к существующему порядку, и я могу напомнить вам о приличии.

Пикар. Я не разделяю вашего мнения.

Президент. Продолжайте вашу речь.

Пикар. Возвращаюсь к вопросу, мною рассматриваемому: он состоит в том, какому суду должны подлежать дела журналистики. Я говорю: суду присяжных. *Меня перервали на тех словах, что другим судьям я не доверяю и не доверяет само правительство, которое предоставляет себе поступать с журналами без суда, административным порядком.* Почему же суд присяжных *один только* натурален в делах печатного слова? Во-первых, потому, что проступки по ним не могут быть определены точным образом и рассуждать о них не могут другие судьи, обязанные только прилагать точные законы к точно определенным случаям *и не могущие быть представителями общественного мнения, которое одно оценивает дела печатного слова.*

Другая причина та, что *когда журнальное дело отдается правительственному судье, ему предается сама свобода, и, осуждая писателя, он смертельно поражает свободу. Это говорил Ройе-Колар еще в 1822 году; а он был человек умеренный.* Правительственные судьи сами желают, чтобы их избавили от страшной обязанности судить дела журналистики; они бывают смущены, когда судят такое дело; они сами сознают, что не компетентны в этих делах, в которых, *как и во всех политических делах,* компетентен суд присяжных». (После этого Пикар говорит о свободе выборов и о независимости общинного управления, затем переходит к вопросу о личной свободе.)

[10] Здесь пропущено одно слово; вероятно: считающим, полагающим.

lib.pushkinskijdom.ru

«Пикар. Что такое личная свобода? Обеспеченность лица в том, что оно будет судиться по законам своей страны, *с гарантиями, отстраняющими произвол.* Существуют ли *теперь* эти гарантии? Правительство может арестовать и осудить на заключение от одного месяца до одного года всякое лицо, ведущее интриги, враждебные правительству, и имеющее преступные сношения внутри страны или за границею. По этому праву оно может у каждого гражданина потребовать ответа на вопрос: „Не имеете ли вы преступных сношений с кем-нибудь?" Возможно ли подозреваемому доказать противное? (Ропот.) Господа, я не понимаю этого ропота на мои слова против закона, *осуждаемого вашею совестью.* Доказать противное тут невозможно, потому что обвинение неопределенно. *А если люди наказываются по неопределенному подозрению, то господствует произвол.* Президент законодательного корпуса через г. вице-президента Шнейдера сказал, что комиссия, составлявшая проект адреса, нашла наше *исправление* ‹изменение› противоречащим общей политике правительства.

Шнейдер. Я говорил только о политике большинства палаты.

Пикар. Политика этого большинства — политика правительства, и я очень жалею о том и о другом. (Ропот.) Я вам объясню, почему жалею. Франция не хотела бы подвергаться новой революции. (Многочисленные голоса: „Правда, правда, не хотим".) Не хотите, а делаете все, что нужно, чтобы привести революцию. (Продолжительный шум.) Правительство само опровергает себя. (Новый шум.)

Президент. Чем же?

Пикар. Тем, что́ начало делать в последнее время.

Президент. Объясните это.

Пикар. Объясню, если вы дадите мне объяснить.

Президент. Объясните; иначе было бы слишком легко отказываться от объяснений.

Пикар. Я отказываюсь от объяснений потому, что не имел бы в них свободы. (Шум.)

Президент. Однако же, г. Пикар...

Пикар. *Что же, вы хотите, чтоб я говорил о всех действиях, приписываемых главе исполнительной власти... (Шум.)*

Президент. *Я не дозволю вам говорить о личных действиях императора, которого называете вы только главою исполнительной власти.*

Пикар. *А между тем я имел бы на это право. Он говорит, что министры ответственны перед ним, а он ответствует за них перед нациею; следовательно, его личные действия подлежат ответственности. Впрочем,* я так хорошо понимаю, что был бы тут связан, что не хочу и начинать речи об этом.

Президент. Это — прение, невозможное в нашей палате.

Пикар. Вы говорите правду.

Президент. Ваша партия имела власть и возбудила против себя неудовольствие, отнявшее у нее власть.

Эмиль Оливье. Вы также теряли власть: первая империя пала.

Барош (министр). Разве первая империя была низвергнута нациею?

Пикар. Я вам скажу...

Президент. Это — прение невозможное. В интересе общества я не могу допустить его продолжение. Замечу только, что когда вы сказали, что правительство само опровергает себя, вы были несправедливы; я мог бы прибавить, что вы поступаете с правительством невеликодушно, — если можно так выразиться. Вы невеликодушны к нему, потому что чем больше оно обезоруживает себя, тем больше вы на него нападаете, вместо того чтобы с умеренностью пользоваться свободою, которую оно дает стране.

Пикар. Я не принимаю упрека, сделанного моей партии, моим принципам. Я чту бескорыстие и величие людей, имевших власть в эпоху, о которой упомянул г. президент, *и покинувших власть безукоризненно.* Но возвратимся к настоящему. Вы утверждаете, что вы — нация свободная, а г. Буркне, сенатор и бывший посланник, говорит *в лицо всему* сенату, что в Австрии больше свободы, чем во Франции. С печалью слышу я, господа, что Франция не только не свободна, но что ее называют недостойною свободы. *Она покажет, что достойна ее. Она все замечает, наблюдает и некогда потребует отчета, правильного отчета за все.*

Правительство, говорите вы, обезоруживает самого себя. Да, оно дало нам свободу прения в этой палате, и я дорожу этою свободою, потому что она дает нам возможность доказать, что всякой другой свободы мы еще лишены.

Есть два правительственные метода: один опирается на добрые инстинкты, на благородные стремления; другой обращается к дурным страстям. Если правительство склоняется к этому последнему методу, мы обязаны обличить его перед общественным мнением. Я заявляю, что оно склоняется в эту сторону».

(Барош, президент государственного совета и министр без портфеля, отвечает на речь Пикара. После Бароша встает Жюль Фавр).

lib.pushkinskijdom.ru

Речь Жюля Фавра

«Обстоятельства, в которых ведутся прения палаты, очень важны. Я скоро займусь рассмотрением границ власти палаты, а теперь скажу вещь, против которой никто не может спорить: слова, произносимые здесь, слышит и судит вся Франция. Скоро она будет призвана посредством выборов дать свое одобрение или выразить порицание политике, которую постоянно поддерживала эта палата. Потому не бесполезно будет рассмотреть вопросы, возбуждаемые внутренним положением Франции.

Сейчас г. президент государственного совета говорил вам, что наши исправления должны считаться программою, выставляемою против официальной редакции адреса. (Сильный шум.)

Президент. Что называете вы официальной редакцией адреса?

Эмиль Оливье. Г. президент, не мешайте же говорить! (Шум.)

Президент (к Эмилю Оливье). Вы не имеете права давать мне приказания. Я не допускаю вашего вмешательства. Я спрашиваю у г. Жюля Фавра, что он разумеет под словами: официальная редакция адреса?

Жюль Фавр. Разумею официальную редакцию комиссии. (Шум.)

Президент. Вероятно, вы находите это объяснение очень простым? Но я знаю, и вы сами знаете, что такое хотели вы сказать словами: официальная редакция адреса.

Жюль Фавр. Если я буду прерываем каждую минуту, я прекращаю речь. Вы, г. президент, — конечно невольно, — отнимаете у меня свободу мыслей. (Шум.) Я отказываюсь от слова. (Садится.)

Президент. Я никогда не отнимал у вас слова, никогда не стеснял свободы прения. Вы придаете делу оборот неискренний.

Жюль Фавр. Я не дозволю вам, г. президент, приписывать мне неискренность.

Президент. Обращаюсь к суду палаты. Проницательность ее поняла смысл употребленных вами слов. Я имел право остановить вас, потому что вы употребили выражение, намекавшее, что адрес составлен не столько комиссиею палаты, сколько правительством. (Многочисленные голоса: „Вы правы, вы правы".) Потому не прибегайте к отговоркам.

Жюль Фавр. Я и не прибегал к ним.

Президент. Позвольте мне сказать вам: выражение „официальная редакция адреса" употреблено оратором не столь искусным, как вы, употреблено непреднамеренно. Серьезнейшим образом прошу вас, г. Фавр, продолжать вашу речь.

Жюль Фавр. Наше положение в этой палате, господа, исполнено затруднений. Поверьте, что не в удовольствие себе мы остаемся в нем и что только чувство обязанности удерживает нас в нем. Возвращаюсь к замечаниям, которые были начаты мною. *Я говорил, что это прение полезно, полезно особенно для народа, нашего судьи.*

В последние десять лет произошли важные факты. Особенно важные два. Первый из них — декрет 24 ноября 1860 г. (возвративший законодательному корпусу право, чтобы его прения печатались). Как назвать этот декрет? Удержусь от *опасных* определений, *скажу только, что он служит доказательством следующей истины: нераздельная власть одного оказывается неудовлетворительною и принуждена призвать на помощь себе законодательную власть.*

24 ноября 1861 г. произошел другой факт, также имеющий свое значение. Говорю о письме, которым император призывал г. Фульда в министры финансов, и о докладе, напечатанном г. Фульдом. Всем известно, какие дефициты были засвидетельствованы этим докладом.

Что следует из этих двух фактов? То, что император принужден разделить власть с представителями нации. Если же, господа, через десять лет царствования пришли к такому заключению, то благоразумно ли, логично ли предоставлять одному правительству право руководить общественным мнением, выборами, администрацией и руководить бесконтрольно? Нет, милостивый государь, — и вот цель нашего исправления.

С высоты своей административной власти правительство дает уроки журналистике; значит, оно считает себя ученее, нравственнее, религиознее всех на свете. Эта система не нова. Она владычествовала до 1789 г. Тогда можно было сказать, что ум Франции в руках правительства. Но, к счастию для Франции, он ускользал иногда из них, благодаря тому, что в других местах Европы имела приют свобода мысли. Содрогаешься, вспоминая, что „Дух законов" Монтескье остался бы неизвестен Франции, если бы не было тогда типографий в Голландии и Лондоне. Теперь во Франции только один журналист — император. (Крики и ропот.) В моем выражении нет ничего оскорбительного кому бы то ни было.

Публицистика состоит не в том, что теперь пишется в газетах. Публицистика — то, когда газеты руководят и удерживают. А у нас она ежеминутно зависит от власти, которая только по снисходительности дозволяет существовать

lib.pushkinskijdom.ru

всякой газете и может уничтожить ее, когда захочет. Таким образом, общественная мысль, повторяю, находится в руках правительства. Президент государственного совета говорил, что разрешены 31 новые политические газеты. Эти создания только увеличат число писателей, обреченных под страхом уничтожения быть послушными внушениям, идущим сверху.

Я знаю, что правительство не всегда прилагает к делу суровый закон; но в таком случае журналисту оказывается милость, оскорбляющая его достоинство.

Ваше правительство слабо, оно не может выносить свободы слова. По словам г. президента государственного совета, правительству кажется, будто и общество не могло бы существовать, если бы правительство не было облечено чудовищною властью подвергать граждан без суда арестам и всем приятностям, составляющим сущность системы, защищаемой г. Барошем. Многое мог бы я еще сказать о законе общественной безопасности, дающем правительству эту власть: оно пользуется ею очень осмотрительно. Недавно (по поводу лекций Ренана), по случаю внезапного волнения, полиция бросилась на невинных молодых людей (Ропот), арестовала их массою и забыла всякую умеренность. (Новый шум.)

Личная свобода, милостивые государи, так драгоценна нам потому, что без нее нет уважения к человеку. Врываются в домы, возмущают спокойствие семейств. Я приведу факт, относящийся ко мне.

На этих днях я имел честь находиться под особенным наблюдением и заметил, что даже в судебные места, куда отправлялся я как адвокат, сопровождал меня молодой человек и, надобно сказать, очень милый; он следовал за мною из комнаты в комнату, без сомнения желая учиться у меня адвокатскому искусству. (Смех.) Оно послужило ему в пользу. Он обратился к младшему из моих секретарей, и секретарь этот был принужден отправиться к полицейскому комиссару, где было ему пересказано все, что делал я в этот день, который, слава богу, был совершенно невинен. Полиция расходовалась даром. Но не могу ли я спросить, не напрасная ли это расточительность государственных денег? Ныне, когда столько говорят об экономии, удобно ли расходовать таким образом деньги, которым легко было бы дать полезное употребление? Думаю, что всей контрибуции, взятой с Китая, не достанет на плату за сведения, получаемые из таких источников. (Несколько голосов: „Прекрасно, прекрасно!!“) Милостивые государи! единственное средство исправить такое положение дел то, чтобы изгладить из наших законов все, могущее походить на произвол.

Если правительство не хочет того, пусть же оно имеет твердость открыто признавать свою систему. Держитесь системе Ришелье; но пока держитесь ее, не приписывайте себе чести, что управляете свободным народом».

С холодной, исторической точки зрения, от которой мы никогда ни на шаг не отступали, самая важная часть переведенных нами страниц отчета заключается не в *самом* содержании речей Пикара и Жюля Фавра, — *на него даже и не следует обращать внимания; но действительно* замечателен способ обращения графа Морни, представителя правительства и палаты, с оппозиционными депутатами. Не понравится ему какое-нибудь колкое выражение, он останавливает оратора; прежде так и кончалось дело: оратор чувствовал себя принужденным смириться и поправлял свою фразу; теперь не то: поднимается длинный спор, и оппозиционные депутаты наступают, теснят президента; он и вся палата чувствуют себя неловко, и победа остается за оппозиционным оратором, он торжественно повторяет колкую фразу и продолжает в том же тоне; а между тем в палате только пятеро оппозиционных депутатов; голоса их не имеют никакого веса при вотировании; в самой палате оппозиция их формальным образом совершенно ничтожна. Так ее и третировали еще года полтора тому назад. «*Мы позволяем вам говорить только по нашей снисходительности*», — *слышалось в каждом слове президента, обращенном к оппозиции.* А вот теперь не то. . . . . .

. . . . . .

А. МОГИЛЯНСКИЙ

НОВЫЕ ДАННЫЕ ДЛЯ ХАРАКТЕРИСТИКИ ОТНОШЕНИЯ ПИСЕМСКОГО К ГЕРЦЕНУ

В 1950 году, в восьмом томе сборников «Звенья», появилась выдающаяся по своему научному значению работа покойного Б. П. Козьмина «Писемский и Герцен». В этой работе ученым были сделаны очень важные наблюдения, которые можно сформулировать так:

lib.pushkinskijdom.ru

1. Роль фельетона Никиты Безрылова в конфликте между Писемским и «Современником» в 1862 году должна быть пересмотрена, так как «не отличавшийся особенным остроумием фельетон Писемского, казалось бы, имел все шансы пройти незамеченным, не произведя особого впечатления на читателей». [1]

2. Образ главного героя романа Писемского «Мещане» Александра Ивановича Бегушева существенно связан с образом А. И. Герцена; «ряд мыслей и высказываний» его «заимствованы от Герцена».[2]

3. Важнейшее из высказываний героя драмы Писемского «Ваал» Мировича «по существу вполне совпадает со словами Герцена, написанными им незадолго до смерти». [3]

Вместе с тем Б. П. Козьмину не удалось полностью преодолеть широко распространенное воззрение на Писемского как на представителя дворянской реакции. Больше того, невзирая на сделанные констатации, открывавшие пути к более правильному истолкованию общественной позиции и мировоззрения Писемского, Б. П. Козьмин как бы суммировал и обобщил в своей работе именно эту традиционную точку зрения, изложив ее наиболее ярко и выпукло.

Поставленный впервые Б. П. Козьминым вопрос о взаимоотношениях Герцена и Писемского имеет первостепенное значение для изучения творчества и мировоззрения последнего. Чтобы понять смысл обращения Писемского к произведениям Герцена, необходимо учитывать чуть ли не постоянные отклики на них в творчестве писателя. Отклики эти разнообразны, значительны в каждом отдельном случае и заслуживают тщательного рассмотрения. [4] Но прежде всего следует принять во внимание материалы, никогда в науке не освещавшиеся.

1

Доброжелательно относившийся к Чернышевскому и «Современнику» Писемский стремился к ликвидации конфликта, возникшего между «Библиотекой для чтения» и органом крестьянских демократов. В качестве арбитра редактор «Библиотеки для чтения» хотел привлечь Герцена. В июне 1862 года он прибыл в Лондон. Переговоры между Писемским и Герценом состоялись, но оказались безрезультатными. Тем не менее безрезультатность переговоров не изменила положительного отношения Писемского к основоположнику вольного русского слова. Осенью того же года в журнале Писемского «Библиотека для чтения» (в октябрьской книжке) должна была появиться большая статья в защиту Герцена от нападок редактора «Русского вестника» М. Н. Каткова. Эта статья была запрещена цензурой. Напечатана она была только в секретном издании Министерства народного просвещения для комиссии по делам книгопечатания (Сборник статей, недозволенных цензурою в 1862 году. СПб., 1862).

Статья подписана криптонимом «М. К.».[5] Это коллективный псевдоним публицистического отдела «Библиотеки для чтения». Официально он приписывался заведующему этим отделом Д. Ф. Щеглову.[6] Происходит криптоним от имени известного историка древней Греции, профессора петербургского и позднее московского университетов М. С. Куторги, участие которого в создании некоторых статей с этой подписью в журнале Писемского может быть доказано текстуально. Но интересующая нас статья о Герцене («Несколько соображений относительно заметки г. Каткова для издателя „Колокола“») написана преимущественно Щегловым при участии Писемского. Статья явно непоследовательна и противоречива — по-видимому, для отвода глаз цензурного ведомства. Но основное ее содержание совершенно определенно: деятельность и личность Каткова оцениваются здесь крайне отрицательно, нападки на Герцена парируются.

Для характеристики отношения к Каткову достаточно привести следующие отрывки: «...литературная деятельность г. Каткова все более и более принимает

---

[1] «Звенья», VIII, 1950, стр. 127.

[2] Там же, стр. 138—149.

[3] Там же, стр. 150—151.

[4] Так, на наш взгляд, связь с Герценом, его произведениями легко обнаружить в ряде эпизодов романа «Взбаламученное море», в рассуждениях его героев и т. д. Ср., например, спор о социализме, содержащийся в романе (ч. V, гл. 3) и суждения по этому поводу Герцена (А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 309; т. XI, стр. 76, 77; т. XII, стр. 168); изображение Писемским «одичания» крестьянства (ч. IV, гл. 1) и соответствующие страницы у Герцена (А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XII, стр. 99).

[5] В сборнике статья напечатана без подписи. Подпись содержится в корректуре, хранящейся в ЦГИА СССР (ф. 777, оп. 26, ед. хр. 16).

[6] См. об этом: А. Могилянский. Новые труды по русскому книговедению. «Русская литература», 1961, № 2, стр. 230.

lib.pushkinskijdom.ru

такой характер, что она должна остаться бесполезною для развития народного сознания, даже и для движений наших общественных реформ. Мало того, можно даже сказать, что она не останется без вредных результатов».[7] Далее говорится о переменах, происшедших в воззрениях Каткова: «В самом деле, прежде г. Катков относился гораздо построже ко всякому злоупотреблению; прежде он был не прочь сказать свое слово против сильных мира, в защиту классов, неблагоприятно поставленных в обществе. Прежде г. Катков энергически восставал против статского советника Бланка и против князя Черкасского; а теперь, хотя г. Катков и не говорит, что крестьян напрасно освободили, и что мужичка подчас не мешает и посечь, но это уже, как будто, благодаря непоследовательности. Общий дух его писаний таков, что он, как будто, прямо говорит, что наш народ еще недозрел до освобождения от крепостного состояния и от розги. Мужичок у него оказывается всегда и во всем виноват, даже виноваты и те, которые где-нибудь, в темном уголку, вздумают защитить его и его интересы» (стр. 313).

Вполне естественно, что безоговорочно защищать Герцена в подцензурном издании редакция «Библиотеки для чтения» не могла. Отсюда — ряд оговорок. Приведем важнейшие формулировки в подлинных выражениях: «Вообще, дело представляется в таком виде, что о г. Герцене нужно или ничего не говорить, или говорить все — и pro и contra.

Мы говорим *все* не потому, чтобы имели намерение непременно защищать г. Герцена и его учение; дальше мы укажем на те пункты, в которых он был очень неправ. Мы имеем на это совсем другие причины. Будучи эмигрантом и подлежа действию известных статей закона, г. Герцен все-таки не сумасшедший и не бешеный человек. Есть пункты, в которых он и прав, есть пункты, и очень важные, в которых мы с ним вполне согласны и в которых согласна с ним почти вся литература и здравомыслящая часть русского общества. Таким образом, говоря о Герцене и имея право в его учении находить не одно дурное, мы отстаиваем самих себя, наше собственное убеждение и стремление; а находя в нем одно худое, мы тем самым осудим себя и всю литературу и всю здравомыслящую часть общества. И было бы слишком странно, если бы целое общество было принуждено отказываться от самых заветных убеждений, от самых святых стремлений потому только, что их разделяют с ними эмигранты, люди, подходящие под известные статьи карательных законов» (стр. 284).

Авторы статьи всячески стремятся политически оправдать Герцена: «К чему он (Катков, — *А. М.*) усиливается доказывать, что г. Герцен поджигал наших составителей прокламаций и подобных им политических деятелей? Г. Герцен имеет только одну совесть, какова бы она там ни была, и одну голову: ему довольно ответственности и за свои собственные дела. Г. Герцен живет и пишет в Лондоне, но из этого еще не следует, что он высылает своих эмиссаров сюда к нам. Г. Катков с торжеством указывает на тот факт, что в листках, за которые пострадал г. Обручев, повторилось то, что было прежде напечатано в издании г. Герцена. Но что же из этого следует? В этих же самых листках и в других подобных им повторилось и то, что напечатано прежде в „Русском вестнике“ и в других русских журналах. Г. Обручев пострадал не за то, что в известных местах нашлось сходство со взглядами г. Герцена, а за самый способ развития, распространение доказательств этих взглядов. Все мы желаем, чтобы у нас как можно скорее были допущены свобода слова и гласность судопроизводства. Мы высказываем наши желания и за это нисколько не страдаем. Но если бы кто-нибудь, с оружием в руках, стал добиваться того же самого, то он, конечно, пострадал бы, подобно г. Обручеву; однако в этом случае ни мы, ни г. Катков чрез это виноваты не сделались бы. Г. Герцен, конечно, находится в другом положении: он развивает свои взгляды не под сурдинкою, как выражается г. Катков. Так обвиняйте уж его за это, а не за то, что его взгляды повторились в листках, за которые пострадал тот или другой. Но и за это слишком абсолютно обвинять его тоже не приходится» (стр. 294—295).

Доэмигрантская деятельность Герцена оценивается также очень высоко: «Г. Герцена, как философа, романиста и публициста, знала вся читающая публика еще прежде, когда он жил в России» (стр. 290).

В этой же статье от Каткова защищается «Современник» и лично Чернышевский, в частности, его экономическое учение (см. стр. 308—310).

В сильно измененном виде статья появилась в декабрьской книжке «Библиотеки для чтения» (с сокращением мест, написанных в защиту Чернышевского). Статья в этой редакции называлась «Несколько слов о литературных заслугах г. Каткова». Резкий тон в отношении Каткова в ней сохранен полностью.

---

[7] Сборник статей, недозволенных цензурою в 1862 году, т. II. СПб., 1862, стр. 312. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

2

В декабре 1862 года Писемский опубликовал статью против Каткова, а через два месяца дал согласие на сотрудничество в его журнале «Русский вестник».[8] Именно здесь с марта по август 1863 года печатался его роман «Взбаламученное море». Для правильного понимания этого широко известного произведения следует иметь в виду, что в журнальном тексте романа «Взбаламученное море» в ряде случаев была нарушена авторская воля. Издатель «Русского вестника» М. Н. Катков принуждал Писемского изменять текст романа и даже самовольно вносил изменения в текст без ведома автора.[9] Ввиду этого изучение романа только по печатным изданиям, игнорируя дошедшую до нас черновую рукопись его, невозможно.[10] В этой рукописи, в частности, мы находим особую главу, в значительной мере посвященную Герцену. Она следует непосредственно за главою «Бунт» в пятой части романа. Приводим ее текст:

«XIV. МАТЕРИАЛИСТ»

Как нарочно, друзья наши очень же скоро въехали в свежий и прекрасный лесок.

Разговор между Бакланом и Варвиным[11] начался несколько об отвлеченном.

— Скажите, пожалуйста! — начал первый, — вот это общинное начало, оно, я думаю, должно принести самые благодетельные последствия.

Для курьезу, читатель, зри 13-ю главу моей 4 части и припомни, что там говорил Бакланов.

— Да-с, в этом-то и штука. Социализм опять хочет свести его в общество — пусть каждый устроит у себя внутри храм — в католицизме, например, толпа кричит — дай мне крови, крови самой приобщаются!

— Ведь это значит равенство устроить? — перебил Варвин.

— Ну да!

— В том-то его и проруха. Тут ошибка в том, что человек есть целое царство, а не вид и не род. Мы делим так: минералы, растения, человек, значит, равенство между людьми устроить все равно, что между кошкой, собакой, вороной и львом. Человек такой тонкий и сложный организм ‹, потому› что находится под самым ближайшим влиянием воздуха, воды, пищи, температуры; потому, что я живу в более умеренной полосе, около меня не накостят моих ‹трудов› многие животные. Я умнее и сильнее вас — ну и кончено! А чего нет в природе, того вы не внесете в общество.

— Да-с, но для этого-то социализм и нужен, чтоб ограничивать эгоизм, толковать ему, что это нехорошо.

— О да, если вы говорите это как совесть эдакая общественная, так она прекрасно существует во всех религиях, вам в каждой проповеди напоминают о нестяжании, и о любви, и о мире.

— Вы вредный материалист, Варвин, и всегда им были, — заметил Бакланов.

— И всегда им останусь, — отвечал спокойно Варвин. — Вы знаете, что я не фразер и очень маленькой теперь человек и в мире ученом и гражданском. Под палящим этим солнцем, освещающим всю благодетельную нашу планету, мы одни только и восторжествуем под миром: мы только ему дали прочное и истинно благодетельное ‹существование›; мы ему выдумали огонь, чтобы освещаться ночью, мы выдумали ему платье, чтоб спасаться от дождя и холоду, мы сделали ему ручными зверей, чтобы не всегда же бегать за охотой, мы выстроили ему дома, выучили его разносить свою мысль типографским ‹2 *нрзб.*›, мы телеграфы и пароходы дали ему, ‹дали›, наконец, восторжествовать над двумя царствами всего — пространством и временем — какое, я спрашиваю вас, есть более плодотворное нашего учения? — и при этом Варвин даже стукнул по закраине коляски.

— Поэтому вы прогресс полагаете...

---

[8] О том, что это не являлось результатом идейной эволюции Писемского, свидетельствует его письмо к Каткову от 1 ноября 1862 года. См.: А. Ф. Писемский. Письма. Подготовка текста и комментарии М. К. Клемана и А. П. Могилянского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 151—152.

[9] См.: В. Г. Авсеенко. Памяти А. Ф. Писемского. «Московские ведомости», 1881, № 26, 26 января, стр. 3.

[10] См.: А. А. Рошаль. К вопросу об изучении творчества А. Ф. Писемского. «Ученые записки Азербайджанского государственного педагогического института русского языка и литературы им. М. Ф. Ахундова», серия филологическая, вып. II, 1956, стр. 82.

[11] В окончательной редакции Варвин фигурирует под фамилией Варегина

lib.pushkinskijdom.ru

— В накоплении умственного капитала и материального благосостояния.
— То есть? — прибавил Бакланов.
— То есть, — отвечал Варвин, — в культуре и в преодолении, как весьма справедливо недавно сказал Бекль, враждебных влияний природы, в воспользовании благодетельных ее средств.
— Но про Бекля говорят, что он человек без сердца?
— Ну, а кто говорит это, так значит без мозгу, — возразил резко Варвин.
— Это говорит наш заграничный гений.
Варвин при этом слегка усмехнулся.
— Ну, пускай себе говорит, — произнес он.
— Скажите, как вы вот и этого господина понимаете?
Варвин опять задумался на несколько минут.
— Я знал его еще за границей — мы встречались в Швейцарии. — Это удивительно счастливейшая организация; и удивительно — у него, я думаю, до сих пор пульс, как у здорового хорошего ребенка, бьет 150 раз, а не 70.
— А дарованье-то какое!
— Блестящее; какое смелое сочетание мыслей, которые захлестывают русских людей! Фаворит он решительно ‹общий›.
— Мы это говорим про... — и Бакланов наклонился при этом и шепнул что-то такое Соне.
И она, видимо, заинтересовалась.
— Ах, вы это говорите... — сказала она. — Скажите, вы за него?
— Видите-с! — сказал Варвин.
— И публицист, главное дело, — подхватил Бакланов.
— Н-ну, — возразил ‹Варвин›. — Бог с ним, как с политическим вождем.
— Вы, значит, находите...
— Нахожу, что если с той стороны у нас ничего нельзя было говорить, а ему все можно — пожалуй, огромная роль, но и только!
— Сам, значит, лично...
— Сам лично — остроумный памфлетист; прелестнейший, задушевнейший беллетрист, забавнейший и незаменимый по веселости обличитель разных русских пакостей.
— Не посмел бы, как Прудон, излагать свою целую систему, — подхватил Бакланов.
— О, вы куда хватили! — воскликнул Варвин. — Для этого надобно творчество научное вообще, а у него только хватает на статьи, на перепевание старых вариаций на модную тему... и то Прудона... Политический деятель!
— Но в обществе, однако, очень близко так и понимают.
— В ребяческом, точнее же сказать, дурацком обществе, разумеется, всегда так и будет — у нас другой ведь еще есть! И того, пожалуй, за вождя признают.
— И того даже считали, по крайней мере, некоторое время, — произнес Бакланов.
— О, позор! — воскликнул Варвин. — Несчастнейшая страна, где подобные господа хоть один момент, одну секунду считались за агитаторов — стало быть, в самом деле мы уж очень глупы.
— Впрочем, теперь разочаровались — видят, что чепуху несет уж черт знает какую.
— Слава богу, слава также царю! — заключил насмешливо Варвин, и потом вдруг остановил кучера.
— Вы поезжайте, а аз пойду ближайшею дорогой и предуведомлю супругу о приезде дорогих гостей! — прибавил он и проворно выскочил из коляски и пошел по тропинке.
— Какая умница! — обратился Бакланов к Соне.
— Чудо, мне он ужасно нравится, — ответила та».[12]

В приведенном тексте точка зрения автора на Герцена-политика проявилась достаточно ясно. Она вполне соответствует основной тенденции романа «Взбаламученное море». Отметим, что фронтально программа автора, его отношение к социализму излагается в 3-й главе пятой части романа,[13] для чего писатель ввел на несколько глав в качестве персонажа романа самого себя, Писемского.

---

[12] Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 584, оп. 1, ед. хр. 3, т. 2, лл. 271—279.
[13] Об этом см. в нашей заметке «Новое издание „Тысячи душ“» («На рубеже», 1956, № 1, стр. 184). Ср.: «Литературный архив», т. 6, 1961, стр. 20—21; «Радянське літературознавство», 1960, № 2, стр. 117—120; «Труды Одесского гос. университета им. И. И. Мечникова», т. 152, серия филологических наук, вып. 14, 1962, стр. 57.

lib.pushkinskijdom.ru

Г. ЕРМАКОВА-БИТНЕР

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ В «ВЕСТНИКЕ ЗНАНИЯ»

В один из майских дней 1908 года в типографии С.-Петербургского градоначальства несколько человек в полицейской форме рвали небольшие книжки в коричневых обложках.

Петербургский градоначальник рапортовал об исполнении приговора судебной палаты: «27 мая сего года... в присутствии господина полицмейстера 2-го отделения, младшего помощника пристава 2-го участка Нарвской части, инспекторов 1-го, 2-го и 3-го участков и заведывающего... типографией уничтожено посредством разрывания на части 1350 экземпляров № 17 журнала „Неделя“ (Выпуск 3 ий. Сочинения Толстого)...»[1] Так закончилась одна из попыток опубликовать запрещенные в России до 1905 года и выходившие полностью лишь за границей публицистические произведения Льва Толстого. Решив познакомить с ними русского читателя, редактор «Вестника знания» и «Недели» В. В. Битнер не питал особых иллюзий относительно легкости выполнения своего замысла. «Теперь у нас объявлена свобода печати», — писал он в 1906 году в предисловии к сочинениям Толстого. Тут же иронически комментировал сущность этой «свободы»: «...правда, свобода неполная, с привлечением к судебной ответственности, тюремными заключениями и пр...»[2]

И действительно, сразу после выхода в свет № 15 газеты «Неделя», приложением к которому был напечатан первый выпуск сочинений Л. Толстого, с В. Битнера была взята подписка о невыезде, и он был привлечен в связи с публикацией легенды Л. Толстого «Разрушение ада и восстановление его» к судебной ответственности «за оскорбление святыни» по 73-й статье Уголовного уложения. В № 17 «Недели» ему были инкриминированы статьи Л. Н. Толстого «Что такое религия и в чем сущность ее?» и «Конец века»; за их опубликование он был вторично привлечен к судебной ответственности уже не только по 73-й статье, но и по грозной 129-й — «за возбуждение к тяжким преступлениям». И все же до тех пор, пока «Неделя» не была закрыта царским правительством, ее редактор продолжал печатать произведения Л. Н. Толстого, в которых писатель обличал монархию, выступал с резким протестом против лицемерия церковников.[3]

В. В. Битнер не был революционером, но независимость его политических взглядов и демократические симпатии определились рано и были устойчивыми. Не случайно 4 марта 1901 года, в день студенческой демонстрации у Казанского собора, журналист в офицерской форме, штабс-капитан запаса артиллерии Вильгельм-Казимир Вильгельмович Битнер, тогда соратник М. М. Филиппова по «Научному обозрению», «был замечен... в неуместном заступничестве за студентов».[4]

Добившись с большим трудом разрешения на издание «Вестника знания», он задался целью распространять с помощью научно-популярного журнала систематические знания среди крестьян, рабочих, мелких служащих — тех, кто в условиях царской России был лишен не только высшей, но даже и низшей школы. Этой цели служили многочисленные приложения к «Вестнику знания» — 36 книг в год, специальные серии, отдельные журналы.

Распространяя знания в гуще народа, редакция «Вестника знания» была далека от «академизма», принципа — «наука ради науки». В 1905 году В. Битнер так сформулировал основные пункты программы журнала: «1) работа для подъема духовного уровня народа, 2) для развития его экономического благосостояния и 3) борьба с абсолютизмом».[5]

Естественно, что журнал не мог не использовать в борьбе, которую он вел против произвола правящих кругов, статьи Льва Толстого, которые были запрещены цензурой до 1905 года, а также его художественные произведения.

В просветительной программе «Вестника знания», имевшей несомненную политическую направленность, литературе отводилось существенное место, хотя задача пропаганды художественных произведений и не являлась первоочередной в научно-популярном журнале.

Литература в «Вестнике знания» рассматривалась главным образом как агитационный материал, призванный характеризовать тяжелое положение трудя-

---

[1] ЦГИА СССР, ф. 776, оп. 9, ед. хр. 149, л. 20.

[2] Полное собрание сочинений Льва Николаевича Толстого, вышедших с 1879 года, т. I, вып. 1, изд. «Недели» (В. В. Битнера), СПб., 1906, стр. 4.

[3] Всего вышло 9 выпусков, составивших два тома и начало третьего. Дальнейший выход сочинений Толстого был приостановлен закрытием «Недели».

[4] ЦГИА СССР, ф. 776, оп. 8, ед. хр. 1538, л. 6. См. об этом подробнее в нашей статье «Просветитель-демократ» («Звезда», 1965, № 3, стр. 215).

[5] «Вестник знания», 1905, № 11, стр. 155 (далее ссылки на этот журнал приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

щихся масс, их политическое бесправие. Этот подход к произведениям литературы специально отметил в своем донесении цензор. В марте 1909 года, характеризуя «Вестник знания», он писал: «В политическом отношении этот журнал должен быть отнесен к числу органов печати левого направления и ближе всего подходит к программе социал-демократической партии. Отношение журнала к правительственной деятельности — недоброжелательное, что сказывается как в публицистических статьях, так и в тенденциозности беллетристических произведений».[6]

Редакция журнала делала все, чтобы до читателей полностью доходил «тенденциозный» смысл того или иного литературного произведения. Так, например, в предисловии к издаваемым сочинениям Л. Толстого редактор «Вестника знания» объяснял, что по требованиям цензуры нельзя напечатать полностью те места в произведениях писателя, «где Лев Николаевич... заставляет своих героев говорить сообразно с характером каждого о царе, таинствах и т. п., причем язык, положим, дьявола... отличается значительною резкостью, которая нашими официальными толкователями законов печати признается прямым оскорблением величества или кощунством над господствующими религиозными убеждениями... Обыкновенно такие места в печати до сих пор пропускались». «Мы же постараемся, — писал редактор, — чтобы пропусков не было, за исключением, конечно, мест, в которых усматривается оскорбление величества. Такие места мы заменяем точками, так что читатель не будет введен в заблуждение относительно истинных слов Л. Н. Толстого. Впоследствии же все пропуски (которых очень мало) будут нами восстановлены и наши *постоянные подписчики получат их особо*».[7]

Прочитав это «невинное» объяснение, читатель без труда понимал, что в легенде Толстого «Разрушение ада и восстановление его» советы дьявола людям «позволить грабить себя одному человеку» относились к царю. Нетрудно было применить к верховному правителю России и следовавшее далее определение — «главный грабитель».

Обличительное звучание произведений Толстого подчеркивалось и иными путями. Так, например, к статье Толстого «Голод или не голод?» было дано такое примечание от редакции: «Настоящая статья, написанная Львом Николаевичем Толстым еще в 1898 г., как видят читатели, нисколько не устарела, так как условия нашей русской жизни совсем не изменились, и голод, по-прежнему, косит свои жертвы, а нужда, страшная нужда, о которой ни в одном цивилизованном государстве не имеют и приблизительного понятия, все шире и шире разрастается в крестьянском населении».[8]

Сам редактор «Вестника знания» на протяжении своей длительной журналистской деятельности посвятил немало статей теме голода. В том же № 15 «Недели», в котором было опубликовано «Разрушение ада и восстановление его», где писатель характеризовал царя как «главного грабителя» народа, была помещена и статья В. Битнера «Куда идут народные деньги», в известной мере перекликавшаяся с произведением Л. Толстого. Тогда как богачам «одного только „птичьего молока“ не достать, говорится в статье, трудовому люду... нет даже материнского для грудных младенцев, народ... мрет от голоду, пытаясь есть древесную кору». На рисунке, помещенном тут же, был изображен большой чан, в который народ ссыпает деньги, вытекающие через краны в поставленные внизу ушаты. Громадное количество денег течет в ушат, на котором сидит толстый жандарм, держащий в руках нагайку. На нужды народа, отдающего царю «весь свой смоченный слезами и потом заработок, идет очень немного», говорил В. Битнер и делал вывод, что «народу нужна земля, нужна воля, нужен свет знания». Пособниками эксплуататоров он считал и священников, которые, обещая «на том свете счастливую жизнь», учили народ «повиноваться и терпеть».[9]

Уделяя большое внимание атеистической пропаганде, «Вестник знания» не мог не использовать толстовскую публицистику, дававшую яркий материал для разоблачения духовенства. В числе сочинений Толстого, напечатанных приложением к «Неделе», был, в частности, и знаменитый толстовский «Ответ на определение Синода от 20—22 февраля 1901 г. и на полученные мною по этому случаю письма».

Поддерживая и пропагандируя передовое во взглядах Толстого, «Вестник знания» критически относился к слабым сторонам его философии. В этом отношении любопытна читательская полемика, развернувшаяся на страницах журнала по поводу толстовского учения «о непротивлении злу» насилием. Максимальное развитие самодеятельности подписчиков «Вестника знания», которым в разделе «Взаимопомощь читателей» предоставлялась трибуна для свободного обмена мнениями, было принципиальной установкой редактора журнала. Редакция направляла обмен мнений, иногда печатая некоторые статьи со специальной целью —

---

[6] ЦГИА СССР, ф. 776, оп. 9, ед. хр. 785, л. 60.

[7] Полное собрание сочинений Льва Николаевича Толстого, т. I, вып. 1, стр. 4.

[8] Там же, т. II, вып. 5, стр. 3.

[9] См.: В. Битнер. «Куда идут народные деньги». «Маленькие книжки „Недели“», 1906, № 15, стр. 2—10.

lib.pushkinskijdom.ru

возбудить полемику. С этой целью в № 3 «Вестника знания» за 1906 год был помещен очерк Ф. А. Страхова «Долой насилие».

К очерку редакция дала примечание, в котором высказывала предположение, что не все согласятся с автором, и предлагала читателям обсудить материал «целым кружком», а затем поделиться своими мыслями «с остальными читателями в отделе „Спорные вопросы жизни и нравственности“» (1906, № 3, стр. 261).

Обмен мнениями читателей — сторонников и противников учения «о непротивлении злу» — печатался в нескольких номерах журнала, и решающее слово в споре осталось за противниками этого учения.

Читатели отстаивали право угнетенных на применение «насилия» в целях освобождения, доказывали, что «покорность лишь усугубляет насилие, пока угнетенным ино не станет невмоготу, и они не восстанут силою против угнетателей» (1906, № 6, стр. 154).

Под флагом «теоретического» спора по поводу философии Толстого на страницах «Вестника знания» печаталась резкая критика по адресу правителей России и фактически звучал призыв к свержению царского правительства. Конечно, все это облекалось в иносказательную форму, чтобы у цензуры не было прямых оснований для придирок. Редактор «Вестника знания» владел в совершенстве хитростями «эзопова языка» и умел придавать читательским письмам более «безопасную» форму.

Постоянное вовлечение читателей в активную оценку творчества и деятельности Толстого было принципиальным для «Вестника знания».

Когда писатель скончался, на страницах журнала был помещен не пышный некролог, а бесхитростный рассказ простого тульского рабочего Д. Добрынина, который прошел вместе со своими товарищами пешком много верст до Ясной Поляны, чтобы проводить в последний путь своего любимого писателя.

Посылая свои «впечатления» в журнал, Добрынин сопроводил их таким письмом: «Я — малограмотный рабочий и пишу в первый раз, а потому прошу редакцию не погнушаться статьей и исправить возможные ошибки. В случае помещения статьи гонорар прошу обратить в фонд неимущих подписчиков» (1910, № 12, стр. 533).

Считая, что память писателя должна быть увековечена широкой пропагандой его творчества в народе, читатели «Вестника знания» обсуждали различные пути распространения произведений Толстого. Один из подписчиков выступил, например, с предложением организации передвижных библиотек, состоящих из сочинений Толстого. Во многих городах России подписчики журнала, члены обществ «Вестника знания» выступали с докладами и лекциями о Толстом. Так, например, в бакинском обществе был прочитан доклад о драме «Живой труп».

Читатели «Вестника знания» объединялись вокруг имени писателя не только для просветительной деятельности, но и для помощи голодающим крестьянам, следуя в этом самому Толстому.

«Вестник знания» организовывал выступления читателей в защиту умершего писателя от злобных нападок реакционного духовенства.

С негодованием рассказывал, например, подписчик «Вестника знания» из Орши о черносотенце-священнике, который в своих проповедях выступал против великого писателя как «еретика», богоотступника. Читатель выражал уверенность в том, что «неудержимое шествие к светлому будущему скоро уничтожит влияние таких „проповедников“».[10]

Многие материалы, напечатанные редакцией «Вестника знания», свидетельствовали об истинной и глубокой любви к Толстому русского народа. Вот одна из таких достаточно выразительных заметок: «Крестьяне Броннинского сельского общества Ораниенбаумской волости Петергофского уезда решили наименовать существующее у них 2-х классное земское училище в д. Бронной — „училищем имени Л. Н. Толстого“. Составленный об этом приговор послан крестьянами в январе текущего года на разрешение земского собрания».[11] Под корреспонденцией стояла подпись: «Местный крестьянин»; заканчивалась заметка многозначительной фразой: «Ответа еще не последовало».

Как при жизни Толстого, так и после его смерти «Вестник знания» продолжал пропагандировать его творчество. Посмертные произведения великого художника были изданы в серии «Литературные альманахи „Вестника знания“». В сборник вошли: «Живой труп», «От ней все качества», «Отец Сергий», «После бала», «Ходынка», «Алеша Горшок».[12]

Используя все легальные возможности для критики царизма, редакция журнала, как и в годы первой русской революции, разъясняла своим читателям отношение Толстого к самодержавию. Этой цели могли служить и помещенные в 1912 году в «Неделе „Вестника знания“» материалы, озаглавленные: «Лев Толстой,

[10] «Неделя „Вестника знания“», 1911, № 7, 20 февраля, стр. 7.

[11] Там же, стр. 9.

[12] Посмертные художественные произведения Льва Николаевича Толстого. Изд. «Вестника знания», СПб., 1912.

lib.pushkinskijdom.ru

Вл. Короленко и 128 статья». Это был отчет о состоявшемся 27 ноября 1912 года суде над В. Г. Короленко, которого судили за помещение в № 2 «Русского богатства» «Посмертных записок старца Федора Кузмича» Л. Толстого. В отчете приводились слова судебного обвинителя, который утверждал, что Лев Толстой, устами Федора Кузмича, высказывал мысль «о преступности и греховности верховной власти, которою облечены русские государи»,[13] и потому обвинял В. Короленко по 128 статье Уголовного уложения за «дерзостное неуважение верховной власти».

Учение Толстого осмыслялось читателями журнала не как призыв к смирению, а как призыв к активной деятельности, к борьбе за переустройство жизни. Обличая «сильных», сравнивая их с «пауками», один из читателей писал: «И хочется крикнуть, чтобы все услышали, что так жить нельзя... Не уходить я должен от жизни, а стремиться всеми силами... побеждать все преграды и выйти из горнила победителем». Заканчивал он свое письмо в газету призывом к переустройству жизни: «...мы должны... — писал он, — не требовать от нее (жизни, — *Г. Е.-Б.*) смысла, а дать ей смысл».[14]

Отношение к литературе как современной, так и классической в «Вестнике знания» определялось, как уже было сказано, политическими требованиями дня. Наследие прошлого осмыслялось в свете задач современности.

Одним из писателей, чрезвычайно близких журналу, как по мировоззрению, так и по творческим принципам, был М. Е. Салтыков-Щедрин.

В 1909 году Н. В. Горкин, автор статьи о Щедрине, напечатанной в «Вестнике знания», подчеркивал глубочайшую злободневность страстных, негодующих обличений писателя, которые сохранили и через два десятилетия после смерти беспощадного судьи «ташкентцев» и «помпадуров» современное, даже «слишком современное значение» (1909, № 6, стр. 818). Анализируя цикл «Господа ташкентцы», критик признавал, что за сорокалетний период, прошедший с 1869—1872 годов, когда началась публикация очерков «Господа ташкентцы», ничего не изменилось в природе российского самодержавия, которое по-прежнему проводит политику «усмирения».

«Это все тот же наш родной Глупов подвергся нападению ташкентских орд, — писал критик. — Страна, где мы живем, стонет от этих мероприятий, начинающихся „бараньим рогом“ и кончающихся „макаровыми телятами“. Так и хочется ко всем разновидностям ташкентства дать имена и притом не только имена исторические, но и имена наших современников» (1909, № 6, стр. 826). Совершенно недвусмысленным было предложение автора статьи сравнить прошлое с настоящим на материале главы «Они же»: «Перечтите третью главу этих очерков... на вас пахнет всеми больными ужасами самого недавнего нашего прошлого и самого подлинного настоящего» (1909, № 6, стр. 826). Очерк «Они же», в котором Салтыков-Щедрин дал страшную картину Петербурга 1866 года, после покушения Каракозова на Александра II, зловещим образом перекликался с современностью 1909 года.

Рядом со статьей о Салтыкове-Щедрине в «Вестнике знания» были напечатаны: «Христова ночь», «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» и «Торжествующая свинья или разговор свиньи с правдою». Злободневно звучал для читателей того времени разговор правды с «торжествующей свиньей» — олицетворением черных сил реакции. Столь же современной была и тема предательства, обличаемого Салтыковым-Щедриным в «Христовой ночи». В февральском номере «Вестника знания» за этот же год сообщались некоторые данные о «деле» Азефа. В «Христовой ночи» Салтыков-Щедрин сказал и о своей глубокой убежденности в неизбежности грядущей победы трудящихся масс: «И вы свергнете с себя иго тоски, горя и нужды...» — писал он, прибегая к обычной для него форме иносказания. «Вестник знания» подчеркивал именно эту оптимистическую ноту, звучащую в творчестве великого сатирика. Особенное значение это приобретало после поражения революции, когда интеллигенция была охвачена настроениями безверия и пессимизма.

С горечью говоря о печальном «бессмертии» и живучести героев Салтыкова-Щедрина, автор статьи тем не менее утверждал, что если бы великий сатирик был жив, он не отрекся бы от своих убеждений и продолжал бы верить в неизбежную победу правды и справедливости и поражение всех «неправд» и «насилий». Несмотря ни на что, он повторил бы с бодрым оптимизмом: «Итак, не станем приходить в отчаяние, а будем верить. Жизнь не останавливается и не иссякает. Если горьким насильством не суждено ей проявиться непосредственно, она просочится сквозь те честные сердца, которые воспримут семя ее и сторицею возвратят ей посеянное» (1909, № 6, стр. 818). Этими словами Салтыкова-Щедрина завершалась статья о нем, напечатанная в «Вестнике знания», и эти же слова служили к ней эпиграфом.

Не только произведения крупных писателей использовались журналом; порою какой-нибудь незначительный момент литературной жизни давал редакции повод

---

[13] «Неделя „Вестника знания“», 1912, № 48—49. 9 декабря, стр. 752.
[14] Там же, 1911, № 1, 10 января, стр. 18.

lib.pushkinskijdom.ru

для рассуждений о вопросах, имеющих политическое значение, или же становился основою для широких литературных обобщений.

Любопытным примером трактовки литературных вопросов в тесной связи с задачами политической борьбы может служить напечатанная в отделе «Библиография» пространная рецензия П. Товарища[15] на сборник «Стихотворения рабочего К. В. Чернятина». Помещая этот отзыв, редакция извинялась перед читателями за «злоупотребление их вниманием по поводу негодной и вредной книжки» (1905, № 7, стр. 119), считая, однако, что они оценят серьезность мотивов, в силу которых помещена данная рецензия.

П. Товарищ, автор ряда статей, посвященных разоблачению «зубатовских» организаций, показал в своей рецензии на сборник стихов истинное лицо их автора, намекнув на то, что «поэт-самоучка» является попросту полицейским шпиком. «Перед появлением этой книжки, — писал П. Товарищ, — у нас... близ Путиловского завода на всех телеграфных столбах были вывешены объявления, подобные тем, которые вывешиваются петербургской полицией» (1905, № 7, стр. 119—120). Объявления рекламировали книжку стихов Чернятина. Доморощенный поэт призывал рабочих держаться подальше от «интеллигенции», распространяющей политические брошюры, убеждал их не бастовать, а покорно терпеть и молчать, даже если рабочих будут «обижать иль с завода хоть гнать». Автор стишков объявлял «святым делом» назначение правительством старост, которые должны были на заводах и фабриках фактически выполнять полицейские функции. «Какое детское доверие к избранникам правительства. Как это все трогательно», — иронически комментировал П. Товарищ восхваление «поэтом» старост — прислужников полиции и фабриканта (1905, № 7, стр. 123).

Рецензент подвергал язвительному разбору и так называемые «любовные» стихи Чернятина, фальшивые и пошлые, показывал, насколько кощунственно звучит эта полицейская «лирика» в период революционных событий.

Значение рецензии П. Товарища заключалось не только в том, что он обличил автора сборника как черносотенца. Протестуя против этой подделки под литературу, П. Товарищ поделился с читателями «Вестника знания» и своими мыслями об истинном призвании поэта и литератора, выступил в защиту гражданственного направления в поэзии. «А вдруг, думалось нам, — писал он по поводу объявления о книжонке Чернятина, — явился новый Некрасов, а вдруг запоет он песни труда, песни безработицы, песни горя, злосчастья, лишений. Ударит с неведомою силой по струнам своей сладкозвучной лиры, „и много смелых сердец зажгутся безумной жаждой свободы, света!..“» (1905, № 7, стр. 120).

П. Товарищ считает, что поэт-рабочий не может не следовать традициям гражданственной поэзии. Он мотивирует это тем, что «всякий сознательный рабочий обязан быть гражданином» (1905, № 7, стр. 121).

Редакция «Вестника знания» воспитывала читателей журнала в духе большого уважения ко всем поэтам гражданственного направления.

Так, когда скончался П. Ф. Якубович, в «Неделе „Вестника знания“» была помещена статья, посвященная его памяти, автор которой писал: «Ничего не значащие две разбросанные по алфавиту буквы обнимали собою великую, кристально чистую душу. Эти буквы выжжены на скрижалях „гражданской“ литературы».[16]

Симпатии к «„гражданской“ литературе» сказались и на сборнике «Русские поэты», изданном в 1909 году.[17]

Желание познакомить читателей главным образом с творчеством новейших поэтов не дало редакции возможности выдержать «единство направлений», о чем писал в предисловии В. Битнер. Кроме того, редактор выразил сожаление, что «теперешние условия печати не позволили нам вполне выдержать намеченный нами план, так как многие стихотворения, очень характерные для их авторов, не могли быть помещены по цензурным условиям».

Но несмотря на то, что в сборнике отсутствует «единство направлений», некоторые имена обращают на себя внимание. Рядом со стихами А. А. Блока, В. Я. Брюсова, И. А. Бунина, К. Д. Бальмонта мы находим произведения М. Л. Михайлова — автора известной прокламации к молодому поколению, поэта-петрашевца А. Н. Плещеева, крестьянского поэта И. З. Сурикова, стихи П. Я. (П. Ф. Якубовича-Мельшина), Скитальца (С. Г. Петрова), Максима Горького и, наконец, знаменитых узников Шлиссельбурга Веры Фигнер и Н. А. Морозова.

---

[15] П. Товарищ — псевдоним П. С. Тимофеева, рабочего, сотрудника газеты «Рабочее слово», печатавшегося и в легальном большевистском журнале «Вестник жизни». П. Товарищ поместил в «Вестнике знания» ряд статей (см., например, «Очерк развития и деятельности гапоновских „собраний“» («Вестник знания», 1906, № 1, стр. 75)).

[16] С. Б. Фрид. П. Я. (памяти П. Ф. Якубовича-Мельшина). «Неделя „Вестника знания“», 1911, № 12, 27 марта, стр. 2.

[17] Русские поэты. Сборник избранных произведений русской поэзии последних десятилетий. Составил В. П. под редакцией В. В. Битнера. Изд. «Вестника знания» СПб., 1909.

lib.pushkinskijdom.ru

Любопытным примером использования литературы отнюдь не в познавательных целях может служить включение сатиры А. К. Толстого «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева» [18] в серию «Народный университет».

Следует сказать о своеобразном характере «Народного университета», чтобы был ясен «дерзкий» смысл выбора упомянутого произведения А. Толстого для данного издания.

Этот ежемесячный научно-популярный журнал, выходивший с 1907 года приложением к «Вестнику знания», был рассчитан в первую очередь на пропаганду науки в деревне. В каждый выпуск «Народного университета» входило несколько популярных лекций по разным отраслям знаний, которые иллюстрировались с помощью картинок для волшебного фонаря, приложенных к журналу. Цена журнала, по замыслу редактора, должна была быть «доступной бедному народному учителю»,[19] который и выступал с этими лекциями перед крестьянами. Редактор «Вестника знания» рассматривал «Народный университет» как первый этап на пути создания в будущем, о чем мечтал В. Битнер, грандиозного «научного театра» для народа, основанного на живой популяризации знаний и на принципе возможно большей наглядности. «Мы хотим, — писал редактор «Вестника знания», — чтобы *сам университет пошел в народ*, для чего ему придется, конечно, сойти с небес на землю и приспособиться к потребностям народа».[20] Хорошо характеризует популярность лекций «Народного университета» в деревенской среде письмо сельского учителя из Пинского уезда, обращенное к редактору «Вестника знания»: «У меня во время чтения в школе с Вашими лекциями и волшебным фонарем крестьяне брали места с бою... — писал он. — Оставшиеся вне класса... устраивались длинными хвостами у окон, кто на полене, кто на заборе, а кто просто на плечах товарищей».[21] В качестве лекции по русской истории и литературе, предназначенной для такой демократической аудитории, редактор «Вестника знания» выбрал именно сатиру А. Толстого, высмеивающую русских монархов. Поэме был предпослан очерк об Алексее Толстом, в котором говорилось между прочим, что поэт не считал современное ему государственное устройство «лучшим» и что его «всегда возмущало насилие».[22] Кроме того, к сатире А. Толстого был дан пояснительный материал в виде «Краткого очерка русской истории» и обширных примечаний, названных «Пояснения к „Русской истории от Гостомысла“». Сохраняя видимость вполне объективного изложения исторических событий, комментатор позволял себе порою и явную иронию, говоря, например, что, согласно летописям, варяжские князья «будто бы водворили на Руси порядок», или что крещение Руси «состоялось не без насилий», а цитируя характеристику А. Толстым Петра I, прибавлял от себя: «Да, крутенек был государь!» [23]

Антимонархический характер поэмы подчеркивался рисунками-карикатурами Порфирьева, которые были взяты из сборника «От мрака к свету», выпущенного в 1906 году сатирическим журналом «Стрекоза», где поэма А. Толстого была напечатана с продолжением Вилли — «От Плеве до наших дней». Эти карикатуры, по мнению полиции, имели «характер крайнего глумления над правительственною властью, в особенности в последней части означенного приложения, как относящейся к современным событиям».[24]

Редактор «Вестника знания» не только иллюстрировал «крамольными» рисунками сатирическую поэму Толстого, но, кроме того, в «пояснениях» к сатире, написанных, по-видимому, им самим, критикуя современность, отталкивался, в известной мере, от материалов «Стрекозы». Переходя от комментария последних строф сатиры А. Толстого к началу XX века, автор «пояснений» следующим образом характеризовал положение России периода русско-японской войны: «Произвол правительства вместе с полным разорением страны поставил ее на край гибели. Русско-японская война повлекла за собой не только разгром флота, который состоял из судов, названных шутниками старыми галошами, но и полное поражение армии».[25]

«Поражение... — продолжал автор «пояснений», — всколыхнуло все дремавшие до сих пор русские силы. Убийство Плеве, изображаемого художником и юмористом

---

[18] В издании «Народного университета» сатира А. К. Толстого озаглавлена «Русская история от Гостомысла».

[19] В. В. Битнер. Пути самообразования и служения обществу, ч. I. Просветительная работа. Изд. «Вестника знания», СПб., 1906, стр. 69.

[20] Там же, стр. 66—67.

[21] Автограф хранится в нашем архиве. Автор письма особо отмечает дешевизну картинок для волшебного фонаря, которые обходились по 2,5 копейки, в то время как в магазинах одна картинка, сделанная на стекле, стоила рубль.

[22] «Народный университет», 1907, № 4, стр. 6—7.

[23] Там же, № 5, стр. 17, 20, 29.

[24] ЦГИА СССР, ф. 776, оп. 9, ед. хр. 785, л. 58.

[25] «Народный университет», 1907, № 5, стр. 33.

lib.pushkinskijdom.ru

„Стрекозы“ в виде мрачного тюремщика, который „Пол-Руси для порядка Пересажал в острог“, усилило движение и привело нас к учреждению Государственной Думы. Но, видно, тень министра-тюремщика еще властно царит над Россией..., а рядом с этою тенью встают и другие призраки... В конце концов, постоянный припев А. Толстого — „а все-таки порядка нет и нет“, может быть повторен и теперь с еще большим правом, чем когда-либо...» [26]

Появление в количестве 18 000 экземпляров номера «Народного университета» с поэмой А. Толстого не прошло незамеченным в полицейских сферах. Особое возмущение министерства внутренних дел вызвало то, что В. Битнер использовал «тенденциозные» карикатуры Порфирьева не только для иллюстраций текста поэмы А. Толстого, но и напечатал их в виде картинок для волшебного фонаря, пользовавшихся большим распространением в народной среде.

Департамент полиции 24 декабря 1908 года «конфиденциально» сообщал в канцелярию Главного управления по делам печати о том, что «редакция журнала „Вестник знания“ распространяет по удешевленным ценам слюдовые картинки для волшебных фонарей с возмутительными сюжетами, оскорбляющими религиозные и национальные чувства».[27] Министр внутренних дел признал картинки «недопустимыми»,[28] и полиция начала охотиться за ними с целью их конфискации и уничтожения.

В заметке реакционной газеты «Колокол» некий Стрегущий цитировал письмо своего друга, священника, который писал: «Да как же смеют так издеваться над религиозными и патриотическими чувствами каждого из нас?.. Посылаю вам несколько, прочие сжег, посодействуйте, чтобы их изъяли из употребления, доложите, кому следует... Ведь на эти картины смотрят и будут смотреть и великие и малые...» [29]

Глубокое возмущение корреспондентов «Колокола» вызвала, в частности, картинка «Иван Грозный», на которой царь был изображен весьма «тенденциозно», как отмечалось в документах Министерства внутренних дел, «злобным стариком, окруженным виселицей с висящими на ней трупами голых людей и костром, на котором сжигают людей».[30]

Если вспомнить, что в это время царское правительство жестоко расправлялось с участниками первой русской революции, то изображение царя на фоне виселиц приобретало острейший современный подтекст. Оно перекликалось с публицистическими выступлениями против смертных казней, которым журнал уделял большое внимание, со статьями В. Короленко, Л. Толстого и «Рассказом о семи повешенных» Леонида Андреева, напечатанном в «Вестнике знания» в начале 1909 года (№ 1, 2).

Чрезвычайно показательно для политической позиции «Вестника знания», что после поражения революции 1905 года журнал не изменил своего направления, хотя и подвергался тогда большим гонениям. Достаточно сказать, что из двенадцати его номеров, вышедших в 1906 году, впоследствии было уничтожено по приговору суда пять. В одном лишь 1912 году против редактора «Вестника знания» было возбуждено 16 судебных дел.

Но журнал по-прежнему писал о тяжелом положении трудящихся, уделял большое внимание атеистической пропаганде, и, как отметил царский цензор, данные разных наук освещались в нем «с точки зрения материалистической философии».[31]

Характерным является отношение журнала к сборнику «Вехи», названному В. И. Лениным «*энциклопедией либерального ренегатства*».[32] Идеология «Вех», свидетельствовавшая о полном разрыве «русского кадетизма и русского либерализма вообще с русским освободительным движением»,[33] оказалась чуждой и враждебной «Вестнику знания» и его демократической читательской аудитории.

В письме от 10 июля 1911 года учитель из Вологодской губернии Рогозин сообщал редактору журнала о своих неприятностях по службе вследствие его «постоянной борьбы с темными силами деревни, на что и было обращено должное внимание училищного совета по доносу попа». «Что поделаете... — писал он, — если во мне еще не перебродило пиво 1905 г.; да, впрочем, едва ли когда-нибудь и перебродит».[34]

Такие настроения были характерны для многих «вестникознаньевцев» в годы реакции.

---

[26] Там же, стр. 33—34.
[27] ЦГИА СССР, ф. 776, оп 9, ед. хр. 785, л. 46.
[28] Там же, л. 58.
[29] Там же, л. 160 об.
[30] Там же, л. 160.
[31] Там же, л. 60.
[32] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 19, стр. 168.
[33] Там же.
[34] Письмо хранится в нашем архиве.

lib.pushkinskijdom.ru

Показательна в этом плане помещенная в № 6 «Вестника знания» за 1910 год статья В. П. Полонского «Вокруг интеллигенции», посвященная разоблачению реакционной сути «веховской» идеологии. Трудно сказать, был ли знаком автор статьи, впоследствии известный советский критик и редактор, с работой В. И. Ленина «О „Вехах"», но обращает на себя внимание то, что он зачастую выступает против тех же положений веховских публицистов, которые вызвали возражения В. И. Ленина.

Критик показал в своей статье, что перепуганные революцией «вехисты» ведут нападение не на интеллигенцию вообще, а выступают против демократической, социалистической интеллигенции и в первую очередь борются против ее последовательного демократизма. Критик квалифицировал публицистов «Вех» как чуждых народу защитников «классовых интересов мобилизующегося класса буржуазии» (1910, № 6, стр. 716), которые мечтают, подобно П. Струве, о «примирении» буржуазной интеллигенции с реакционным государственным строем. И вместе с тем критик говорил с убежденностью о том, что далеко не вся интеллигенция пойдет на «службу к капиталу», и другая ее часть по-прежнему останется «верной... интересам трудящихся классов» (1910, № 6, стр. 717).

В области литературной критики «Вестника знания» оценка «Вехами» того или иного писателя становилась как бы лакмусовой бумажкой для определения отношения к нему литературно-критического отдела журнала.

Сочувственно, например, относится критика к Вересаеву, характеризуя его как одного из представителей той самой интеллигенции, против которой направлены удары авторов сборника «Вехи», обвиняющих ее в «народолюбии», в излишке «общественности». Для рецензента «Вестника знания» Вересаев является фигурой, достойной глубокого уважения, и его творчество требует к себе серьезного внимания именно потому, что писатель изображает людей, живущих высокими идейными интересами, тех, кто «создает направления русской общественной мысли, которые „от ликующих, праздно болтающих и обагряющих руки в крови" уводили „в стан погибающих за великое дело любви"» (1909, № 11—12, стр. 582).

«Вестник знания» неуклонно боролся за искусство жизненной правды. Понятно поэтому его отрицательное отношение к декадентству, которое он рассматривал как свидетельство внутреннего разложения буржуазного общества. Борьба с направлениями, далекими от реального отражения действительности и пропаганды передовых идей, была принципиальной установкой журнала.

«С особым удовольствием мы помещаем статьи, — сообщала редакция «Вестника знания» еще в 1907 году, — по искусству и литературе направления, противоположного теории „искусства для искусства"» (1907, № 5, стр. 18а). В 1910 году, знакомя читателей с программой на 1911 год, редактор «Вестника знания» заявлял: «Защищать принцип „искусства для искусства" мы не намерены, да этой защиты в журнале и нельзя заметить, ибо он служит реальным интересам читателей» (1910, № 12, стр. 377).

Теория «искусства для искусства» устраивала обывателей, которых критик Вячеслав Полонский сравнил со страусом, прячущим в момент опасности голову под крыло. В обстановке наступившей реакции, — писал Полонский в статье «Последние тучи рассеянной бури», — одни стали искать забвения «в мистицизме, религии, другие в эротике» — «ширмах», «за которые прячется перетрусивший обыватель». Для характеристики психологии писателей-обывателей критик использовал высказывание Горького: «Когда человек хочет узнать — он исследует. Когда он хочет спрятаться от тревог жизни — он выдумывает». Именно поэтому-то в эпоху реакционных бурь и ликвидации демократических завоеваний «пришлись ко двору г. г. Мережковские, Чулковы, Сологубы и Кузьмины, Анибалы, Каменские», искусство которых, по мнению Полонского, носит аморальный и аполитический характер, являясь выражением бегства от действительности. С гневом обличал критик этих современных писателей, которые предали великие идеалы литературы прошлого, литературы «любви», «на месте трагической красоты страдания в русской жизни оказалась огромная мистико-порнографическая лужа». Вспоминая опять Горького, Полонский приходит к выводу об абсолютной естественности этих литературных явлений, ибо, «говоря словами Горького, — когда мещанство обнажает свое „Я" — перед современным обществом встает животное» (1909, № 1, стр. 38, 40—41).

Конечно, такая литература не отвечала «реальным интересам» вышедшей из низов трудовой интеллигенции, которая составляла главный контингент читателей журнала. Оценивая события литературы, ведущие критики «Вестника знания», как и сами читатели, подходили к ним с позиций нужд народа и отражения реальной действительности. Эта мысль утверждалась не только в статьях критиков-профессионалов, но и в выступлениях читателей.

«Две музы: забытая и торжествующая» — так было озаглавлено одно из писем читателя, посвященное противопоставлению гражданственного творчества Некрасова декадентскому искусству. Это письмо было опубликовано в № 8 «Вестника знания» за 1910 год; номер был конфискован и уничтожен за напечатанную в нем заметку «Вопрос об амнистии»; смысл ее сводился к тому, что правительство проявляет благосклонность лишь к подонкам общества, амнистируя погромщиков и растлителей малолетних. И письмо читателя о «Двух музах», в котором остро ста-

lib.pushkinskijdom.ru

вился вопрос о необходимости активного отношения к жизни и защите интересов народа, невольно перекликалось с обличительными материалами хроники современной жизни, напечатанными в этом же номере журнала.

Читатель рисовал образ Некрасова, певца «гнева и печали», иронически оценивая маленькие фигуры «модных крикунов» — декадентов, которые служат иной музе — «блудливой», с печатью «безразличия» на челе. По мнению читателя, безразличие к проблемам общественной жизни, безыдейность искусства декадентов порождали и бессмыслицу формы, художественную слабость — для искусства декадентов «смысл и жизненная правда необязательны» (1910, № 8, стр. 270).

Он заключал свое обличительное письмо гневным выводом: «Почему не слышно ваших голосов среди обездоленных?.. Да, чуждо ваше искусство для них! Им непонятен поэт, творения которого не могут служить отражением народной души!» (1910, № 8, стр. 270).

На страницах «Вестника знания» были подвергнуты буквальному разгрому такие произведения, как «Конь бледный» Ропшина, «Санин» Арцыбашева, пресловутые «Ключи счастья» Вербицкой, чью «философию» «свободной» любви критик счел достойной сопоставления лишь с «мудростью фарсов и опереток» (1910, № 4. стр. 212). Когда критика «Вестника знания» имела дело с серьезными идейными противниками, она, отстаивая свой взгляд на литературу как на учителя жизни. часто прибегала к именам Толстого и Тургенева, Салтыкова-Щедрина и Чернышевского, Короленко и Чехова, к произведениям, в которых звучали идеи гуманизма. требования социальной справедливости. Полемизируя, например, с Мережковским. с его «новой верой в сверхчувственный мир», критик Л. Козловский вспоминал заветы Чернышевского, который говорил: «Будем учиться — *знание* освободит нас!» Мистическим упованиям Мережковского он противопоставлял веру «в человеческий ум, в силу знания, в творческую коллективную работу» (1910, № 1, стр. 24). Или. выступая против ядовитых «испарений» сологубовской литературы, против «больных, уродливых» видений, творимых поэтами-декадентами, критик воссоздавал чистый мир молодого Короленко, который рассказал в «Истории моего современника» об утре своей жизни — времени, когда зарождалось новое общественное движение (см.: 1910, № 3, стр. 146—148).

Придавая решающее значение вопросу об идейной направленности произведений литературы, критики «Вестника знания» были далеки от эстетского любования художественной формой.

Вопросы борьбы за гражданственность литературы, за ее высокое идейное содержание, выдвигались на первый план, а проблемы художественной формы рассматривались как второстепенные, в их подчиненности содержанию. Позиция критиков «Вестника знания» здесь близка точке зрения А. В. Луначарского, который в 1906 году в рецензии на пьесу Леонида Андреева «К звездам» высказал свой взгляд на соотношение формы и содержания. «...Чем дольше живешь... — писал А. В. Луначарский, — тем равнодушнее становишься к формальным достоинствам самим по себе... Развлечение хорошее дело. Развлекатели полезные люди. Но хорошее дело выше развлечения, и полезные люди выше развлекателей».[35]

В то время как идеологи «Вех» призывали к «покаянию», «смирению» и размышлениям о спасении души, на страницах «Вестника знания» печатались статьи. полные оптимизма и жизнеутверждения. Выступая против всех порождений реакции — мертвящего ужаса «кладбищенской» литературы, ухода в мистику, литературная критика «Вестника знания» поддерживала все элементы протеста, звучавшие в произведениях русских писателей. Характерно в этом плане отношение журнала к Леониду Андрееву. Его пессимизм, мистический ужас перед жизнью оценивался резко отрицательно, «Жизнь человека» была охарактеризована как одно из реакционнейших произведений, когда-либо появлявшихся в русской литературе. Но зато на страницах «Вестника знания» печатается «Рассказ о семи повешенных» как талантливый, страстный протест против ужаса современности — смертных казней, и дается сочувственная оценка пьесе Л. Андреева «К звездам». И если А. Луначарский в своей статье о драме Андреева дал резко отрицательную оценку далекому от жизни ученому-астроному Терновскому, то критик «Вестника знания» пытается увидеть в концовке пьесы намечающееся понимание ученым идеалов революционера Трейча.

В известный момент, когда реакционная критика начинает травить Л. Андреева, «Вестник знания» берет его под свою защиту, подчеркивая мотивы «бунта» в его творчестве, ноты протеста против ужасов современности. Критик Л. Козловский сопоставляет творчество Л. Андреева с горьковским, хотя и считает этих писателей антиподами. Критик считает закономерной постановку вопроса об отношении Л. Андреева к русской революции, несмотря на безнадежный пессимизм его творчества. По его мнению, «мятежное настроение годов, предшествовавших революции, и самого революционного периода нашло себе двух главных певцов: Горького и Андреева. Горький пел бодрость и веру, он верил, что „не скроют солнца

[35] А. Луначарский. «К звездам». (Новая драма Л. Андреева). «Вестник жизни», 1906, № 8, стр. 7.

lib.pushkinskijdom.ru

тучи", — Андреев предсказывал ту *тьму*, в которой бессильно погаснут огни. Но оба они ненавидели тьму» и «посылали проклятия окружающей действительности» (1910, № 1, стр. 14—15). Потому-то, когда стали звучать призывы к примирению с этой действительностью, русскую ренегатствующую интеллигенцию перестало устраивать не только мятежное творчество Горького, но и «бунт» Андреева.

Одним из любимейших писателей подписчиков «Вестника знания» был Горький. Показательна небольшая читательская полемика, развернувшаяся в 1911—1912 годах на страницах газеты «Неделя „Вестника знания"».

Начата она была подписчиком Г. Мартиросианом, который, придавая громадное значение воспитательной роли русской литературы, говорил о своей тревоге по поводу развращающего влияния, какое оказывают на молодежь произведения вроде «Санина» Арцыбашева, и предлагал читателям обменяться мнениями по этому вопросу на страницах газеты.[36]

С автором письма солидаризировались многие, в частности читатель, подписавшийся «Некто». Он гневно упрекал писателей, подобных Арцыбашеву, Гиппиус, в том, что они своим творчеством заражают читателей «пассивностью», воспитывают нытиков и неврастеников, «неспособных к борьбе за жизнь».[37] В какой-то степени эти упреки распространялись и на всю современную русскую литературу.

Возразил анониму учитель А. Семенов, дав знаменательное заглавие своему письму — «Не все в литературе достойно осуждения». Считая, подобно предыдущим авторам писем, что литература должна быть учителем жизни, А. Семенов не соглашался вместе с тем с огульным отрицанием достижений современных писателей. В качестве одного из примеров он привел творчество Куприна, который даже в своем романе «Яма» сумел так подойти к проблемам «этики пола», что создал произведение высокого обличительного звучания.

Восторженные строки посвятил Семенов Горькому: «Он не заразит вас пассивностью... он говорит: впереди — заря, впереди — огни, огни и огни!.. Он зовет читателя идти в бой... Через его произведения красной нитью проходит мысль: надо строить жизнь, а не сидеть в выработанных веками рамках, ибо это — гниль и хлам, который немедленно надо выбросить за борт... При чтении горьковской „Песни о соколе" у кого не заблестят глаза, не побледнеют щеки, у кого не застучит сердце жаждой подвига и самоотвержения?..» [38]

Мы охарактеризовали политику «Вестника знания» в области пропаганды литературы не полностью. Осталась в стороне и тема судебных преследований, которым подвергался редактор «Вестника знания» за публикацию ряда литературных произведений. Тем не менее приведенного материала достаточно для объяснения того, почему люди, выписывавшие «Вестник знания», часто попадали под негласный надзор полиции, а редактора «Вестника знания» травила правая печать.

«Русское знамя» называло его «кандидатом на виселицу», «Колокол» обвинял его в том, что он сеет «революцию» и «безбожие», «Московские ведомости» создали даже термин «битнеровская литература», по вине которой из юных душ вытравляются «вера в бога и любовь к родителям», учащаются самоубийства.[39] От правой печати не отставала и так называемая «левая», «кадетствующая» — газеты «Речь», «Новое время»; последнюю редактор «Вестника знания» язвительно называл так же, как ее окрестил некогда Салтыков-Щедрин — «Чего изволите».

Не только редакция «Вестника знания», но и читательская аудитория журнала подвергалась ожесточенным нападкам со стороны как правой, так и «либеральной» кадетской печати. Одна лишь фраза Д. Философова, сказавшего что «вся серая, трудовая Россия не что иное, как потенциальный подписчик на „Вестник знания"», говорит не только о признании популярности журнала и громадной тяге трудовых масс к образованию, знанию, но и хорошо характеризует его барски презрительное отношение к «серым» читателям «Вестника знания». Поэтому-то об этих читателях, об их якобы вопиющей некультурности и темноте создавались всевозможные легенды и небылицы. Создателем одной из таких легенд явился Мережковский, который в статье «Несоленая соль», помещенной в «Русском слове», сетуя по поводу «одичания» демократии, падения вкуса читателей, которые, мол, меньше читают Льва Толстого, чем «сыщицкую» литературу и Вербицкую, представил в карикатурном виде подписчиков «Вестника знания», которые якобы вместо корана держали в руках «Ключи счастья» Вербицкой. Если учесть, что на страницах «Вестника знания» и «Недели» были помещены неоднократные выступления читателей как раз против Вербицкой, то можно понять, какую массу возмущенных писем вызвала статья Мережковского. Тем более, что подписчики превосходно разбирались в истинной подоплеке выступления писателя, понимали, что это брошенное им нелепое обвинение означало неприязнь к последовательному демократизму, к вышедшей из низов трудовой интеллигенции.

---

[36] См.: «Неделя „Вестника знания"», 1911, № 47, 27 ноября, стр. 13—14.
[37] Там же, 1912, № 5—6, 12 февраля, стр. 98.
[38] Там же, № 16, 22 апреля, стр. 253.
[39] См.: там же, 1911, № 2, 17 января, стр. 10 («Беседы с читателями»).

lib.pushkinskijdom.ru

От лица читателей журнала и в их защиту с ответом Мережковскому выступил редактор «Вестника знания». Голословному утверждению писателя-эстета были противопоставлены цифры и факты, почерпнутые из книги А. А. Николаева «Хлеба и света», созданной на материале одной из анкет «Вестника знания» на тему «Что вы читаете». На вопрос анкеты «Назовите наиболее ценимых вами писателей в области литературы и науки» было получено 3068 ответов, из которых явствовало, что «вестникознаньевцы» как раз больше всего любят Льва Толстого, который получил 295 голосов. Вслед за ним следовали: Дарвин — 152 голоса, Андреев — 120, Бельше — 106, Горький — 93, Геккель — 91, Тургенев — 89, Бебель — 87, Достоевский — 84, Чехов — 77, Гоголь — 74 и т. д. Вербицкая вовсе не упоминалась, как не было среди ответов и ни одной фамилии прославленных авторов «сыщицкой» литературы. «Зато вы можете здесь видеть, — писал В. Битнер, — 52 голоса в пользу Маркса...» [40]

Следует отметить, что В. И. Ленину была известна работа Маркса и Энгельса «Святое семейство» в издании «Вестника знания».[41]

Основываясь на данных анкеты, а также на наблюдениях А. Николаева и своих собственных, редактор «Вестника знания» делал вывод о глубине духовных запросов демократических читателей журнала, которых больше всего занимают проблемы естествознания, а в области литературы их внимание привлекают «старые русские классики» и писатели «с серьезным литературным прошлым».[42] Поэтому сетования Мережковского по поводу «одичания» демократии и «грядущего хамства» не могли ни в коей мере относиться к демократической аудитории «Вестника знания», которую Мережковский просто не знал и не хотел понять. «Вы нас не знаете... — писал В. Битнер, заканчивая свою отповедь Мережковскому. — Мы вас хорошо знаем, а потому проходим мимо... Мы идем из народа и несем ему же добытые нами крупицы знания из чтения Дарвинов, Марксов, Бюхнеров, Толстых и Геккелей, а вы сидите наверху, боясь спуститься вниз, потому что там воняет онучами и овчиной... Полноте, ваша песня спета... настал уже час расплаты. Неумолимый закон биологии, или, если хотите, истории требует обновления: сухое и гнилое погибает, служа удобрением для новых ростков жизни».[43]

Мы не ставили перед собой задачу дать в данной статье исчерпывающую характеристику литературной политики «Вестника знания», а хотели лишь наметить тенденции, являвшиеся, по нашему мнению, ведущими — использование произведений литературы в качестве чисто агитационного материала, опора на творчество писателей-классиков, представителей революционно-демократической мысли в борьбе против направления «искусства для искусства», за гражданственность литературы. Высказывания самих читателей, их полемика, переписка с редактором журнала — один из путей, посредством которого осуществлялась тесная связь между редакцией и подписчиками журнала, чему сами они придавали громадное значение и что было одной из важнейших особенностей журнала, составляло его своеобразие.

Эта сторона деятельности «Вестника знания» была положительно оценена современниками. Яснее всего о значении объединения тысяч русских людей вокруг «Вестника знания» сказал Н. Рубакин в дни десятилетнего юбилея журнала: «Я приветствую „Вестник знания“... во-первых, как первый русский научный журнал, который нашел себе доступ в широкие круги читающей России, во-вторых, как такой журнал, который так сумел сорганизовать свое общение с личностью читателя, как до него еще никто не умел. А это — заслуга, по нашему глубокому и искреннему убеждению, громадная».[44]

Н. ГОРБАНЕВ

Г. В. ПЛЕХАНОВ О ТОЛСТОМ — МЫСЛИТЕЛЕ И ХУДОЖНИКЕ

Вопрос о том, как решал Г. В. Плеханов проблему соотношения мысли и творчества Льва Толстого, уже не раз привлекал внимание исследователей. Давняя традиция изображает дело так, будто Плеханов, проводя грань между Толстым-мыслителем и Толстым-художником, делил мысль и творчество писателя на два самостоятельных потока, не имеющих между собой ничего общего, причем силу Толстого видел в его художественном творчестве, а слабость — в его мысли.

---

[40] Там же, 1913, 31 января, № 3—4, стр. 63.
[41] См.: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 83.
[42] «Неделя „Вестника знания“», 1913, 31 января, № 3—4, стр. 63.
[43] Там же, стр. 64.
[44] Н. Рубакин. По поводу юбилея «Вестника знания». «Неделя „Вестника знания“», 1913, № 1, 13 января, стр. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

«Плеханов резко отвергает Толстого-христианина, Толстого — мыслителя и проповедника и принимает Толстого-язычника, Толстого-художника. Именно этот смысл приобретает у Плеханова знаменитая формула „отсюда и досюда“», — писал в 1931 году Г. Ленобль в статье «Плеханов и Ленин о Толстом». По его словам, Плеханов разделил всю толстовскую деятельность «на две разноценные и ничего общего друг с другом не имеющие части».[1]

Этой точки зрения в последнее время придерживались С. П. Бычков, М. А. Лифшиц, Б. И. Бурсов и другие исследователи и критики.[2]

Как могло произойти, что Плеханов, который вслед за Белинским рассматривал искусство как мышление в образах, который поправлял Л. Толстого (в «Письмах без адреса») как раз в том смысле, что искусство выражает не только чувства, но и мысли людей, — стал отделять «мировоззрение Толстого от его творчества непроходимой границей»? [3] Что это — одно из тех бесчисленных противоречий, которых в статьях Плеханова о Толстом, как без тени юмора заметил один литературовед, не меньше, чем у самого Толстого,[4] или просто результат поверхностного прочтения плехановских статей?

Неоднократные высказывания самого Плеханова (вроде: «Я считаю его гениальным художником и крайне слабым мыслителем», «Я имею в виду Толстого-мыслителя, а не Толстого-художника» и т. п.) как будто подтверждают справедливость первого предположения. Но если исходить не из этих лапидарных формул (имевших в устах Плеханова совершенно определенное значение, отличающееся от общепринятого ныне), а из общего содержания и смысла статей о Льве Толстом, то придется признать, что принятое толкование плехановской точки зрения ошибочно по крайней мере в одном отношении. Проводя черту между Толстым-мыслителем и Толстым-художником, он вовсе не хотел сказать и не сказал, что мысль и творчество писателя никак не связаны между собой. И не этот смысл имеет формула «отсюда и досюда».

Как возникла эта формула и зачем Плеханову понадобилось отграничивать Толстого-мыслителя от Толстого-художника? И что, собственно, понимал Плеханов под словами «Толстой-мыслитель»?

Напомним в этой связи некоторые обстоятельства дела. Как известно, поводом для статьи «Отсюда и досюда», открывающей серию работ Плеханова 1910—1911 годов о Льве Толстом, послужил фельетон Homunculus'a (Д. И. Заславского) «Вразбродь», в котором объявлялись сухими педантами и осуждались люди, любящие Толстого «отсюда досюда».[5] Фельетон этот привлек внимание Плеханова не случайно. В нем выражалось характерное для «толстовских» дней 1908 и 1910 годов стремление многих публицистов и критиков принять «всего» Толстого, без разграничения сильных и слабых сторон его деятельности.[6]

В дни юбилея 1908 года на таком подходе к Толстому настаивал, например, В. Кранихфельд. «По традиции, установленной Н. К. Михайловским, — говорил он в статье «От великого барина к великому мужику», — Толстого принято рассматривать как некоего двуликого Януса, одно лицо которого молитвенно обращено к небу, в то время как другое жадными глазами устремлено к греховным переживаниям земли. На самом деле это не так... Я не могу отделить в своем сознании Толстого-художника от Толстого-мыслителя, не могу мыслить этого необыкновенно цельного человека состоящим из двух, да к тому же еще и неравноценных половин».[7]

---

[1] «Молодая гвардия», 1931, № 13—14, стр. 124. См. также: Н. Глаголев. Ленин и Плеханов о Толстом. «На литературном посту», 1931, № 20—21, стр. 6.

[2] См.: С. П. Бычков. Толстой в оценке русской критики. В кн.: Л. Н. Толстой в русской критике. Гослитиздат, 1949, стр. XLIV—XLV; М. Лифшиц. По поводу статьи И. Видмара «Из дневника». «Новый мир», 1957, № 9, стр. 222; Б. И. Бурсов. Л. Н. Толстой. Семинарий. Учпедгиз, Л., 1963, стр. 367—368

[3] М. Кораллов. Роза Люксембург — литературный критик. В кн.: Роза Люксембург о литературе. Гослитиздат, М., 1961, стр. 48.

[4] Н. Р. Верхось. Плеханов о Льве Толстом. «Труды Юго-Осетинского педагогического института», 1957, т. IV, стр. 79.

[5] «Киевская мысль», 1910, № 311, 10 ноября.

[6] Тот же Homunculus в предыдущем номере газеты писал: «Чем дорог был Толстой нам, живым современникам? Конечно, он был дорог и как художник, и как философ, и как моралист. Но он таким останется и для потомства» («Киевская мысль», 1910, № 310, 9 ноября, заметка «Великая мера»).

[7] «Современный мир», 1908, № 9, стр. 192, 220—221. На такой же точке зрения, как и В. Кранихфельд, стоял Н. Иорданский в статье «Лев Толстой и современное общество», где, с одной стороны, утверждалось, что «ни мысль, ни чувство художника не делимы» и что «Толстой всегда был верен себе, писал ли он „Войну и мир“ или „Рабство нашего времени“, „Смерть Ивана Ильича“ или „В чем моя вера“», а с другой — Толстой изображался «сторонником социальной революции», а его учение относилось к числу «революционных по своему существу» доктрин. («Современный мир», 1910, № 12, отд. II, стр. 90, 101—102). См.

lib.pushkinskijdom.ru

То же самое писал один из публицистов (В. Набоков) в дни после смерти Толстого: «До настоящего времени очень распространено мнение, отделяющее резкой чертой „шуйцу“ Толстого от его „десницы“, Толстого-моралиста от Толстого-художника. И если второму раздают единодушную хвалу и честь, то первого принимают лишь с отдельными оговорками. Между тем мировое значение Толстого — именно в этом неразделимом сочетании гениального художника и великого мыслителя, носителя высших, недосягаемых нравственных идеалов».[8]

21 октября 1908 года приват-доцент Сперанский прочел в зале Тенишевского училища лекцию на тему: «Л. Н. Толстой как художник и мыслитель». «Лектор по преимуществу доказывал, — читаем в отчете, — что Толстой неделим, что Толстой-художник и Толстой-мыслитель шли все время нераздельно».[9] Возражая тем, кому «кажется, что у Толстого наступил разлад художника и мыслителя», другой автор в юбилейной брошюре писал, что «между художником-Толстым и между Толстым-мыслителем по содержанию главных мотивов нет никакого разлада».[10]

А. В. Луначарский высказывает то же положение в статье «Смерть Толстого и молодая Европа»: «Толстой-художник не отделим от Толстого-мыслителя... Его художественные произведения все сплошь суть морально-философские трактаты».[11] На эту тему и почти в тех же словах и выражениях пишут А. Кадлубовский, Е. Колтоновская и многие другие.[12]

Эта тенденция, суть которой состояла в попытке «реабилитировать» самые слабые стороны учения Толстого, наметилась еще в 80-е годы.[13] В 1908—1910 годах она уже имела всеобщий характер. В 1911 году один из обозревателей, имея в виду юбилейную и посмертную прессу, отмечал: «Отрицание шуйцы и десницы в жизни и мысли Толстого, провозглашенных и упроченных Н. К. Михайловским, — главный общий тон статей, у одних резко подчеркнутый, у других безмолвно признаваемый».[14] На страницах потресовской «Нашей зари» «почитай что марксист» В. Базаров с удовлетворением констатировал, что «наша интеллигенция... единодушно признала Толстого — всего Толстого — своей совестью».[15]

На этом фоне становится ясной позиция Плеханова. В противовес тем, кто ставил знак равенства между Толстым-художником и Толстым — мыслителем и публицистом (у Плеханова это синонимы), с явным или скрытым намерением возвеличить заслуги последнего, он разграничил эти две стороны деятельности писателя и выдвинул формулу «отсюда и досюда», означавшую не что иное, как неприятие наиболее утопических и реакционных черт толстовства.[16]

также обзор «Толстой в европейской печати», преувеличивающий значение философии Толстого, его религиозного учения и социального реформаторства. («Современный мир», 1910, № 12, отд. II, стр. 71—73).

Так подробно говорим о позиции этого журнала потому, что она явилась, видимо, одним из поводов для выступления Плеханова. Один из современников, вспоминая о жизни у Плеханова зимой 1910—1911 года в Сан-Ремо, пишет: «Плеханов был сильно раздражен, что марксисты поддались либеральным утверждениям, будто Л. Толстой является великим мыслителем, „Современный мир“ назвал его „учителем жизни“, „властителем дум“ и даже „святым“» (М. Бабин. Письмо в редакцию. «Группа „Освобождение труда“», сб. 2. Госиздат, М., 1924. стр. 356—357).

[8] Последние дни Льва Николаевича Толстого. СПб., 1910. стр. 174—175.

[9] «Известия Вольфа», 1908, № 11, стр. 159.

[10] Азферт [М. А. Ашкиназ?]. Делатель жизни (по поводу 80-летнего юбилея Л. Н. Толстого). Харьков, 1908, стр. 5—7.

[11] «Новая жизнь», 1911, № 21 (январь), стр. 219.

[12] См.: А. П. Кадлубовский. Художник и моралист в Л. Н. Толстом. Харьков, 1911, стр. 4; Е. Л. Колтоновская. Критические этюды. СПб., 1912, стр. 224.

[13] См.: Р. А. Дистерло. Граф Л. Н. Толстой как художник и моралист. СПб., 1887, стр. 41—43.

[14] М. Морозов. Очерки новейшей литературы. СПб., 1911, стр. 223—224.

[15] «Наша заря», 1910, № 10, стр. 43.

[16] Содержание этой формулы близко к тому, что писал Плеханов В. В. Водовозову в конце июля 1908 года, отвечая на предложение принять участие в работе Комитета по организации чествования Л. Н. Толстого: «Я бесконечно высоко ставлю Л. Н. Толстого как художника, но я не хотел бы ни одним своим словом и ни одним своим действием дать русскому читателю повод думать, что я разделяю общественные взгляды нашего великого романиста. Вот почему лестное предложение, делаемое мне Вами от имени Вашего Комитета, могло бы быть принято мною лишь в том случае, если бы этот Комитет имел в виду чествовать Л. Н. Толстого именно как художника, а не как публициста» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. VI. Соцэкгиз, М., 1938, стр. 392—393).

lib.pushkinskijdom.ru

Это означало возвращение к традиции демократической критики 70—80-х годов — разграничивать в деятельности Толстого «десницу» и «шуйцу», т. е. сильные и слабые стороны, — к традиции, против которой в 1908—1910 годы единым фронтом выступили и либерально-буржуазные и псевдомарксистские критики и публицисты.

В первой же статье цикла «Отсюда и досюда» Плеханов пишет: «Прежде, скажем в эпоху покойного Н. Михайловского, Толстого любили передовые русские люди именно только „отсюда и досюда". И это было гораздо лучше».[17] Очевидно, что в данном случае он имел в виду не просто «эпоху» Н. Михайловского, но и знаменитую статью критика «Десница и шуйца Льва Толстого» (1875), в которой впервые была выдвинута и развернута мысль о противоречиях мировоззрения и творчества писателя, а также последующие статьи Михайловского («Еще о гр. Л. Н. Толстом» и «Опять о Толстом», 1886), содержавшие критику теории непротивления злу насилием. В другой работе, касаясь вопроса о различном отношении к проповеди Толстого в 1870—1880-е и в 1908—1910-е годы, Плеханов замечал: «Ему сперва возражают (Михайловский и др.), а потом перестают возражать и ограничиваются рукоплесканиями» (стр. 387).[18]

Но это не означало у Плеханова (как, впрочем, и у Михайловского)[19] стремления отделить, обособить мысль писателя от его творчества, провести водораздел между ними. Он прекрасно отдавал себе отчет в том, что одни и те же — сильные и слабые — стороны взглядов, мировоззрения Толстого отразились (хотя и с разной силой) как в проповеди Толстого-мыслителя, так и в его художественном творчестве.

Доказательства этому — в каждой плехановской статье о Толстом. Приведем самые характерные.

В критическом этюде «Толстой и природа» (1908) Плеханов пишет, что индивидуализм Толстого «наложил глубочайшую печать как на его художественные произведения, так и, в особенности, на его публицистические взгляды» (стр. 367). В статье «Еще о Толстом» (1911) прямо сказано: «Религиозные искания великого художника наложили свою яркую печать на стремления Пьера Безухова в „Войне и мире", а христианское пренебрежение к грешным „мирским" интересам человечества выразилось в эгоистическом чудачестве Константина Левина в „Анне Карениной"» (стр. 427).

В повести «Холстомер» Плеханов находил отражение учения Толстого о собственности (стр. 395), в повести «Божеское и человеческое» — характерное для Толстого отрицательное отношение к революционному насилию и революционерам (стр. 361). «Толстой в таких своих произведениях, как „Смерть Ивана Ильича" или „Хозяин и работник", без всякого сомнения, хотел изложить те же самые взгляды, к которым он пришел, размышляя над „смыслом жизни"»,[20] — замечает Плеханов в работе «Н. Г. Чернышевский» (1909), имея в виду взгляды писателя, выраженные в его религиозно-философских трактатах.

Как не раз подчеркивает Плеханов, «уже в ранних произведениях Толстого очень нередко встречаются зародыши тех мыслей, из совокупности которых составилось впоследствии его нравственно-религиозное учение» (стр. 403, см. также стр. 416); так, религиозные воззрения и настроения молодого Толстого отразились в «Детстве» (стр. 427—429), а в «Юности» — одна из руководящих идей Толстого-моралиста о независимости счастья человека от «внешних причин» (стр. 416).

Проводивший грань между Толстым-художником и Толстым-мыслителем Плеханов решал вопрос о соотношении творчества и мысли писателя (если иметь в виду чисто теоретическую сторону дела) так же, в общем, как и те, кто твердил о «неделимости» Толстого. Но у последних тезис о «неделимости» служил, как правило, предлогом для идеализации толстовства. Плеханов, главной задачей которого была в данном случае борьба против толстовского учения, действительно

---

[17] Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. II. Гослитиздат, М., 1958, стр. 369. Далее ссылки на этот том приводятся в тексте.

[18] «Другие», упомянутые Плехановым, — это скорее всего Н. В. Шелгунов, воевавший с толстовской «философией застоя» и непротивления в своих критических работах и «Очерках русской жизни», и П. Л. Лавров, статья которого «Старые вопросы (учение графа Л. Н. Толстого)», напечатанная в «Вестнике Народной воли» в 1886 году, могла быть известна Плеханову.

[19] Михайловский не разделял ходячей репутации Толстого «как из ряду вон выходящего беллетриста и как плохого мыслителя». «Десница» и «шуйца» — это сильные и слабые, с точки зрения Михайловского, стороны мировоззрения Толстого; «Анна Каренина», например, относится им к «шуйце», а статья «Прогресс и определение образования», отличающаяся «редкою трезвостью, ясностью и силою мысли» — в основном к «деснице» (Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1957, стр. 62—63, 121—122).

[20] Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, стр. 478.

lib.pushkinskijdom.ru

«делит» Толстого. Но граница деления проходит у него не там, где ее обычно видят.

Если в самом общем виде определить то, что получается у Плеханова в результате деления, это будет художественное творчество Толстого, с одной стороны, и его учение — с другой. Не мысль, не мировоззрение, а учение. Понятие «Толстой-мыслитель» не охватывает у Плеханова всего мировоззрения Толстого, а включает лишь то, что принято называть толстовством (доктрина непротивления злу насилием, утопическая программа нравственного самоусовершенствования, положение о противоположности «вечного» и «временного», духа и тела и т. п.). Вот почему как равнозначные с этим он употребляет понятия «Толстой-публицист» (в письме к В. Водовозову), Толстой — «учитель жизни» (стр. 414) и Толстой-«толстовец» (стр. 361).

Понятие «Толстой-мыслитель» совпадает у Плеханова, в общем, с понятием «учение Толстого». И когда он проводит грань между Толстым-художником и Толстым-мыслителем, говорит о слабости и ограниченности последнего, то это означает у него неприятие учения Толстого, которое (в отличие от романов и повестей, хотя и проникнутых отчасти теми же идеями, но, наверное, никого не сделавших толстовцами) приносило в этот период, по словам В. И. Ленина, «самый непосредственный и самый глубокий вред».[21]

Одна из статей Плеханова о Льве Толстом («Смешение представлений») имела подзаголовок: «Учение Л. Н. Толстого», довольно точно определяющий содержание всего цикла. Вся серия статей в целом направлена против реакционных и утопических черт учения и шире — мировоззрения — Толстого и против легенды о Толстом как учителе жизни, которую усердно разрабатывал почти весь фронт реакционной и либерально-буржуазной критики, с которой сомкнулись и полумарксисты, подвизавшиеся на страницах «Нашей зари» и «Современного мира».

При всем том в деятельности Толстого-проповедника Плеханов находит не только слабые, но и сильные стороны. Как не приемлет он в романах Толстого то, что восходит к нравственно-религиозному учению, так ценит он в философско-религиозных трактатах и в публицистике писателя («Исповедь», «В чем моя вера?», «Не могу молчать!» и др.) критические и социалистические элементы. В каждой из статей цикла 1910—1911 годов наряду с противоречиями между Толстым-художником и Толстым — мыслителем и «учителем жизни» (первый — язычник и диалектик, второй — христианин и метафизик) Плеханов констатирует противоречия мысли писателя, такие положения, когда «Толстой перестает быть толстовцем» (стр. 402).

«Сила Толстого в обличении»,[22] — подчеркивал Плеханов и в своих статьях хорошо показал, как эта сильная сторона толстовской проповеди вступала в противоречие с духом его доктрины. Приведем два наиболее выразительных места из статей «Смешение представлений» и «Карл Маркс и Лев Толстой».

«Лучшие страницы в сочинениях того периода деятельности Толстого, который можно назвать религиозным периодом, — пишет Плеханов в первой статье, — посвящены изображению и разоблачению многочисленных физических и нравственных зол, порождаемых собственностью, основанной на эксплоатации одного общественного класса другим. И несомненно, что эти лучшие страницы привлекли к нему горячее сочувствие многих и многих читателей. Пролетариат чтит в Толстом, едва ли не главным образом, автора этих замечательных страниц» (стр. 395). Но «когда Толстой писал эти страницы, он переставал быть толстовцем», замечает Плеханов, и «пролетариат, может быть, сам того не зная, уважает в Толстом не того человека, который учил жизни, а того, который отказывался от своего учения о жизни» (там же).

«Значение толстовской проповеди, — говорит Плеханов в другой статье, — заключалось не в ее нравственной и не в ее религиозной стороне. Оно заключалось в ярком изображении той эксплоатации народа, без которой не могут существо-

---

[21] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 104.

Делал такое различие между Толстым-художником и Толстым — мыслителем и проповедником и публицист ленинской школы С. Шаумян: так, в статье «Недоумение читателя» (1910) он выступает против тех, кто оплакивал «в лице Толстого не только и даже не столько великого писателя, художника и т. д., сколько великого мыслителя и учителя жизни», создателя надуманной религии и учения о непротивлении злу. Это не помешало Шаумяну увидеть, что и в «„Войне и мире“, и в „Анне Карениной“, и в других, даже самых ранних, его произведениях имеются многие элементы учения Толстого» — и не помешало потому, что он, так же как и Плеханов, употреблял слова «Толстой-мыслитель» в совершенно определенном смысле, подразумевая нравственно-религиозное учение писателя (С. Шаумян. Литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1955 стр. 23, 30).

[22] «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. VI, стр. 265.

lib.pushkinskijdom.ru

вать высшие классы» (стр. 412). Говоря о таких сочинениях и выступлениях Толстого, как «Царство божие внутри нас», «Какова моя жизнь?» и «Не могу молчать!», в которых изображались истязания и казни крестьян, Плеханов пишет: «Он проповедует непротивление злу насилием, а те его страницы, которые подобны только что указанным мною, будят в душе читателя святое стремление выставить против реакционного насилия революционную силу. Он советует ограничиться оружием критики, а эти его превосходные страницы безусловно оправдывают самую резкую критику посредством оружия. Вот что — и только это — дорого в проповеди гр. Толстого» (там же).

Всячески оттеняя противоположность между миросозерцанием Карла Маркса и миросозерцанием Льва Толстого, выступая против «смешения представлений», т. е. против смешения учения Толстого с учением современного социализма, Плеханов отнюдь не отрицал известной близости Толстого — мыслителя и проповедника к социализму вообще. Конечно, речь шла не о новейшем научном социализме, а о старом утопическом социализме: так, в своем учении о собственности Толстой, по замечанию Плеханова, «кончает тем, что переходит на социалистическую точку зрения» (стр. 394), иной раз обнаруживая близость к народническому утопическому социализму.[23] В статье «Еще о Толстом» (1911) Плеханов отметил «сильное влияние на него социализма» (стр. 428), а в лекции «Толстой и Герцен» (1912) приходил к выводу: «Толстой считал, что социалисты исходят из христианского идеала, „не понимая его и кощунствуя над ним“... На самом же деле он сам усвоил себе некоторые черты социалистического идеала. Учение Толстого о непротивлении злу есть своеобразный отголосок того социалистического учения, которое мы встречаем у Герцена».[24]

Плеханов, таким образом, ясно видел и неоднократно констатировал связь между мыслью, мировоззрением и творчеством Льва Толстого, а если все же проводил известную черту между Толстым-художником и Толстым-мыслителем, то это значило не деление толстовской деятельности на две части, «ничего общего друг с другом не имеющие», а вызванное условиями общественно-литературной борьбы отграничение утопического и реакционного учения Толстого от его художественного творчества — отграничение, к какому прибегали в этот период и С. Шаумян, и М. Горький,[25] и В. Воровский,[26] и С. Спандарян.[27]

В заключение — еще одно соображение. Плеханов не мог отделять «непроходимой границей» мысль Толстого от его творчества еще и потому, что он считал деятельность Толстого — мыслителя и художника единой по своей классовой основе. Если Толстой-писатель для него «художник-аристократ» (стр. 192), который «был не только сыном нашей аристократии», но и «долго был ее идеологом» (стр. 406), «идеологом высшего класса, Гомером дворянского быта»,[28] то Толстой-мыслитель — это «аристократический „учитель жизни“» (стр. 513), «моралист из высших классов» (стр. 514), все учение которого проникает «сословный предрассудок» (стр. 407).

Давно уже отмечено, что здесь Плеханов впадает в грех вульгарного социологизма и что здесь — самое слабое место в его мыслях и суждениях о Толстом. Но будучи сами по себе ошибочными, эти суждения помогают понять ту истину, что деятельность Толстого — художника и мыслителя представлялась Плеханову единой по своей сути, независимо от того, создавал ли он свои сочинения кистью художника или пером публициста.

---

[23] Там же, стр. 256.

[24] Там же, стр. 6.

[25] Как и Плеханов, М. Горький получил приглашение от Комитета по устройству чествования Толстого и ответил на него отказом. «Граф Лев Толстой — гениальный художник, наш Шекспир, может быть», — писал он С. А. Венгерову в июле 1908 года и, мотивируя свой отказ, указывал на реакционность толстовской проповеди (М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 74). Имея в виду это и другие суждения Горького о Толстом, С. П. Бычков замечает: «Восторгаясь Толстым-художником, Горький находил резкие слова для оценки его учения, он неустанно разоблачал колоссальный вред для освободительного движения его непротивления злу». Но то, что считается правильным у Горького, осуждается исследователем у Плеханова, квалифицируется как отступление «от диалектики к метафизике и схоластике» (Л. Н. Толстой в русской критике, стр. L—LI, XLIV).

[26] «Вопросы литературы», 1958, № 9, стр. 37—40.

[27] С. С. Спандарян. Статьи, письма и документы. Госполитиздат, М., 1958 стр. 125—127.

[28] «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. VI, стр. 271.

lib.pushkinskijdom.ru

Г. ЛЕМАН-АБРИКОСОВ

ВЕРОЯТНЫЙ ИСТОЧНИК «ВИШНЕВОГО САДА» А. П. ЧЕХОВА

«Вишневый сад» Чехова сыграл такую заметную роль в нашей литературно-театральной жизни, что явилось естественное желание найти тот «источник», который мог вдохновить Чехова на писание этой пьесы. С особой настойчивостью выдвигался в качестве источника пьесы рассказ Чехова «У знакомых».[1] Действительно, пьесу роднит с этим рассказом основное содержание: разорившиеся дворяне-помещики бессильны поправить свое положение и удержать имение. Но в рассказе нет фигур, похожих на действующих лиц пьесы; лица, выведенные в рассказе, поставлены совсем в иное положение, чем в пьесе; нет никаких подробностей, которые имели бы сходство с происходящим в пьесе. Таких «источников» можно указать очень много — слишком эта тема была ярко выражена и характерна для жизни того времени, чтобы не отразиться в нашей литературе. В частности, и Чехов, чуткий к окружающей действительности и правдивый бытописатель своего времени, неоднократно к ней обращался в своих рассказах, и его «Вишневый сад» является завершением этой очень существенной темы. Все эти рассказы, в частности и рассказ «У знакомых», могут рассматриваться не как «источники» пьесы, а только как «предшественники» ее.

Но можно указать один рассказ, весьма вероятно, известный Чехову, который привлекает к себе внимание и сходством общей ситуации, и совпадением основных действующих лиц, поставленных притом в тождественное положение с главными фигурами «Вишневого сада». Возможно, именно этот рассказ натолкнул Чехова на создание его знаменитой пьесы.

Вот содержание этого рассказа, написанного И. П. Белоконским. В качестве земского статистика автор объезжает уезд с целью описания земельных владений. Между прочим, он попадает в богатое имение с большим помещичьим домом и старинным парком, купленное некоторое время тому назад кулаком Новотишиным. Про этот парк Новотишин говорит: «Завтра рощу мы рубить начнем».[2]

Пока старшина ходит за планами имения, между Новотишиным и автором происходит разговор:

«— Вы купили его?

— Нет! Сказывал я вам, что навязали... Как отец, Митрий Миколаевич, помер, именпе-то к сыну перешло, а он и протер ему глаза...

— Как „протер"?

— Да так: поехал по водам, да по заграницам — и протер! Занял у меня сначала под первую закладную, потом под вторую; а там, ну еще просить да товары закупать в долг, да векселя, знай, переписывать. Ждал я, ждал, а там слышу сторону тоже заимствует, ну, думаю, дело плохо — взял, да ко взысканию; так вот триста десятинок за 50.000 купил! Бросовое дело — и шабаш! Только вот на рощше что выгадаю, а земля нам ни зачем...

— А где же хозяин теперь живет?

— Да так тут...

— С матерью?..

— Нет, она его не допускает.

— У нее, следовательно, свое имение?

— Какое там свое: седьмая мужняя часть, десятин так сорок, либо пятьдесят. Да я сужусь и за эту землю, как, значит, она не введена во владение, а так уж, самодуром проживает...»[3]

Во время этого разговора автор слышит звуки рояля — кто-то играет из «Фауста». Узнав от Новотишина, что играют в помещичьем доме, он выражает желание пройти туда и идет в сопровождении старшины.

«Парк словно замер от восторга, последний раз наслаждаясь жизнью: „Завтра, — казалось, думал он, — зазвенят топоры, завизжат пилы: быстро повалят меня на землю, обрубят, распилят и увезут, затем выкорчуют корни, распашут — и следов не останется на месте, где целые века стоял я!"

...Через открытые на балкон двери ясно видна была освещенная комната, где у рояля сидела белокурая барышня и играла теперь похоронный марш Шопена; возле нее, опершись на рояль, стоял молодой человек в парусиновой блузе, а рядом в кресле сидела старуха в чепце...

— Вот моя тетя, Марья Михайловна, а это — кузина, Лидия Дмитриевна, а попросту — Лида... Садитесь!

---

[1] См.: С. Д. Балухатый. Чехов-драматург. ГИХЛ, Л., 1936, стр. 222 и след.

[2] И. П. Белоконский. Деревенские впечатления. Из записок земского статистика. СПб., 1900, стр. 178.

[3] Там же, стр. 183—184.

lib.pushkinskijdom.ru

Я сел на стул, а юноша, постоянно заливаясь здоровым смехом, без умолку болтал, благодаря чему весьма быстро прекратил ту натянутость отношений, которая всегда следует за появлением незнакомого человека...

...Вошел старый-престарый субъект, в поношенной ливрее без пуговиц.

— Чай кушать пожалуйте, — прошамкал он.

И мы отправились в крошечный сад, где под тремя развесистыми липами был сервирован стол.

Старуха начала разливать чай.

— Откуда вы к нам так внезапно прибыли? — неожиданно спросила меня девушка.

— От Новотишина.

Зашел разговор о нем.

— Завтра парк будут рубить, — вдруг заговорил старик, сидевший, как оказалось, сзади нас на скамейке у липы.

— Ты это наверное знаешь? — спросила старуха.

— Как же, уже работники наняты.

Я тоже подтвердил, что парк предназначен к уничтожению.

У старухи на глазах показались слезы, и она задумалась.

— Что ты, мамочка? — спросила девушка, обнимая и целуя мать.

— Ты не поймешь меня, дорогая, — тихо отвечала старуха. — Меня поймет только Никанор... С этим парком у меня соединены все лучшие воспоминания жизни...

— Кабы барин был жив, разве он допустил бы до этого? — продолжал Никанор, как бы разговаривая вслух про себя: — ни в жисть! Да он бы его на сеновал! Это что же такое, чтобы господское имущество забирать... Ан-нафема!».

«Студент, вздохнув, произнес:

Река времен в своем теченьи
Уносит царства и людей...

И, глядя на лупу, прибавил:

— Эх, хороший свободный вечерок выдался и испорчен... А все вы, Никанор.

— А я покуда помру, одно говорить буду: кабы барин был жив, ничего бы этого не было: прямо на сеновал...

— Халуй вы, Никанор, — резко ответил студент, — все вы о сеновале вспоминаете... Прошло то время — теперь нельзя людей пороть...

— Господам-то? Это никак невозможно... Кабы барин был жив...

В это время возвратилась Лидия Дмитриевна.

— Что-то завтра будет, когда парк начнут рубить? — тревожно спросила она».[4]

Белоконский печатал свои рассказы под общим заголовком «Деревенские впечатления» в «Русских ведомостях».[5] Чехов постоянно читал эту газету и сотрудничал в ней. Случалось, что рассказы Белоконского и Чехова в газете чередовались. Так, в частности, начало того рассказа, о котором идет речь, было напечатано 29 октября 1897 года; 2 ноября в газете появился рассказ Чехова «Печенег»; 26 ноября последовало обещанное продолжение рассказа Белоконского; 21 декабря в газете был опять напечатан рассказ Чехова — «На подводе». Обещанного окончания рассказа Белоконского в газете напечатано не было — ни в 1897 году, ни в дальнейшем. Таким образом, Чехов мог прочесть первые две части рассказа. Три года спустя, в 1900 году, появилось отдельное издание рассказов Белоконского, в котором среди многих других был полностью напечатан и интересующий нас рассказ. В этом издании рассказы получили отдельные заголовки. Рассказ, о котором мы говорим, был назван «На развалинах». У нас нет прямого доказательства, что Чехов эту книжку читал. Однако принимая во внимание, что Чехов всегда много читал, что темы рассказов Белоконского были ему близки по существу (напомним, что Чехов и сам служил в земстве), что он, вероятно, уже был знаком с его рассказами по «Русским ведомостям», наконец, учитывая большую близость указанного рассказа Белоконского «Вишневому саду», мы едва ли ошибемся, полагая, что Чехову книжка Белоконского была известна.[6]

В «Вишневом саде» изображены разорившиеся, житейски беспомощные дворяне-помещики, которые гибнут, теснимые естественным и неизбежным социально-экономическим процессом; им на смену идет новая сила в лице крепкого, весьма

---

[4] Там же, стр. 185—189.

[5] «Русские ведомости», 1897, №№ 97, 169, 173, 299, 327.

[6] Сохранилось письмо Чехова к И. П. Белоконскому от 28 декабря 1901 года. Белоконский просил у Чехова рассказ для затеянного им сборника. Чехов, ссылаясь на большую занятость после длительной болезни, сообщал, что едва ли успеет (А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. 19, Гослитиздат, М., 1950, стр. 206; далее ссылки на это издание приводятся в тексте). Судя по обращению к Белоконскому — «Милостивый Государь...», личного знакомства между ними не было.

lib.pushkinskijdom.ru

жизнеспособного кулака-купца. Как «переходный тип» в пьесе дана молодежь, легко порывающая с прошлым своих родителей, приветствующая светлое, по ее убеждению, будущее — будущее труда, равенства, социальной справедливости. Гаев, Раневская и Лопахин весьма искусно и тонко поставлены как бы в «социальную рамку» двух других поколений: с одной стороны, дан древний слуга Фирс, не мыслящий как своей личной, так и окружающей жизни вне отношений крепостного права, когда «мужики при господах, господа при мужиках», а с другой стороны, молодое поколение, не связанное корнями с уходящим помещичьим бытом, тяготящееся паразитической жизнью на чужой счет, с готовностью и радостью устремляющееся навстречу новой жизни — Аня и Петя Трофимов.

Этим действующим лицам пьесы вполне соответствуют лица, выведенные в рассказе Белоконского. Мы имеем тут разорившихся помещиков — старуху и за кулисами рассказа ее сына, владельца имения, который ему «протер глаза»: кулака-купца Новотишина и совершенно аналогичную «социальную рамку» в лице древнего крепостного слуги Никанора и двух молодых людей — Лиды и Володи.

К указанному сходству действующих лиц в рассказе Белоконского и пьесы Чехова нужно добавить и общность основной ситуации тут и там. В обоих случаях мы имеем «последний день» старых дворянских усадеб, в обоих случаях усадьбы переходят в руки кулаков-купцов, и бывшие владельцы навсегда покидают свои родовые гнезда. Рубка парка и вишневого сада замечательно драматизирует этот момент.

Скупы характеристики лиц в рассказе, но и они обнаруживают сходство с персонажами пьесы: Лида переживает гибель родной усадьбы не как личное горе, а только как несчастье ее матери, у нее нет корней в этом уходящем прошлом; Володя, несмотря на то что по рождению связан с дворянско-помещичьим бытом, с радостью мечтает посвятить себя «демократической» работе земского статистика. В этих немногих чертах Володи и Лиды угадываются черты Ани и Пети Трофимова. Никанор и Фирс почти повторяют друг друга как в репликах, так и в общем «настроении». Покидая усадьбу, владельцы забывают старика Фирса в оставленном доме. Неизбежная участь и «старого-престарого» Никанора — остаться на месте и здесь ждать смерти.

Такое совпадение действующих лиц и общей ситуации позволяет предположить влияние рассказа на замысел Чехова.

2 ноября 1903 года Чехов писал Немировичу-Данченко: «Три года собирался я писать „Вишневый сад“ и три года говорил вам, чтобы вы пригласили актрису для роли Любови Андреевны» (т. 20, стр. 173). Если верить относительной точности указанной Чеховым даты, то замысел пьесы зародился у него приблизительно в 1900 году. Это прибавляет немаловажный аргумент в пользу нашей гипотезы об источнике данной пьесы. Обращает на себя внимание, что во все время работы над «Вишневым садом» Чехов упорно держится образа старухи, хотя, казалось бы, можно было, что и подтвердилось впоследствии, отказаться от этого образа, заменив его более молодой женщиной. Не указывает ли это, что Чехов оттолкнулся именно от образа старухи — разорившейся, вынужденной расстаться с поместьем, в котором протекла вся ее жизнь, с которым связаны все дорогие ей воспоминания, т. е. от образа, данного в рассказе Белоконского?

28 декабря 1902 года Чехов сообщает Книппер, что пьесу он напишет, «а вот кто будет играть старуху, неизвестно. Я читал, что Азагарова приглашена в какой-то провинциальный театр, да и едва ли она подошла бы к этой роли» (т. 19 стр. 405); 27 января 1903 года — В. Ф. Комиссаржевской: «В этой пьесе центральная роль — старухи! — к великому сожалению автора» (т. 20, стр. 29) (судя по контексту, «сожаление» надо понимать не в том смысле, что роль старухи неподходяща для Комиссаржевской, а что эта «старуха» чем-то досаждает автору, создает ему какие-то трудности); 11 февраля 1903 года — Книппер: «А вот кто будет играть старуху-мать? Кто? Придется Марью Федоровну Андрееву просить» (т. 20, стр. 45).

До какой степени важным представлялся Чехову этот образ старухи и как его беспокоило и раздражало отсутствие подходящей для этой роли актрисы в Художественном театре, видно по следующим двум письмам к Книппер: «Будет ли у вас актриса для роли пожилой дамы в „Вишневом саде“? Если нет, то и пьесы не будет, не стану и писать ее» (т. 20, стр. 83) (11 апреля 1903 года) — и это писано после неоднократных сообщений, что пьеса будет; через четыре дня после этого письма: «Писать для вашего театра не очень хочется — главным образом по той причине, что у вас нет старухи. Станут тебе навязывать старушечью роль, между тем для тебя есть другая роль» (т. 20, стр. 85); Чехов разумел роль «Варвары Егоровны, или Вари, приемыша 22 лет» (5 марта 1903 года) (т. 20, стр. 64). Наконец, уже совсем незадолго до показа пьесы Художественным театром, 2 ноября 1903 года, Чехов раздраженно пишет Немировичу-Данченко уже цитированное нами выше письмо о приглашении актрисы для роли Любови Андреевны: «Вот теперь и раскладывайте пасьянс, который никак не выходит» (т. 20, стр. 171). Пьеса приближалась к концу, а актрисы на роль старухи у театра не было. Внеся соответствующие изменения, Чехов решительно пишет Книппер: «Любовь

lib.pushkinskijdom.ru

Андреевну играть будешь ты, ибо больше некому» (14 октября 1903 года) (т. 20, стр. 153).

У Белоконского старуха неразрывно связана со старинным парком, с которым у нее «соединены все лучшие воспоминания жизни». Уходящая жизнь в старинном парке не может не восприниматься как нечто тяжелое, мучительное, как умирание. У Чехова нигде не упоминается парк, но, мы видели, он упорно держался образа старухи. Можно предположить, что Чехов не хотел отказаться от старухи потому, что отказаться от нее — значило «укоротить» глубину воспоминаний, традицию уходившей усадебной жизни. Но в то же время, в связи с общим настроением пьесы, ему хотелось подчеркнуть, что в пьесе речь идет не столько об умирании, сколько о наступлении новой, лучшей жизни. Не потому ли Чехов включает в пьесу — и подчеркивает это самим названием пьесы — вишневый сад. Это реминисценция далекого радостного впечатления.[7] Вишневый сад — это не умирание, каковым был бы старинный парк, — это постоянно возобновляющееся цветение, это «ранняя весна», когда зацветает вишня. Празднично звучат слова Чехова в письме Станиславскому: «...в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях» (5 февраля 1903 года) (т. 20, стр. 37). Тут отказ от старухи становится уже внутренне естественным, почти неизбежным. Думается, «вынужденный» отказ от старухи — отсутствие подходящей актрисы, — в конечном счете только помог Чехову полнее выразить основное настроение пьесы.

В заключение совсем маленькое замечание. Театр интересовался, каким Чехов хотел бы видеть дом в пьесе. Чехов писал: «Дом старый, барский: когда-то жили в нем очень богато, и это должно чувствоваться в обстановке. Богато и уютно» (14 октября 1903 года, Книппер) (т. 20, стр. 154) — и невольно вспоминается описание дома у Белоконского, вспоминается «старинное открытое фортепьяно, с раскрытыми на пюпитре рукописными нотами „Полонес Огинского“ и двумя возле них стеариновыми огарками».[8] Конечно, таких домов было множество в старых усадьбах, но хочется отметить, что все происходящее в рассказе протекает в той именно обстановке, какую Чехов хотел видеть на сцене в своей пьесе.

Мы позволяем себе думать, что всего сказанного выше достаточно, чтобы принять нашу гипотезу.

Н. ПИЯШЕВ

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ О БАЛЬМОНТЕ

В 1919—1920 годах Вацлав Вацлавович Воровский был первым заведующим Государственного издательства и председателем его редколлегии. Несмотря на тяжелое время, обстановку разрухи, голода и гражданской войны, Госиздат под руководством Воровского проделал огромную работу по изданию книг, брошюр, учебников, журналов и газет. Большую помощь Госиздату оказывали В. И. Ленин, И. И. Скворцов-Степанов, М. Н. Покровский и др.

Особое внимание к Госиздату проявлял нарком просвещения А. В. Луначарский. Он давал советы, рекомендовал к изданию произведения разных писателей, старался привлечь на сторону советской власти и тех литераторов, которые с недоверием посматривали на молодое государство рабочих и крестьян.

В частности, это относится к К. Д. Бальмонту. Публикуемые ниже материалы показывают, как В. В. Воровский и А. В. Луначарский старались оказать посильную помощь поэту в трудные годы гражданской войны.

Отношение А. В. Луначарского к Бальмонту, за творчеством которого он следил с большим интересом, было двойственно. С одной стороны, он отмечал искрометный талант Бальмонта, виртуозность и мажорность его песен,[1] с другой стороны, говорил, что Бальмонт «не силен, а только хорохорится».[2] Эту двойственность нетрудно заметить как в статье «Горький», опубликованной в газете «Комсомольская правда», так и в специальной лекции «О Бальмонте, Брюсове и других символистах», прочитанной в 1926 году и еще не известной широкому кругу читателей.

В статье «Горький», а точнее — в обработанной для печати лекции, Луначарский, отмечая экономический и общественный подъем России в 90-е годы, го-

---

[7] В 1887 году Чехов ездил в Донбасс в Рагозину Балку, на хутор отца своего приятеля Петра Кравцова, где видел обширный вишневый сад в цвету. Впечатление было настолько сильным, что память об этом до сих пор живет в семье Михаила Павловича Чехова — за сообщение об этом приношу благодарность Сергею Михайловичу Чехову.

[8] И. П. Белоконский. Деревенские впечатления, стр. 176.

[1] См.: А. В. Луначарский, Собрание сочинений, т. 1, М., 1963, стр. 430, 431.

[2] Там же, т. 2, стр. 216.

lib.pushkinskijdom.ru

ворил о Бальмонте как о продукте «этого повышенного жизненного тонуса». Но вместе с тем Луначарский считал, что Бальмонт весьма поверхностно воспринял новые веяния времени. По его словам, у поэта «получились только более или менее переливчатые звуки мажорной песни и, рядом с этим, почти сознательное провозглашение пустоты и бессодержательности, процесса жизни для жизни, радости для радости. Бальмонтовское соловьиное щелкание многими принималось с радостью, его нарядность тешила самые различные читательские круги, но никто не мог, конечно, серьезно верить в него, как учителя жизни».[3]

Более развернутая характеристика творчества Бальмонта дана в лекции «О Бальмонте, Брюсове и других символистах». Говоря об эпохе империализма и ее идеологе Ницше, Луначарский напомнил об увлечении Ницше в 90-е годы и в России: «Довольно искусным, разнообразным, подчас блестящим зеркалом Ницше, — писал критик, — стал Бальмонт, который по самой молодости нашего капитализма мог легче других европейских поэтов провозглашать принципы самоутверждения по ту сторону добра и зла и трагической радости жизни».[4] Давая в целом оценку поэзии Бальмонта как «идеально пустозвонной», Луначарский в то же время находил, что поэт «в некоторой степени перерос эпоху 90—900-х годов и некоторые его произведения могли бы войти в общую сокровищницу русской литературы» (л. 48).

Причисляя Бальмонта к поэтам-декадентам, которые пели песни сумерек и ночи, Луначарский и тут указывал некоторые отличительные черты его поэзии. «Бальмонт, — говорил он, — был человек веселый, самоуверенный, самодовольный и страстный. Он захотел найти устои красивой жизни. Буржуазия приняла с большим удовольствием такие поиски. Ей важно было только, чтобы эти устои не противоречили ее классовым интересам. Бальмонт, так сказать, инстинктивно избег постановки этих вопросов, за исключением моментов наибольшего революционного напряжения общества, когда он неудачно и неуклюже пытался принять участие в борьбе не только с самодержавием, но и с капитализмом.

В гимназические студенческие годы он был несколько заражен революцией. В 1905 году, находясь за границей, он опубликовал несколько стихотворений против самодержавия. Они были слабы и вряд ли самодержавие не простило бы их поэту, но он предпочел объявить себя добровольным эмигрантом...

Вернулся он в Россию триумфально и некоторое время числился рядом с Брюсовым — величайшим поэтом современной России, возродителем ее поэзии, одним из властителей дум» (л. 49). Надо заметить, что и в разделе лекции, посвященном Брюсову, Луначарский также упомянул эти имена рядом: «Я остановлюсь только на трех крупнейших, после Бальмонта и Брюсова, символистах — Сологубе, Белом и Блоке» (л. 50).

Для поэта, по словам Луначарского, характерны «большая склонность к мечтательности и сильное воображение, вместе с тем гибкая и подчас действительно увлекательная музыкальность. В первое время у Бальмонта преобладала нарядная печаль, во второй период не менее нарядное прославление жизнерадостности, рядом с этими общими чертами Бальмонта, возможными во всякую эпоху, Бальмонт резко вступил на путь иррационализма» (л. 49).

Таким образом, Луначарский всегда отмечал как слабые, так и сильные стороны дарования Бальмонта, особо подчеркивая, что он «часто пленителен, музыкален, певуч, прихотлив и летуч» (л. 50). Не забывая о его попытках понять революцию 1905 года, Луначарский в первые годы Октября пытался всячески приобщить поэта к культурной деятельности. Публикуемое ниже письмо говорит также о его стремлении облегчить тяжелое материальное положение Бальмонта.

25 ноября 1919 года Луначарский обратился в Госиздат к Воровскому:

«Дорогой товарищ, на днях я узнал о вещи, которая не могла оставить меня равнодушным и, надеюсь, вызовет и с Вашей стороны известную реакцию. Дело в том, что поэт Бальмонт находится в ужасающем материальном положении. Он сам рассказывал мне, что каждый вечер его маленькая дочка говорит ему: „Папа, я страшно хочу есть“, а он, сдерживая слезы, отвечает: „Спи теперь, деточка, завтра я тебя покормлю“.

Мне кажется, что Бальмонт, написавший ряд превосходных сочинений, заслужил, по крайней мере, того, чтобы иметь кусок хлеба для своего ребенка.

Помочь ему в денежном отношении предоставляется совершенно удобный случай. У него есть законченная, очень хорошая и еще никому не проданная книга „От острова к острову“, представляющая собою описание в стихах и прозе путешествия по Океании. Бальмонт читал ее ткачам Иваново-Вознесенска, кажется, позапрошлым летом и притом с большим успехом.

Я настойчиво ходатайствую, чтобы Государственное издательство немедленно

---

[3] «Комсомольская правда», 1926, № 198, 29 августа.

[4] Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма (ЦПА ИМЛ), ф. 142, оп. 1, ед. хр. 417, л. 47. В дальнейшем ссылки на эту рукопись в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

купило эту книгу и уплатило Бальмонту вперед весь гонорар, рассчитав его со всею щедростью, на которую закон дает Издательству право.

Быть может, можно было сговориться с Бальмонтом, кроме того, относительно какого-нибудь аванса под ту книгу стихотворений Бальмонта, которую он пишет сейчас. Некоторые из этих стихотворений Бальмонт мне прочитал. Как это ни странно, в них есть нити глубокого раздумья над совершающимся, которое отнюдь нельзя назвать враждебным по отношению к перевороту. А рядом есть очень много превосходных стихов, так сказать, нейтрального живописующего или глубоко лирического характера. Но прежде всего и главное — купить книгу „По островам".

Очень прошу Вас, дорогой товарищ, сообщить мне письменно или по телефону, сделаете ли Вы это, чтобы я был спокоен. Мне все-таки страшновато и несколько стыдно, когда я подумаю о такой исключительной душу выматывающей нужде человека, огромный талант которого никем никогда не отрицался.

Народный Комиссар по просвещению А. Луначарский» [5]

В. В. Воровский со вниманием отнесся к этому ходатайству. Судя по письмам самого Бальмонта, можно заключить, что он был принят Воровским. Спустя несколько дней (11 декабря 1919 года) на коллегии Госиздата в присутствии Воровского, Невского, Покровского, Скворцова-Степанова и других решался вопрос о гонораре К. Бальмонту. Учитывая бедственное положение поэта, было решено: «гонорар увеличить за стихи до 12 руб. за строчку, за прозу до 4000 за лист».[6]

Рукопись Бальмонта «От острова к острову» была передана в литературно-художественный отдел В. Я. Брюсову, давшему о ней 26 мая 1920 года свой отзыв. Брюсов писал, что имя К. Бальмонта широко известно и говорит само за себя. Он «умеет наблюдать» и «описывать живо и занимательно». Все это делает его книгу «интересной и полезной». Вместе с тем Брюсов высказал ряд замечаний, подчеркнув, что книга нуждается как в редактуре, так и в пересмотре ее состава. В. Брюсов предлагал разделить книгу на две: в одну заключить заметки и письма Бальмонта-путешественника, а во вторую — его стихи.[7]

Ознакомившись с отзывом В. Брюсова, коллегия Госиздата решила: «Принять к изданию только первую часть рукописи, в которой описывается путешествие Бальмонта».[8]

Поэт получил в Госиздате аванс и вел разговор о других своих работах. В частности, К. Бальмонт взялся составить несколько сборников «Революционной поэзии», куда должны были войти стихи зарубежных поэтов в его переводах.

Вот два письма К. Бальмонта к В. Воровскому:

«26 февраля 1920 г.

Многоуважаемый Вацлав Вацлавович,

Я принес первый выпуск „Революционной поэзии Европы и Америки", посвященный Уитману.[9] Там недостает лишь небольшого предисловия в несколько страниц, — я принесу его завтра. Зайду сюда между часом и двумя.

Вы были добры выдать мне авансом 10 000 рублей. Для избежания помехи в работе я просил бы не вычитать его из вознаграждения за первые два-три выпуска. Всех выпусков, предполагаю, у нас составится от пяти до семи.

К работе над 2-м выпуском (Байрон, Шелли, Бернс, Гуд, Эллиот, Моррис, Суинберн и другие) я уже приступил.

С уважением К. Бальмонт» [10]

Вскоре К. Бальмонт вновь обратился к Воровскому:

«15 марта 1920 г.

Многоуважаемый Вацлав Вацлавович,

Я уже две недели лежу в постели — сильная простуда и переутомление, и оттого до сих пор не прислал Вам переводы прелестных скандинавских песенок Эйвинда. Шлю их наконец. Посылаю также написанную в первые дни болезни „Песню рабочего молота", которую нужно поставить как заключение в книжечке того же названия.[11] Эта песня, кажется, будет лучшая из всех в моей книжечке.

[5] Центральный государственный архив Октябрьской революции, высших органов государственной власти и государственных учреждений СССР (ЦГАОР СССР), ф. 395, оп. 1, ед. хр. 23, л. 34.

[6] Там же, оп. 4, ед. хр. 108, л. 41.

[7] «Вопросы литературы», 1965, № 5, стр. 137—138.

[8] ЦГАОР СССР, ф. 395, оп. 9, ед. хр. 277, л. 55.

[9] Эта работа вышла в Госиздате в 1922 году.

[10] ЦГАОР СССР, ф. 395, оп 1., ед. хр. 108, л. 15.

[11] Сборник стихов выпущен Госиздатом в 1922 году. Сюда вошли: «Кузнец» (1899), «Поэт рабочему» (1905), «Рабочий поэту» (1920), «Песня рабочего молота» (1920) и др.

lib.pushkinskijdom.ru

Работа над 2-м выпуском „Революционной поэзии“ идет, но, увы, медленно из-за трудности доставания текстов. Так как из-за внутренних и внешних соображений я не могу жить без работы, я, вспоминая Ваше слово о том, что у нас почти нет хороших хрестоматий, решаюсь предложить Государственному издательству пока две: „Летучие рыбки“ — (стихи для детей) и „Творчество“ (состояние творчества в природе, в душе человека, лики гениев и творцов, перевоплощение). „Летучие рыбки“ посылаю.

Если возможно, я просил бы вручить Елене Константиновне Цветковой[12] то, что следует за Эйвинда и „Песню рабочего молота“, а также (в случае принятия „Летучих рыбок“) 10 000 рублей как аванс, до подсчета (в сборнике 10—13 листов в зависимости от размещения стихов).

Шлю искренний привет.

Преданный Вам К. Бальмонт»[13]

Рукопись второго выпуска «Революционной поэзии» (Шелли) также была направлена В. Я. Брюсову на отзыв.

«С сожалением должен сказать, — писал Брюсов 15 июля 1920 года, — что не считаю книгу К. Бальмонта отвечающей какой-либо литературной цели. Что Шелли сознавал социальные и политические неправды своего времени, это бесспорно. Что такое сознание отражалось в его стихах, это также верно. Но составить понятие об этой стороне деятельности Шелли можно только из изучения в целом и его произведений, и его биографии. „Революционным поэтом“, в точном смысле слова, Шелли не был, и совсем не в том сила и красота его поэзии».[14] Указывая, что переводы К. Бальмонта далеко не безукоризненны, Брюсов счел издание книжки излишним.

В связи с этим коллегия Госиздата решила, что данную книгу «без биографии, без комментариев издавать нельзя».[15]

В 1921 году Бальмонт эмигрировал. Сборник «Песня рабочего молота» (1922) был последней его книгой, изданной Госиздатом.

М. МИНОКИН

К ПРЕДЫСТОРИИ ПОВЕСТИ ВС. ИВАНОВА «БРОНЕПОЕЗД 14-69»

В начале февраля 1921 года Всеволод Иванов приехал в Петроград. Приехал молодой писатель из Омска, где последние шесть месяцев работал в редакции газеты «Советская Сибирь», а перед тем (с февраля по июль) служил в Татарском уездном отделе народного образования, заведуя театральной секцией.[1] В Петроград Вс. Иванов привез не только первую свою книжку рассказов «Рогульки», но и целый ряд произведений в рукописях, в том числе повесть «Партизаны» и первые наброски будущего «Бронепоезда 14-69». В то же время часть рукописей Вс. Иванов оставил у своего литературного «наставника» Антона Сорокина. А. С. Сорокин (1884—1928) был литератором и художником, еще до революции выпустившим несколько книг, а в 1919 году сборник рассказов «Тююн-боот». Талант Сорокина особенно своеобразно проявился в обработке казахского фольклора, чему у него учился молодой Вс. Иванов. Своими советами Сорокин помогал не только Вс. Иванову,[2] но и другим омским литераторам (Л. Мартынову, С. Маркову, Ф. Березовскому, А. Оленич-Гнененко); многие сибирские авторы вспоминают Сорокина с благодар-

---

[12] Жена К. Д. Бальмонта.

[13] ЦГАОР СССР, ф. 395, оп. 1, ед. хр. 87, л. 261.

[14] «Вопросы литературы», 1965, № 5, стр. 137.

[15] ЦГАОР СССР, ф. 395, оп. 9, ед. хр. 277, л. 63.

[1] Данные анкеты Омского губревкома, заполненной писателем в июле 1920 года. Государственный архив Омской области (далее: ГАО), ф. Р-26, ед. хр. 293.

[2] В фонде Сорокина хранится копия письма Вс. Иванова, написанного после смерти Сорокина в Западносибирское издательство; в письме говорится: «Он заметил К. Урманова, К. Худякова, писателей, популярных в Сибири, и я сам после второго напечатанного мною рассказа в газете „Приишимье“ получил от него ободряющее письмо. Личное общение с ним для меня было чрезвычайно полезным. У него я познакомился с людьми, оказавшими мне огромную услугу в литературной моей работе» (ГАО, ф. 1073, оп. 1, ед. хр. 258; далее №№ ед. хр. приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

ностью. Но в то же время, называя себя «королем сибирских писателей», Сорокин порою вольно обращался с замыслами и сюжетами молодых литераторов.[3]

В омском архиве сохранились письма Вс. Иванова, написанные Сорокину из Петрограда в начале 20-х годов.[4] В одном из этих писем сказано: «Рассказ мой новый „Вагон № 12442", который будет напечатан в сборнике молодых писателей в Берлине и выйдет через месяца два—два с половиной, я с Вашего разрешения посвящаю Вам, милейший Вы человек» (ед. хр. 373).[5] Между тем Сорокин по-своему распорядился оставленными Вс. Ивановым рукописями. Слегка изменив название рассказа («Вагон № 203125»), он рядом со своей подписью под чужим произведением поставил дату: 4 мая 1921 года (письмо Вс. Иванова было написано 15 апреля). Сорокин решил «опередить» автора, но потом, видимо, отказался от своего намерения: первый экземпляр, переписанный на машинке, остался не отосланным в печать (ед. хр. 270).

Приведем несколько отрывков из рассказа «Вагон № 12442»:

«Это был обычный пассажирский вагон № 12442 первого класса. В нем ехали главари, ехали те, кто мечтали возродить великую Россию; авантюра не удалась, приходилось зимой, в ноябре, бежать... По снежным сугробам, длинной четкой черной лентой тянулись на сотни верст солдаты и обозы. Путь свой отмечали трупами людей и лошадей. На сотни верст медленно двигались вагоны, набитые людьми. Иногда из этих вагонов выбрасывали умерших.

Те, кто ехал в вагоне первого класса, за № 12442, казалось, не считали себя виновниками; говорили, словно все, что происходило, их не касалось. Пили вино, ром, играли в карты...

Впереди шел броневик. Медленно тянулись вагоны, скрипели тяжело колеса, хрустел снег, и в вагонах было холодно...

На одном разъезде произошло столкновение чешских войск и польских легионеров. Распространилась весть, что окружены большевистскими войсками, и произошла отвратительная драка. Убитых насчитать можно было тысячами, а распоряжения из вагона № 12442 были еще более дики. Было приказано выбросить на снег всех тифозных и на свободные места поместить из других теплушек...

И ночью самые главные инициаторы эвакуации сели на лошадей и уехали. Никто не стал слушаться, и зараженный вагон № 12442, прежде теплый, уютный, теперь представлял жалкое зрелище: в нем было также холодно, на койках лежали трупы, примерзшие к мягким бархатным диванам. И только в самом дальнем углу несколько человек были живы, и один из них вдохновенно, как будто здоровый, кричал: „Еще смелее, еще смелее, мы победим, смотрите, там стоит сама великая Россия — в боярском костюме, с мечом в руках, она зовет нас..."

Но холодом дышал воздух и замораживал мысли вагона, и эти, когда-то живые, не понимавшие страданий других и делавшие распоряжения об убийстве, теперь мертвые, были такими же жалкими, как и те четкие черные трупы на белом снегу, как мухи на белой сметане».

В том же архиве хранится рукопись рассказа «По-прежнему стоял поезд» (ед. хр. № 205), также подписанная Сорокиным. По своему содержанию и стилю рассказ этот близок «Вагону № 12442». О том, что он принадлежит Вс. Иванову, также свидетельствует использование одного из эпизодов в рассказе «В снегу», опубликованном в «Нашем журнале» (1921, № 1). Приводим начало неопубликованного рассказа.

«Ветер. Поезд стоит в степи. Топлива нет, в вагонах холодно. В маленькие щелки вагонов-теплушек врывается со свистом ветер... Особенно замерзшие не выдерживают, вскакивают, начинают переминаться с ноги на ногу, стучат замороженными сапогами. По всему составу поезда несется дробный стук. Этот стук со свистом холодного ветра — музыка, не передаваемая ни словами, ни нотами.

Рядом по дороге, обгоняя поезд, скрипят обозы бегущей в панике армии Колчака... Но из международного вагона туда не смотрят. В нем сидит компания. Все весело смеются. Угощают машиниста ромом, коньяком. Уговаривают ехать дальше. Все чувствуют ужас бессмысленно бегущих обозов и застывающих в степи поездов, все боятся смерти, но страх стараются загримировать весельем и смехом...».

Далее говорится о том, как машинист и кочегар, получив много золота, согласились провести поезд, застрявший среди эшелонов на станции. Однако машинист, узнав, что француз обещает похоронить его, если он погибнет, как почетного граж-

---

[3] В 1916 году в журнале «Сибирские записки» Сорокин опубликовал под своим псевдонимом «Константин Треплев» рассказ широко известного литератора — В. Тана-Богораза «Чукча Коплянто Анадырский».

[4] Часть писем напечатана Еф. Беленьким в омской газете «Молодой сибиряк» (1965, № 17—18).

[5] Рассказ, видимо, не был опубликован. В 1922 году в Берлине вышел сборник «*Серапионовы братья.* Заграничный альманах» (в нем помещен рассказ Вс. Иванова «Синий зверюшка»); в 1923 году там же издан сборник «*Пчелы.* Петербургский альманах» с рассказом «Полая Арапия».

lib.pushkinskijdom.ru

данина во Франции, до глубины души возмутился этим и в припадке ярости задушил представителя французской миссии на глазах генералов и чиновников.

Рассказ заканчивается словами: «По-прежнему стоял поезд, по-прежнему заглядывал ветер в маленькие щелки вагонов, и из многих вагонов выбрасывали трупы замерзших... Стук сапогов казался жутким, словно молоток судьбы заколачивал гигантский гроб, и вой ветра был панихидой по умершим».

Тематическое и стилистическое сходство двух рассказов приводит к предположению о том, что они являются «кусками» одного и того же произведения. Это подтверждается и письмом Вс. Иванова к Сорокину от 26 марта 1921 года, в котором говорится: «Пишу роман „Зеленое...“ Я, конечно, не пишу — о чем. Вы, поди, мою-то „Фарфоровую избушку“ искромсали. Но, бог с Вами, я человек мирной».[6]

Роман «Зеленое...» — это, видимо, будущие «Цветные ветра», а вот «Фарфоровой избушки» нет ни среди опубликованных произведений, ни среди рукописей Вс. Иванова. Однако это название упоминается не только в письме автора, но и в статьях Сорокина и других омских литераторов. Причем Сорокин иногда ставит название «Фарфоровая избушка» рядом с «Бронепоездом 14-69», а подчас заменяет одно другим. В неопубликованной статье «Седьмой берег» он пишет: «Здесь написаны повести „Бронепоезд“, „Фарфоровая избушка“, из которых возникли произведения, давшие Иванову всероссийскую известность» (ед. хр. 127). В другой неопубликованной статье Сорокин заявляет, что в присутствии его, Сорокина, а также Г. Маслова и В. Язвицкого «Всеволод Иванов прочитал отрывки из повести „Бронепоезд“, которая потом появилась в „Красной нови“» (ед. хр. 105).

На литературных собраниях и вечерах Омска в то время обычно присутствовал еще совсем юный поэт Леонид Мартынов. На наш специальный запрос, посланный поэту, он ответил следующее: «Всеволод Иванов, кажется, читал отрывки из повести „Фарфоровая избушка“ пли „Фарфоровый дом“ на собрании литературного кружка при газете „Советская Сибирь“, в Газетном переулке. Подробности в памяти моей не сохранились». По свидетельству же омского старожила Н. Н. Мартынова (брата поэта), «на литературном собрании у себя на квартире он (Вс. Иванов, — *М. М.*) читал написанную тогда, но оставшуюся малоизвестной и далеко не лучшую свою вещь „Фарфоровая избушка“, посвященную переживаниям интеллигента в годы революции».[7] Наконец, 16 января 1921 года Вс. Иванов писал М. Горькому: «Окончил недавно и теперь отделываю большую повесть (величиной в 200—300 стр.) „из современной жизни“, как говорят, — „Фарфоровая избушка“» («Новый мир», 1965, № 11, стр. 234).

Таким образом, ряд свидетельств подтверждает, что в Омске Вс. Иванов написал повесть «Фарфоровая избушка». Позднее часть ее материала была использована автором в рассказах «Вагон № 12442», «В снегу», «По-прежнему стоял поезд», а также в повести «Бронепоезд 14-69» и в рассказе «Происшествие на реке Тун».

Полузабытый рассказ «Происшествие на реке Тун», не вошедший ни в одно собрание сочинений Вс. Иванова, посвящен теме краха белой армии и трагедии беженцев. Эшелон, застрявший на маленькой станции, переполнен больными и растерянными людьми. В одном из вагонов находятся персонажи рассказа — сам повествователь и поэт Хабиев, охваченные сомнениями и колебаниями. Хабиев перешел на сторону революции, порвал со своими богатыми родителями (его отец Елисей Семеныч бежал с белыми из Самары), но на родине его ждет невеста Варя, где-то среди беженцев находится младший брат.

Хабиев заболел тифом, и ему то наяву, то в бреду припоминаются кошмары на долгом пути от Самары до Байкала. «Он понимал многое. Понимал: какие разговоры нужно нам вести, если получили письмо из Самары под Байкалом, на речушке Тун. В тупиках у нас стоят шестнадцать эшелонов с пленными и беженцами: неизвестно, куда ушли колчаковские генералы, что делает Восточная Сибирь...».[8]

После смерти Хабиева автор-рассказчик выходит из вагона, потрясенный увиденным и услышанным: «Передо мною был беженский эшелон. Закаты снежных сибирских дней, чаще опирающиеся на трупы этих трусов, бросавших дома́ и думавших в сундуках унести свою короткую жизнь! Дорожпые канавы, пе глубже беженских сундуков, великодушно согласившиеся быть могилами! Тишина степных волков, уже забывших стоны! Эшелоны, бесчисленные, трусливые и холодные эшелоны!..»[9]

Все три «куска» — «По-прежнему стоял поезд», «Вагон № 12442» и «Происшествие на реке Тун» — связаны между собою не только тематически и стилистически, но и авторской оценкой изображаемого. Это несомненно части одного и того же произведения — неопубликованной повести «Фарфоровая избушка». После ознаком-

---

[6] «Молодой сибиряк», 1965, № 17—18, стр. 4.

[7] «Литературный Омск. Сборник произведений омских писателей». Омск, 1959, стр. 96.

[8] Вс. Иванов. Происшествие на реке Тун. Рассказы. М.—Л., 1927, стр. 4.

[9] Там же, стр. 17.

lib.pushkinskijdom.ru

ления с ними становится понятным и название этого произведения: интеллигенция, которая вольно или невольно связала свою судьбу с Учредительным собранием, а потом с омским «правительством»,[10] переживает разочарование, разделяет с армией ужасы отступления, а с беженцами — все мытарства дороги и кошмары теплушек. Большинство из них оказалось в этом тупике потому, что пыталось укрыться от жестокой классовой борьбы в «соловьином саду» поэзии, спастись за пресловутой перегородкой «независимости». Революция безжалостно разрушает интеллигентские иллюзии, своим мощным потоком сносит хрупкий «фарфоровый» домик.

В повести «Фарфоровая избушка» было много автобиографического материала.

Впечатления автора несли определенную печать субъективности и даже односторонности. Он хорошо показал переживания интеллигентов, очутившихся между молотом и наковальней (следы этих переживаний найдут затем отражение в образе Незеласова); как говорится, «изнутри» изобразил стан белогвардейщины, начиная с представителей высшего командования и кончая самарскими беженцами. Однако тогда автор еще не видел народа, а без него невозможно было дать верное представление о трагедии интеллигенции и о причинах гибели колчаковской армии. Нельзя сказать, что Вс. Иванов не понимал роли народных масс в гражданской войне, в том числе партизанского движения, которое он прекрасно изобразил в ряде ранних рассказов («Хозяин», «В снегу», «Не успели», «Красный день»); но освоить художественно весь этот сложный материал оказалось делом не легким. В связи с этим, видимо, писатель и отказался от дальнейшей работы над «Фарфоровой избушкой», использовав ее материал в других произведениях. Лишь постепенно, сначала в Сибири, на месте вчерашних боев, а потом в Петрограде, он восстановил грандиозную картину, в которой на первом плане стоял вооруженный народ.

Когда писатель начал переосмысливать все пережитое, ему, естественно, «вспомнился номер сибирской дивизионной красноармейской газеты — две крошечные страницы желтовато-бурой оберточной бумаги». «Здесь я впервые прочитал о бронепоезде 14-69», — вспоминает Вс. Иванов в «Истории моих книг».[11]

К сожалению, нам не удалось найти красноармейскую газету, в которой сообщалось о захвате бронепоезда сибирскими партизанами. Однако все газеты 1919—1921 годов, выходившие на огромной территории от Тюмени до Владивостока, буквально пестрят сообщениями о нападении партизан на железнодорожную линию, на воинские эшелоны и даже на бронепоезда. Так, газета Пятой армии «Красный стрелок» 31 декабря 1919 года сообщала, что «поезд, вышедший из Омска с министрами Колчака, был пущен под откос на перегоне Тайга — Красноярск». Газета «Советская Сибирь» через две недели дала информацию: «В Красноярском районе войска преследуют противника, отходящего вдоль ж. д. в 50—60 верстах восточнее Красноярска. Нами захвачены бронепоезда и несколько эшелонов польских легионеров».[12] А еще раньше белогвардейская газета «Свободный край» писала следующее: «На днях около станции Томская красные банды (так газета называет партизан, — *М. М.*) разобрали путь и пустили под откос броневик № 761».

Правда, о захвате и использовании партизанами вражеского бронепоезда мы встретили только одно сообщение: в начале 1920 года во Владивостоке вспыхнуло восстание рабочих, на помощь которым из Сучана прибыли партизаны на бронепоезде, отнятом у белогвардейцев.

Как видим, нападения партизан на вражеские эшелоны и бронепоезда, захват этого грозного оружия у белых и интервентов совершались на протяжении всей Великой Сибирской магистрали, так что трудно сказать, о каком конкретно факте читал Вс. Иванов во фронтовой газете. Но одно здесь несомненно: автор дал глубокое обобщение многочисленных фактов подобного рода.

Первоначальные картины и образы беженцев из повести «Фарфоровая избушка» органически вошли в повесть и пьесу «Бронепоезд 14-69». В рассказе «Происшествие на реке Тун» упоминается невеста героя Варя и его отец Елисей Семеныч, имя невесты затем переходит в повесть «Бронепоезд 14-69», а в пьесе возникает уже целая картина, в которой наряду с Незеласовым появляется Варя, Семен Семеныч и Марья Львовна.

В рассказе «Вагон № 12442» говорилось: «В нем ехали главари, ехали те, кто мечтал возродить великую Россию; авантюра не удалась, приходилось зимой, в ноябре, бежать...» Знаменательны слова больного тифом офицера: «Мы победим, смотрите — там стоит сама великая Россия — в боярском костюме...» Но и до вагона, охраняемого броневиком, дошло неизбежное возмездие.

---

[10] Вс. Иванову были известны трагическая судьба писателя А. Новоселова, расстрелянного колчаковцами, поэта Г. Маслова, умершего от тифа в теплушке, поэта К. Худякова, которого тоже скосил тиф, Ю. Сопова, погибшего от взрыва снаряда в Омске. Известны также были мучительные переживания таких сибирских писателей, как Г. Вяткин, И. Тачалов, В. Ян, И. Гольдберг и др.

[11] Вс. Иванов, Собрание сочинений, т. I. Гослитиздат, М., 1958, стр. 49.

[12] «Советская Сибирь», 1920, № 9, 14 января.

lib.pushkinskijdom.ru

Капитан Незеласов тоже много разглагольствует о родине; в его образе переплавились размышления автора «Фарфоровой избушки» о той русской интеллигенции, которая не нашла в себе сил порвать с колчаковщиной, бредовыми идеями «великой России». Другая часть белого офицерства, которое Вс. Иванов имел возможность наблюдать в дни отступления, нашла отображение в образе прапорщика Обаба.

В рассказах «Вагон № 12442» и «По-прежнему стоял поезд» уже начал складываться ивановский стиль. Для рассказов характерна романтическая символика («Ветер. Поезд стоит в степи», «Вой ветра... панихидой по умершим», «Дорожные канавы..., великодушно согласившиеся быть могилами»); своеобразные сравнения («трупы на снегу, как мухи на сметане», «кочегар крякает, как охрипшая утка»); различные приемы «орнаментальной» прозы («длинной четкой черной лентой... тянулись обозы», «четкие черные трупы»). Особенности этого стиля наиболее ярко проявляются в повести «Бронепоезд 14-69». Изображению партизанской массы в «Бронепоезде 14-69» предшествуют рассказ «Красный день» и повесть «Партизаны», в основу которой, по словам автора, «легло подлинное событие, услышанное в Сибири». Произведения о партизанской войне создавались на протяжении 1921—22 годов. Однако Вс. Иванов, являвшийся свидетелем разгрома колчаковской армии в Сибири, начинает «осваивать» тему «Бронепоезда 14-69» еще в 1919—20 годах. Нам удалось найти ранний рассказ Вс. Иванова «Атаман Вершинин», подписанный псевдонимом «Г. Тасин». Рассказ этот, опубликованный в журнале «Россия» (Омск, 1919, № 6), создан на материале преданий сибирского казачества. Еще до революции Вс. Иванов обрабатывал казачьи легенды, в частности, им был написан рассказ «Сон Ермака». Легенда о казачьем атамане Вершинине, который бросил богатую и спокойную жизнь, и о его знаменитом предшественнике разбойнике Селезневе, ставших с оружием в руках защищать трудовой народ, изложена писателем в форме сказа.

Думается, не случайно Вс. Иванов имена этих легендарных героев присвоил своим партизанским вожакам: в «Бронепоезде 14-69» — Никите Вершинину, в «Партизанах» — Антону Селезневу; но главное — оба новых героя изображены им как народные богатыри, как романтизированные образы.

Рассказы «Вагон № 12442», «По-прежнему стоял поезд», «Происшествие на реке Тун», «Атаман Вершинин» свидетельствовали об овладении революционным материалом. С этим жизненным и литературным «багажом» молодой писатель прибыл в Петроград. Встреча с экипажем советского бронепоезда воскресила его сибирские впечатления и, очевидно, послужила толчком к переработке материала «Фарфоровой избушки» в «Бронепоезд 14-69».

lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

КТО БЫЛ ДАНИИЛ ЗАТОЧНИК ПО РОЖДЕНИЮ?

Фигура Даниила Заточника, этого «мизантропа XII—XIII веков»,[1] и теперь, через семь-восемь столетий, привлекает внимание исследователей. Кто был узник, заточенный на озере Лача и слезно моливший своего господина — князя вернуть ему милость, разрешить возвратиться в княжеский дом, пусть даже в лаптях, а не в червленых сапогах? Где получил он свое высокое по тем временам образование, хотя, по его собственному образному выражению, «не мудр, но в премудрых ризу облачихся, а смысленых сапоги носил»?[2]

Конечно, это было при княжеском дворе. Но, может быть, Даниил побывал и в Византии, при дворе самого Кесаря? Иначе откуда бы он взял такое яркое описание придворных цирковых развлечений?

И в качестве кого был Даниил при княжеском дворе? Был ли он представителем знатной боярской семьи? Или «отроком» — дружинником? Или, может быть, он был просто холопом и не риторически, а по существу называет себя рабом князя?

Обо всем этом высказано немало догадок. И если мы решаемся вернуться к этому вопросу, далекому от наших обычных занятий, то лишь потому, что иногда взгляд неискушенного человека, как кажется, замечает то, что уже примелькалось специалистам.

Напомним, что уже более ста лет тому назад Ф. И. Буслаев, включивший произведения Даниила в свою хрестоматию, высказал предположение, что «сам Даниил — сын рабыни княжеской..., вероятно, дворянин, удаленный от князя».[3] Но в то же время А. П. Щапов считал Даниила холопом.[4] Полвека спустя П. П. Миндалев подчеркивал, что автор «Моления» — «раб князя, сын его рабыни, его домочадец, а не дружинник».[5] Еще на двадцать лет позже посвятивший этому вопросу специальное исследование Н. К. Гудзий также пришел к выводу, что Заточник был холопом и, может быть, даже не княжеским, а боярским. «Возможно, — писал он, — что Даниил не был прирожденным холопом, а попал в это состояние за долги. Но нет оснований считать его в прошлом принадлежавшим к княжеской дружине...»[6] Однако это мнение встретило резкие возражения позднейших исследователей. «Сказать про Заточника..., что он холоп, — писал Б. А. Романов, — это значит не уловить основной характерности ни в нем самом, ни в исторической обстановке. Заточник — сын жестокой эпохи, полной не только военных, но и гражданских тревог классовой борьбы, одновременно и субъект и жертва процесса классообразования в феодальном обществе. Это — тот подвижный и переменный общественный элемент, который... потенциально является кандидатом в любое общественное положение, куда приведет его игра случая, не считаясь с положенным ему от рождения стандартом...»[7] Все же автор считал Даниила одним из представителей господствующего класса,[8] т. е. феодалом. А В. М. Гуссов даже отождествлял Заточника с неким упомянутым летописью боярином, советовавшим в 1216 году (перед знаменитой Липицкой битвой) князьям Юрию и Ярославу Всеволодовичам не вступать в сра-

---

[1] Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси. (Историко-бытовые очерки XI—XIII вв.). Изд. ЛГУ, Л., 1947, стр. 17.

[2] Слово Даниила Заточника по редакциям XII—XIII вв. и их переделкам. Приготовил к печати Н. Н. Зарубин. Памятники древнерусской литературы, вып. 3. Изд. АН СССР, Л., 1932, стр. 64.

[3] Ф. И. Буслаев. Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. М., 1861, стр. 638.

[4] Сочинения А. П. Щапова, т. I. СПб., 1906, стр. 3—4.

[5] П. Миндалев. Моление Даниила Заточника и связанные с ним памятники. Казань, 1914, стр. 344.

[6] Н. К. Гудзий. К какой социальной среде принадлежал Даниил Заточник? В кн.: Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Изд. АН СССР, Л., 1934, стр. 485.

[7] Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси, стр. 284.

[8] Там же, стр. 17.

lib.pushkinskijdom.ru

жение с новгородцами и смольнянами. Якобы именно этот совет и послужил причиной ссылки на озеро Лача.[9] Наконец, И. У. Будовниц, разобрав творения Даниила с точки зрения их идеологии, пришел к выводу, что Заточник — идеолог нарождающегося дворянства и в этом смысле — предшественник Ивана Пересветова. Слова «Моления» о том, что Даниил — раб князя, сын его рабы, по мнению автора, «не следует понимать буквально, и не только потому, что, будучи заимствованы из Псалтири, они являлись ходячим литературным выражением, а еще и потому, что этими словами автор послания как бы отмежевывался от спесивых вельмож, стремившихся захватить важные должности только в силу своей знатности».[10]

Итак, все упомянутые нами исследователи обратили внимание на то, что сам автор «Моления» называет себя рабом князя, сыном его рабыни. Но содержание памятника обличает в том, кто его писал, такие биографические черты и, главное, такие взгляды, которые никак не вяжутся с нашими представлениями о положении холопов в древней Руси. Недаром Н. К. Гудзий, придя к выводу, что Даниил — холоп, вынужден был сделать ряд оговорок и даже добавить, что холоп якобы не был на Руси таким «бесправным и обезличенным, чтобы ему закрыты были совершенно все возможности на путях его жизненной карьеры».[11] С этим, разумеется, трудно согласиться.

Но что если повторенное несколько раз Даниилом утверждение, что он раб, сын рабы князя,[12] — не риторический прием, а намек на некоторые вполне реальные обстоятельства рождения Даниила?

Сын рабы... Заметим, что Заточник нигде не называет себя сыном раба, хотя именно этой формулировке было, кажется, легко придать иносказательный смысл: «я — твой потомственный подданный», «раб и сын раба твоего». Так не был ли он сыном рабыни и свободного человека — «мужа», как тогда говорили? Такие случаи в древней Руси, конечно, не были редкостью. И даже наоборот — они были настолько часты, что «Русская Правда» должна была специально оговорить, узаконить положение детей господина и его холопки, рабы. «Аже будуть робьи дети оу мужа, — читаем в пространной редакции «Правды», — то задницы им не имати, но свобода им смертию».[13] Следовательно, дети хозяина и его рабыни не считались свободными, пока жив был отец. Они, как и прочие холопы, находились в полной его власти, и только со смертью отца получали свободу. Но и тогда закон не признавал за ними никаких прав на наследство отца.

Между тем известны случаи, когда такие бастарды — «робичичи», как называли их в древней Руси, — были признаваемы и даже любимы отцом, когда еще при жизни его они воспитывались так же, как и «законные» дети, княжеские сыновья получали даже уделы и после смерти отца вооруженной рукой добивались не только брака с княжескими дочерьми, но и великокняжеского престола. Яркий пример тому — судьба Владимира Святославича, который был сыном Святослава от холопки — ключницы Малуши, был еще при жизни отца посажен в Великом Новгороде, добыл себе мечом руку дочери полоцкого князя Рогнеды и умер великим князем Киевским, устранив своих старших сводных братьев, «законных» сыновей Святослава.[14]

Так вот, не был ли и Даниил робичичем, сыном князя и его рабыни? Он сам, кажется, сказал об этом достаточно ясно. Не мог же, в самом деле, впавший в немилость сосланный холоп решиться написать князю еще более прямо: «Я — твой сын!» Это было бы дерзостью!

Уже в начале «Моления» Даниил напоминает князю библейскую историю о том, как рабыня Агарь бежала от гнева своей госпожи Сары с ребенком, прижитым от господина, мужа Сары, Авраама (заметим, что в Слове о законе и благодати митрополита Илариона об Измаиле, сыне Агари, говорится: «роди же Агарь раба от Авраама рабичищь»),[15] и приводит слова Давида о том, что если молчать, так никто тебя не услышит. «Мы же не умолчим, — пишет Даниил, — но возгла-

---

[9] В. М. Гуссов. Историческая основа Моления Даниила Заточника. «Труды Отдела древнерусской литературы» (далее ТОДРЛ), т. VII, 1949, стр. 413—414.

[10] И. У. Будовниц. Памятник ранней дворянской публицистики. (Моление Даниила Заточника). ТОДРЛ, т. VIII, 1951, стр. 153—154.

[11] Н. К. Гудзий. К какой социальной среде принадлежал Даниил Заточник, стр. 483.

[12] Слово Даниила Заточника, стр. 54, 65.

[13] Правда Русская, т. I. Под редакцией Б. Д. Грекова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1940, стр. 115 (разночтение — «с матерью»; см.: М. Н. Тихомиров. Пособие для изучения Русской Правды. Изд. МГУ, 1953, стр. 107).

[14] Повесть временных лет, ч. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 54; ч. II, стр. 322. См. также: Б. А. Рыбаков. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. Изд. АН СССР, [1963], стр. 62—63. Подобные ситуации были и в XI и в XII веках; см.: Правда Русская, т. II, стр. 658.

[15] Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, вып. 1. Под ред. А. И. Пономарева. СПб., 1894, стр. 61.

lib.pushkinskijdom.ru

голем к господину своему всемилостивому князю Ярославу Всеволодичю: Княже мои, господине! Помяни мя во княжении своем, яко аз раб твои и сын рабы твоя».[16]

Даниил напоминает князю, что тот прежде любил его, и сравнивает себя с блудным сыном: «притекох ко обычней твоеи любви... зовый гласом блуднаго сына; еже рече: помяни мя...»[17] «Княже мои, господине! Не отрини раба скорбящего, не лиши мене живота своего. Яко очи рабыни в руце госпожа своей, тако очи наши в руку твоею, яко аз раб твои и сын рабы твоея. Насыщаяся многоразличными брашны, помяни мя, сух хлеб ядущаго; веселяся сладким питием, облачаяся в красоту риз твоих, помяни мя, в незпраннем вретищи лежаща; на мягкои постели помяни мя, под единем рубом лежащаго, зимою умирающаго, каплями дождевыми, яко стрелами, пронизаема».[18] Так можно взывать к чувствам только очень близкого человека, к отеческим чувствам.

Наверно, маленький робичич приглянулся князю-отцу, и тот держал ребенка в своем доме, велел учить грамоте, может быть, готовил к какому-то лучшему будущему. Тут-то Данипл и мог, «аки пчела по различным цветом и оттуда избирая сладость словесную и совокупляя мудрость»,[19] пользоваться крупицами культуры, которая была не так уж низка при дворе князя. Он готовился войти в высшее сословие, жить так, как жили феодалы.

Как знать, не посылал ли князь юного грамотея и в далекий Царьград с одним из посольств — к делам приучиться, людей посмотреть!

Но вот Даниил чем-то прогневил отца. Скорее всего он оказался недостаточно храбрым и искусным воином, и отец сослал его как ослушливого холопа в далекий починок на озеро Лача.

Здесь потянулись дни, когда только в мечтах своих мог он возвращаться к отцовскому двору. «Кому Переславль, а мне гореславль; кому Боголюбиво, а мне горе лютое; кому Белоозеро, а мне чернее смолы; кому Лаче озеро, а мне много плача исполнено, зане часть моя не прорасте в нем»,[20] — писал он.

Может быть, высказанное нами предположение, что Даниил Заточник — сын князя от рабыни, поможет лучше понять и его образ, и его творение.

М. РАБИНОВИЧ

НЕИЗВЕСТНАЯ КОНЦОВКА «ПОВЕСТИ О СТЕФАНИТЕ И ИХНИЛАТЕ»

Басенный цикл «Стефанит и Ихнилат» — несомненно один из самых замечательных памятников переводной беллетристики, известных в древней Руси. Памятник этот появился в русской письменности уже в XV веке (к этому времени относятся два его древнейших списка), но его литературная история на русской почве совершенно не изучена. В древнейшем Синодальном списке (ГИМ, Синод. № 367), изданном А. Викторовым, текст «Стефанита и Ихнилата» обрывается на середине седьмой притчи (о восьми снах индийского царя); после слов «В един же убс от дни, яже венець вземши...» следует концовка, в которой сказано, что «некоторым списателем мудраа сия притча недописана» и что «сиа притча» переведена «з греческих книг на руский язык» в октябре 86 года «последнего сего ста седьмыя тысяща», т. е. в 6986 году (октябрь 1477 года).[1] Больше никаких сведений о происхождении русского текста «Стефанита и Ихнилата» здесь нет; в другом списке XV века — Троицком (ГБЛ, Троицк. № 765) — текст заканчивается на второй притче (казнь шакала Ихнилата) и никаких приписок не содержит.[2] В опубликованном Ф. Булгаковым списке Вяземского конца XVII—начала XVIII века текст заканчивается так же, как в Синодальном списке, но в приписке сказано только, что притчи «некоторым писателем но недописаны»; даты нет.[3]

В списке «Стефанита и Ихнилата», находящемся в моем собрании, я обнаружил более пространную концовку, дающую новые сведения о происхождении русского текста повести. Список этот, написанный скорописью, относится к началу

---

[16] Слово Даниила Заточника, стр. 54.
[17] Там же, стр. 62.
[18] Там же, стр. 65—66.
[19] Там же, стр. 59.
[20] Там же, стр. 61.
[1] Стефанит и Ихнилат (ПДП, LXIV—LXXVIII). М., 1880—1881, стр. 73—74.
[2] Там же, стр. VI.
[3] Стефанит и Ихнилат (ПДП, XXVII). СПб., 1877—1878, стр. 89.

lib.pushkinskijdom.ru

XVII века.[4] Однако концовка, очевидно, восходит к более раннему тексту: в ней приведена дата — март 6990 (1482) года и имена двух лиц (второе имя зашифровано цифровой тайнописью), о которых сказано, что они писали этот текст («се писах», «имя писавша се»). Эти сведения несомненно могут оказаться весьма ценными при исследовании истории памятника на южнославянской и русской почве.

Привожу полностью текст концовки (как и в Синодальном списке, она следует после того, как текст седьмой притчи обрывается на словах «...яж венец вземши»):

«Некоторым списателем мудрая сия притча не дописана, но уже время, возлюблене, и мне сладкую отчьских словес сократити беседу. Бог человеколюбивый да покрыет нас своею благодатию молитвами всех святых, аминь.

А писах последнего ста 6 тысяща девятдесятаго лета, марта, со слов. Поеже седми дньми соврыпил мир, и поеж седмьтысущными леты будет кончина, понеже своиствено квасу (?). В начале бог сы слово во отцы с духом — се есть глава, ноги же яко и бог сый паки приидет судия, конец совершая, еже по нас совершения, на конець бо всего тела суть ноги и убо главы ради сказовати се еже бяше, ноги же ради — еже будет, а внутрених же ради — еже есть; присно о нем же Иванна неПщюю рещи: „Сый еже бяше, и гряды и начало и среда и конец".

Се писах аз последний во иноцех грешный Евсевие, родом сербин, от племене по отцу Николина по матери же Растисала и отцу имя Бэрша, а матери Елена, внук юнака севастократора. Во юностех же бех слуга царя турскаго Ильдрим Баязита, бежав же от царя того в Святую гору, постригохъся.

Аще хощеши уведать имя писавшаго се, и то написую ти: пятьдесят равными шестерицами, осморечным да исполни, единощи четыредесятное, седмицею совершеною десятериц почти, к сим же девятое число с пятым присовокупи, четверосу‹гу›бъными конец приемлет».

А. ГРАНКОВ

ОБ АДРЕСАТЕ ОДНОГО ПИСЬМА Ф. И. ТЮТЧЕВА

Во второй книге журнала «Русская литература» за 1959 год напечатано сообщение Е. Дрыжаковой «Неизвестные автографы Ф. И. Тютчева». В нем исследовательница публикует и ранее неизвестное письмо Ф. И. Тютчева от 9 мая 1867 года, якобы адресованное Н. Н. Страхову. Но внимательный читатель не может сразу же не заметить одной явной несообразности в тексте письма: обращенное к «Николаю Николаевичу», т. е. к Страхову, оно содержит упоминание его... в третьем лице. И притом в контексте, который это начисто исключает, если адресатом действительно считать Н. Н. Страхова:

«Вот Вам, любезнейший Николай Николаевич, несколько стихов на современную тему.

Вы можете, если заблагорассудится, отдать их для помещения в тот № От‹ечественных› Зап‹исок› — в котором напечатана будет статья Страхова, но без подписи».[1]

Естественнее всего предположить, что адресатом был не Страхов, так как его фамилия в основном тексте письма сомнений не вызывает. Сверка с автографом, хранящимся в Рукописном отделе Государственной публичной библиотеки АН УССР в Киеве (шифр: I, 5333), проясняет вопрос. Е. Дрыжакова неправильно прочла обращение: письмо обращено к *Аполлону* Николаевичу, т. е. к поэту А. Н. Майкову, и уже от него вместе с автографом стихотворения Тютчева «Дым» (авторское название — «Современное») попало к Н. Н. Страхову, в 1867 году редактировавшему «Отечественные записки». Вот, кстати, почему эти рукописи и оказались в архиве Страхова.

Обратить внимание на эту ошибку представляется тем более необходимым, что она начинает, так сказать, приобретать права гражданства: в авторитетном академическом указателе «Русская литература XIX века»[2] адресатом соответствующего письма Тютчева, естественно, назван Н. Н. Страхов, а не А. Н. Майков.

М. ЗЕЛЬДОВИЧ

---

[4] Рукопись была приобретена в Москве, в 1938 году, в магазине букинистической книги. Она кратко описана в каталоге: Древние рукописи. Антикварный каталог, № 64. Международная книга. М., 1935, стр. 11, № 16.

[1] «Русская литература», 1959, № 2, стр. 204.

[2] Русская литература XIX века. Библиографический указатель. Под ред. К. Д. Муратовой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 738.

lib.pushkinskijdom.ru

А. П. МИЛЮКОВ — АВТОР СТАТЕЙ О ЩЕДРИНЕ

В капитальном труде Л. М. Добровольского «Библиография литературы о М. Е. Салтыкове-Щедрине» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1961) указаны статьи о сатирике в «С.-Петербургских ведомостях», подписанные псевдонимом А. М—в,[1] не раскрытым в «Словаре псевдонимов» И. Ф. Масанова. Нам удалось документально установить, что автором этих статей, опубликованных в 1880—1883 годах, является критик и историк литературы, автор известного «Очерка русской поэзии», бывший петрашевец Александр Петрович Милюков (1817—1897).

В неопубликованном письме к редактору «Исторического вестника» С. Н. Шубинскому от 30 января 1880 года А. П. Милюков писал: «Прочитали Вы мою заметку о нем (об «Историческом вестнике», — *Л. Т.*) в № 24 „СПб ведомостей"? Надеюсь сказать побольше о второй книжке».[2]

В № 24 «С.-Петербургских ведомостей» за 1880 год мы действительно находим статью — за подписью А. М—в. Укажем точное название этой статьи: «Литературное обозрение, „Вестник Европы", январь 1880. „Исторический вестник", кн. 1».

Таким образом, раскрывается новый псевдоним А. П. Милюкова, который долгие годы был неизвестен исследователям литературы. Этот псевдоним помогает в значительной мере расширить список статей, обзоров и рецензий А. П. Милюкова в газете «С.-Петербургские ведомости» 1875—1884 годов.

Статьи и рецензии Милюкова о произведениях русских и зарубежных писателей публиковались в «Библиотеке для чтения», «Отечественных записках», «Русском слове», «Сыне отечества»,[3] «Светоче», «Русском мире», «Всемирном труде», «Правительственном вестнике», «Гражданине», «Русском вестнике», «Ниве», «Историческом вестнике». Милюков был в дружеских отношениях с И. Введенским, А. А. Григорьевым, Л. А. Меем, Ф. М. Достоевским и А. Н. Плещеевым, встречался с И. С. Тургеневым.

В многочисленных работах Милюкова, который никогда не был в стане реакции, хотя и не отличался твердостью убеждений, можно найти страницы, до сих пор не утратившие историко-литературного значения. Так, в большой статье «Стихотворения Н. Некрасова» А. Милюков писал в 1862 году: «...куда бы мы ни обратились, везде голос Некрасова раздавался одним из первых, посреди всеобщего молчания и мрака», ибо поэт «твердо светоч свой держал». Милюков приходит к выводу, что «ни один из современных поэтов не находил такого глубокого сочувствия в обществе, какое нашел Некрасов... Посреди глубокого молчания нашей литературы, наступившего вслед за периодом Белинского, посреди незлобливых, аркадских произведений, которыми она старалась прикрыть свою внутреннюю пустоту, печальные, тяжелые звуки Некрасовской музы были любимым напевом общества; они пробуждали его от сна, заставляли вглядываться в окружающее и оставляли после себя в душе неизгладимые следы».[4]

Что же касается многочисленных псевдонимных отзывов А. П. Милюкова о сатире Щедрина, то все они, за редким исключением, носят отрицательный характер. Теперь, когда нами установлено имя автора, литературоведы имеют возможность разобраться в мотивах его неприязненного отношения к великому сатирику.

И. ТРОФИМОВ

О ВОСПРИЯТИИ СМЫСЛА ЛИТЕРАТУРНОГО ЯВЛЕНИЯ ЗА РУБЕЖАМИ ЕГО СТРАНЫ

Статья Б. Г. Реизова «Об изучении литературы в современную эпоху», напечатанная в первом номере «Русской литературы» за 1965 год, привлекает уже тем, что будоражит мысль, заставляет над многим задуматься, предлагает по-новому, отрешившись от привычных представлений, взглянуть на целый ряд казалось бы решенных литературоведческих проблем. В статье ставится и затрагивается довольно много разного рода насущных литературоведческих вопросов. Нам хотелось бы обратить внимание лишь на один из них, касающийся восприятия смысла литературного явления за рубежами его страны.

---

[1] См. №№ 775, 776, 898—900.

[2] Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. С. Н. Шубинского, т. 16, л. 487.

[3] А. Милюков был редактором этого журнала (1868—1870).

[4] «Светоч», 1862, № 1, стр. 96.

lib.pushkinskijdom.ru

Б. Г. Реизов пишет: «Литературное явление, переходя за рубежи своей страны, меняет свой смысл или приобретает новый в зависимости от идеологических потребностей воспринимающей среды. Влияние одной литературы на другую не предполагает одинаковой общественно-исторической природы обеих литератур. Литературное явление, пересекая границы, может быть воспринято иначе, чем оно воспринималось на своей родине, и, например, то, что было прогрессивным в одной стране, может показаться и оказаться реакционным в другой. То, что было задумано и выполнено как борьба с феодализмом, может прозвучать как его апология, защита крестьянства обернуться его обличением, проповедь нерасторжимости брака может быть воспринята как требование развода, а апология абсолютизма — как требование республики» (стр. 8).

Б. Г. Реизов не уточняет, «меняет» ли литературное явление свой «смысл» за пределами своей страны, или же оно «может быть воспринято», «может показаться», «может прозвучать», «может обернуться» иначе, нежели на своей родине.

В свое время Г. В. Плеханов заметил, что на переходящие от одного народа к другому идеи «уже на границе налагалось клеймо того общества, среди которого им предстояло распространяться».[1] Как видим, Плеханов считал, что идеи переходят от одного народа к другому, а не меняют свой смысл на границах страны, их породившей. Последнее превращение вряд ли можно было бы назвать переходом. Кардинальное изменение смысла тех или иных идей, равно как и литературных явлений, которые невозможны вне сферы идейной жизни людей, фактически означало бы конец их существования, а никак не переход.

Но что же тогда все-таки происходит с идеями, которые через книги, радио, театр, кино и в процессе непосредственного живого общения людей пересекают границы родины и получают распространение в других странах? Что имел в виду Плеханов, говоря о клейме, налагаемом на них тем обществом, которое их приняло? Думается, что здесь должна идти речь не о каких-то коренных смысловых переменах, а об особенностях восприятия идей и литературных явлений в инонациональной среде.

Да, литературные произведения, попадая в инонациональную среду, воспринимаются не так, как в той стране, где они родились. И это вполне объяснимо. Читатели другой страны понимают их содержание, исходя из литературного и общественного опыта своего народа, своей страны, своей нации.

В чем же проявляется своеобразие национального восприятия зарубежных литературных произведений в той или иной стране? Сколько мы могли наблюдать это в процессе длительного изучения русско-чешских и русско-словацких литературных связей, как правило, оно связано не с искаженным пониманием смысла пришедшего из другой страны произведения, а лишь с акцентировкой, вычленением в процессе восприятия каких-то сторон его содержания, может быть, и не главных с точки зрения читателей той страны, где возникло произведение.

Так, например, «Тарас Бульба» в конце 30-х годов XIX века притягивал к себе чешских читателей не столько темой борьбы за независимость родины, сколько исторической и этнографической правдивостью описания казачьего быта. Последнее не помешало, однако, тем же чешским читателям с особой остротой почувствовать глубокий патриотизм повести Гоголя в конце 40-х годов, когда общественная обстановка в Чехии изменилась. Особенностью восприятия Пушкина в Чехии и Словакии было то, что вначале его знали там исключительно как поэта и только во второй половине XIX века открыли пушкинскую прозу. В Толстом долгое время многие чехи и словаки видели в первую очередь религиозного мыслителя и философа, потом уже художника. На рубеже XIX—XX веков роман «Воскресенье» рассматривался в Словакии прежде всего как художественно оформленное изложение этических, социальных и религиозных взглядов автора. Понимание Толстого как гениального писателя, выступавшего с критикой общественных пороков, пришло позже. Подобных примеров своеобразного восприятия отдельных произведений русских писателей и всего их творчества в Чехии и Словакии можно было бы привести немало. Все они позволяют говорить лишь о своеобразии восприятия смысла литературных явлений в инонациональной среде, а не о перемене объективного смысла этих явлений за пределами их родины. Заметим, что за рубежом пришедшие туда извне литературные произведения, как и на родине, разными общественными группами и классами трактуются по-разному.

Бывают ли случаи искаженного, противоположного восприятия смысла произведения в иноземной среде, подобные тем, о которых пишет Б. Г. Реизов? Бывают. Они наблюдаются, например, и в истории русско-чешских литературных связей в XIX веке. Так, в качестве представителя русской демократической литературы воспринимался отдельными литераторами в Чехии Булгарин. Но это, на наш взгляд, свидетельствует лишь о непонимании его творчества, а не о том, что консервативные в России произведения вдруг обрели прогрессивность, попав в Чехию.

---

[1] Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения, т. I. Госполитиздат, М., 1956, стр. 658.

lib.pushkinskijdom.ru

С непониманием смысла романа Писемского «Взбаламученное море» мы встречаемся в оценках, данных ему известным чешским писателем Вилемом Мрштиком. Однако такого рода случаи редки и не определяют общий характер международных литературных взаимоотношений. На наш взгляд, для литературоведа, занимающегося изучением литературных связей, значительно существеннее проблема своеобразия восприятия зарубежных произведений, избирательность этого восприятия, особенности осмысления литературы других народов, обусловленные национальным образом мышления и потребностями культурного и общественного развития.

Жаль, что Б. Г. Реизов не привел конкретных историко-литературных примеров, показывающих кардинальную перемену в понимании смысла литературных явлений за рубежами родной страны. Это могло бы прояснить выдвинутое им положение, сделать его более понятным читателям, исключить возможность его разного толкования.

С вопросом о своеобразии национального восприятия и понимания смысла литературных произведений за рубежом тесно связаны проблемы возможности, причинности и предопределенности международных литературных воздействий. По мнению Б. Г. Реизова, «влияние одной литературы на другую не предполагает одинаковой общественно-исторической природы обеих литератур». Как нам кажется, это утверждение требует некоторого уточнения. Ведь одинаковость общественно-исторической природы двух литератур не только не исключает их взаимодействия, но, наоборот, активно способствует ему, часто предопределяет фактическую возможность литературных влияний, обусловливает своеобразие восприятия литературы одного народа другим. Степень общности дающей и принимающей литератур, конечно, бывает различной, иногда они больше не похожи одна на другую, чем похожи, сильно отличаются по уровню развития. Тем не менее было бы нелегко представить себе связь двух литератур без какой бы то ни было «одинаковости» вообще. Еще А. Н. Веселовский писал: «...заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии»[2]

Таковы некоторые соображения, возникшие при чтении статьи Б. Г. Реизова, которыми хотелось поделиться, имея в виду дополнить и несколько уточнить ту ее часть, где говорится о судьбе литературных явлений за пределами их родины.

Л. КИШКИН

[2] Академик А. Н. Веселовский. Разыскания в области русского духовного стиха, вып. V. «Сборник Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук», 1889, т. XLVI, № 6, стр. 115.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. БАЗАНОВ

ДВЕ КНИГИ О РЕВОЛЮЦИОННОМ ПОДПОЛЬЕ В РОССИИ 60-х ГОДОВ XIX ВЕКА*

Советские историки за последнее время проявляют большой интерес к революционно-демократическому подполью середины 60-х годов XIX века в России. Достаточно сказать, что в 1964 году в Петрозаводске вышла книга Р. В. Филиппова «Революционная народническая организация Н. А. Ишутина — И. А. Худякова (1863—1866)» и в 1965 году в Москве, в издательстве «Наука», опубликована обширная монография «Революционное подполье в России (60-е годы XIX в.)» Э. С. Виленской.

Обе эти книги заслуживают внимания. Написаны они способными и эрудированными учеными, умеющими сочетать прекрасное владение фактическим материалом с теоретическими выводами, документальность с проблемностью. В той и другой книге имеются свои особенности, идущие и от индивидуальности ученых, и от тех общих суждений и убеждений, которых эти ученые придерживаются. Книга Э. С. Виленской — большой и по объему и по содержанию труд, выполненный безупречно с историографической и архивоведческой точки зрения. Потребовалось много времени и напряжения сил, чтобы критически изучить огромный и запутанный материал Следственной комиссии по делу Каракозова и ишутинцев. Но главное, сделать выводы из противоречивых и часто нарочито неискренних показаний, из разрозненных и, на первый взгляд, незначительных фактов, выдвинуть ту или иную научную версию. Нужно признать, что Виленская обнаружила особую способность читать следственные материалы не только и не столько как опытный текстолог, но прежде всего как историк общественного движения в России, как историк-теоретик, подходящий к документу с логической стороны. В книге рассыпано множество остроумных догадок, смелых гипотез и конструктивных построений. Строгий исследователь не пренебрегает фантазией, он не слепо идет за материалом, а формирует из него фабулы, которые следует распутать, найти «завязку» и «развязку». Поэтому вся книга Э. С. Виленской читается с неослабеваемым вниманием как исследование и как своеобразная историческая повесть, где герои, часто малоизвестные и без значительных биографий, сухие протокольные факты, скупые следственные показания приобретают особую важность и, я бы сказал, многозначительность. Э. С. Виленская иногда даже слишком увлекается этой многозначительностью отдельных фактов, делая из них далеко идущие выводы. Например, достаточно в письмах А. Фортакова и А. Никольского, близких знакомых И. А. Худякова, обнаружить иносказательные выражения или несколько таинственные намеки («вам напишу подробности со следующей почтой. Может, что и пришлю» и т. п.), как увлекающийся в данном случае исследователь спешит заявить: «Письма Фортакова и А. Никольского также указывают на существование тайного общества в Петербурге, которое установило связи не только с эмиграцией, но и внутри страны» (стр. 309).

Книга Р. В. Филиппова «Революционная народническая организация Н. А. Ишутина—И. А. Худякова (1863—1866)» имеет свои достоинства и недостатки, но в целом она свидетельствует о больших успехах петрозаводского ученого и заслуживает положительной оценки. Р. В. Филиппов не очень дорожит архивными материалами, хотя постоянно обращается к ним, в частности к материалам Следственной комиссии. Он весь во власти своих предположений, задуманных концепций. Р. В. Филиппов не увлекается частностями, деталями, сколь бы они ни украшали исследование; он стремится дать обобщающий очерк революционной «Организации» Ишутина—Худякова, выяснить основные аспекты идейно-теоретической и практической деятельности ишутинцев, не проходя мимо противоречий внутри самой «Организации». Книга написана увлекательно и с хорошим публицистическим пафосом.

Материалы, связанные с «Организацией» Ишутина—Худякова, составляют добрую половину всей книги Э. С. Виленской, собственно исследовательскую часть,

---

* Р. В. Филиппов. Революционная народническая организация Н. А. Ишутина—И. А. Худякова (1863—1866). Карельское книжн. изд., Петрозаводск, 1964, 230 стр.; Э. С. Виленская. Революционное подполье в России (60-е годы XIX в.). Изд. «Наука», М., 1965, 488 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

где особенно проявилась способность автора анализировать факты, еще не ставшие достоянием науки. Мы находим в книге специальные главы, посвященные общим идейным предпосылкам революционного движения в России в эпоху падения крепостного права, значению прокламаций 1861 года в формировании революционного подполья, анализу их идейного состава и политических требований, истории «Земли и воли», всему революционному подполью 60-х годов XIX века. Но центральная часть исследования, основанная на изучении следственных материалов, писем, проектов, записок, воспоминаний ишутинцев, прямым образом граничит с книгой Р. В. Филиппова.

Р. В. Филиппов и Э. С. Виленская не проходят мимо своих предшественников (М. М. Клевенского, А. А. Шилова, Е. Е. Колосова и др.), отдавая им должное. Между тем авторы этих двух книг спорят между собою, спорят энергично, иногда даже слишком разгоряченно, с неоправданными издержками.[1] Спор между Р. В. Филипповым и Э. С. Виленской затрагивает множество общих и частных проблем. Главное их расхождение состоит в окончательной оценке мировоззрения и тактики «Организации» Ишутина—Худякова. Р. В. Филиппов вслед за А. А. Шиловым и М. М. Клевенским считает, что ишутинское тайное общество открывает собой целую главу революционно-народнической эпопеи «хождения в народ». Конечно, и Р. В. Филиппову ясно, что Герцен и Чернышевский фактически являются родоначальниками революционной народнической теории, теории крестьянского социализма, но практическое «хождение в народ», сопряженное с широкой пропагандой среди народа, с выработкой определенной тактики и программы на новом этапе освободительного движения, когда стихийные крестьянские восстания потерпели поражение и надежды на скорую революцию не оправдались, по Р. В. Филиппову, начинается с ишутинцев. Ишутинцы становятся прямыми предшественниками революционных народников начала 70-х годов. «Закрепившись на позициях „русского, крестьянского социализма“, члены „Организации“. при всех своих колебаниях и отклонениях, выдвинули в качестве основной тактической установки непосредственное пропагандистское воздействие на крестьянство. Тем самым, — пишет Р. В. Филиппов, — было положено начало конкретизации выдвинутой великими шестидесятниками идеи сближения революционеров с народом. Это и привело в конечном счете к выработке специфически народнической тактики „хождения в народ“» (стр. 226—227).

Не отрицая преднароднических элементов в тактике и программе ишутинцев, их стремления к сближению с крестьянством, Э. С. Виленская считает, что «Организация» в постановке тактических задач руководствовалась идеей заговора, что и привело ишутинцев к террористическим замыслам. Отвечая Р. В. Филиппову на его попытку «подтянуть» ишутинцев к революционерам-пропагандистам 70-х годов, Э. С. Виленская замечает: «Снижение удельного веса заговорщически-террористической тактики в общих тактических воззрениях ишутинцев понадобилось Р. В. Филиппову для того, чтобы доказать, что во взглядах ишутинцев на вопрос о роли народных масс в революции не произошло никаких изменений сравнительно с воззрениями их предшественников. А поскольку заговорщически-террористическая тактика в такое утверждение не укладывается, постольку у автора остался один только выход — свести ее к минимуму. Здесь главная методологическая ошибка автора состоит в том, что он абсолютизирует заговор как тактику, исключающую всякое участие масс, между тем даже у заговорщиков крайнего бланкистского типа мысль о дальнейшей поддержке революции со стороны народа входила непременным элементом в их представления о революционном заговоре» (стр. 22).

Две тенденции — народническая, окончательно проявившаяся в массовом «хождении в народ» в начале 70-х годов, и заговорщически-террористическая в «Организации» Ишутина—Худякова — не придуманы исследователями, они определяют программу и тактику ишутинцев, но выступают эти тенденции в разное время по-разному и далеко не в одинаковой степени у всех ишутинцев. Характеристика, данная Г. В. Филипповым ишутинцам, на наш взгляд, более относится к Худякову, о котором действительно можно сказать, что он стоит на пороге массового «хождения в народ». Сложнее с Ишутиным и его ближайшими единомышленниками. Р. В. Филиппов слишком «онародил» ишутинцев. Э. С. Виленская делает крен в обратную сторону. Ее характеристика недостаточно учитывает своеобразие Худякова, преувеличивает заговорщически-террористическую платформу петербург-

[1] Р. В. Филиппов в полемике с Э. С. Виленской, разумеется, опирается не на ее книгу «Революционное подполье в России (60-е годы XIX в.)», вышедшую позднее, а на ряд более ранних ее работ: Э. С. Виленская. 1) К вопросу об идейной эволюции русской революционной демократии в середине 60-х годов XIX в. (Проблема крестьянской социалистической революции). В кн.: Вопросы истории сельского хозяйства, крестьянства и революционного движения в России. Изд. АН СССР, М., 1961; 2) Производительные ассоциации в России в середине 60-х годов XIX в. (из истории ишутинской организации). «Исторические записки», 1961, т. 68; 3) Революционное подполье в России в середине шестидесятых годов XIX века и его идейные и организационные истоки. Автореферат диссертации. М., 1963.

lib.pushkinskijdom.ru

ского кружка. Теоретически признавая единство двух тенденций, Э. С. Виленская основное свое внимание уделяет изучению революционного заговора в ишутинском движении.

Между Ишутиным и Худяковым имеется много общего. Общее состоит в одинаковой ориентации на крестьянский социализм и социалистическую пропаганду. Что касается способов ликвидации самодержавной власти и ближайшей программы действий, то здесь не было полного единомыслия. «Все средства хороши» — лозунг Ишутина из «Ада», но не Худякова и далеко не всех ишутинцев из «Организации».

Наконец, необходимо иметь в виду, что «Организация» Ишутина—Худякова была в стадии формирования, политические проекты писались и утверждались, но в оценке их не было единомыслия, ишутинцы находились в поисках, многое и для них самих оставалось неясным, туманным, требующим проверки и уточнений. Петербургский кружок, возглавляемый Худяковым, едва начинал свою деятельность, у него складывалась своя программа, имелись свои замыслы. Судя по всему в 1865 году полного слияния с московской «Организацией» не произошло и не могло произойти, так как предстояло еще решить многие вопросы программного и тактического характера.

«Организация» была уничтожена царским правительством в момент напряженных дискуссий, когда только вынашивался окончательный план действий, выходивший за рамки узко кружковых интересов и просветительской деятельности в легальных производственных артелях и общеобразовательных школах. Отсюда множество противоречий в следственных показаниях ишутинцев, расхождение во взглядах, в оценке отдельных событий и фактов. Ишутинцы — в большинстве своем совсем еще молодые люди, пришедшие в тайную организацию прямо со студенческой скамьи, честные и бесконечно преданные революционному движению, но в теории и в практической деятельности недостаточно подготовленные, без большого опыта и, главное, без выдающегося руководителя, каким со временем мог бы стать Худяков, наиболее образованный и авторитетный среди ишутинцев. Худяков совершил в 1865 году поездку в Швейцарию, где установил политические связи с «молодой эмиграцией».

В конечном итоге многие замыслы ишутинцев остались на бумаге, вернее — в их пылком воображении, не превратились из помыслов в реальное дело, если не считать несколько загадочного выстрела Каракозова, раздавшегося 4 апреля 1866 года. Известно, что ишутинцы намеревались практически реализовать социалистические идеи, навеянные романом «Что делать?». Они создавали производственные ассоциации, библиотеки и школы, где вели социалистическую пропаганду. Но эти замышляемые и частично созданные очаги революционного воспитания молодежи, несмотря на искусство отдельных пропагандистов (беседы Ишутина с рабочими переплетной мастерской, уроки Ермолова и Юрасова в бесплатной школе для мальчиков и т. п.), не могли сыграть заметной роли в развитии революционного движения и заранее были обречены. Здесь ишутинцы мало оригинальны. Напомним хотя бы «Знаменскую коммуну» Слепцова и множество других «коммун» и артелей, бесславно закончивших свое существование, не оставивших после себя заметного следа. Увлечение организацией легальных и полулегальных школ, библиотек и производственных мастерских даже отвлекало от сокровенной цели, от активной борьбы с самодержавием, от социалистической революции, которая не мыслилась без участия народа. Просветительская и отчасти филантропическая деятельность вставала в противоречие с революционными проектами, которые постепенно вынашивались и обсуждались в «Организации». Каракозов первым заявил о своем несогласии с «мирной деятельностью». «...Меня не удовлетворяла эта мирная деятельность, — показывал Каракозов. — Я желал сделать что-нибудь, чтобы разом взволновать и потрясти существующий порядок, возбудить молодежь, ничего не делающую и занимающуюся только науками, да филантропическими учреждениями вроде школ, да ассоциаций и желающую действовать мирным, прогрессивным путем». Ишутин, по свидетельству Д. Иванова, говорил, «что надо каким-нибудь грандиозно-страшным фактом заявить миру о существовании тайного общества в России, ободрить, расшевелить заснувший народ».[2] Худяков был далек от «грандиозно-страшных» проектов, он всегда держался более реалистических позиций, проверенных опытом революционного движения. Но о «филантропических» учреждениях петербургский революционер отзывался в духе Каракозова и Ишутина, не возлагая особых надежд на «мирную деятельность».

Перед ишутинцами встает старый и трудный вопрос, над которым мучительно размышляли Рылеев и Пестель, Герцен и Чернышевский, Добролюбов и Михайлов. Вопрос этот: как «ободрить, расшевелить заснувший народ». «Расшевелить» — значит поднять на восстание, повести за собой. После революционной ситуации 1859—1863 годов, когда крестьянское движение пошло явно на спад, «расшевелить» народ было не так-то легко. Для этого необходимо было развернуть революционную пропаганду, идти в народ, чтобы потом вместе с раз-

[2] Показания Д. В. Каракозова и Д. Л. Иванова цит. по названной работе Р. В. Филиппова, стр. 75.

lib.pushkinskijdom.ru

буженным крестьянством потрясти самодержавие и учредить социалистический строй. Не случайно в кружке ишутинцев возникает идея планомерных поездок в провинциальные города, села и деревни. Такое решение было огромным достижением ишутинцев, результатом их идейно-теоретических исканий, освещенных революционно-социалистической теорией Герцена и Чернышевского. Именно здесь, в поисках революционных методов борьбы с существующей действительностью, ишутинцы соседствуют с революционными народниками начала 70-х годов, разделяют их веру в пропагандистское движение. Типично народническую задачу («хождение в народ») ишутинцы не сумели, вернее — не успели, практически решить. Было сделано несколько попыток развернуть пропаганду, но революционное путешествие по России так и не состоялось.

Важно, что ишутинцы все же пошли в народ, пошли в одиночку и без ясной политической программы, но в надежде, что осенью 1866 года путешествующие ишутинцы непременно соберутся в Петербурге на съезд, чтобы обсудить первые итоги «хождений» и выработать дальнейший план расширенной пропаганды. Н. А. Ишутин еще в 1863 году, когда московский кружок только начинал складываться, заводил знакомства с извозчиками, чтобы внушать им революционные понятия, надеясь, что и сами извозчики превратятся в своеобразных разъезжих агитаторов. Весной 1864 года Ишутину удалось побывать на Волге. Он плавал всю навигацию на одном из волжских пароходов помощником капитана. Можно не сомневаться, что он пешком успел обойти волжские деревни, поговорить с крестьянами. Сам Ишутин в следственных показаниях признается, что в это время «много терся с народом». В 1865 году, по совету Худякова, Ишутин собирался ехать в Уральск, чтобы там сойтись с казачеством. У Худякова он просил рекомендательные письма, чтобы «по приезде туда он мог познакомиться со страною и вести пропаганду новых идей, стремящихся к ниспровержению существующего порядка».

В начале 1866 года Ишутин снова собирается в поездку. На этот раз вместе с Каракозовым он предполагает совершить путешествие от Вятки и Перми до Астрахани. Ясно, что Ишутин и Каракозов собирались в столь дальнее путешествие не ради развлечения и отдыха, а исключительно с целью «прислушаться и присмотреться к народному настроению» и выяснить, «насколько он приготовлен к революции». В Москве сотоварищи по ишутинскому кружку не сомневались, что Ишутин и Каракозов «облетят пол-России и сообщат нам подробные сведения об ее всестороннем положении».[3] Но именно этого не произошло, Ишутин и Каракозов так и не собрались в столь ответственное путешествие.[4]

Существовали и другие серьезные проекты. Так, известно, что члены «Организации» весной 1866 года собирались разъехаться по губернским городам, чтобы там на месте увлечь местную интеллигенцию (сельских учителей, семинаристов, волостных писарей) в общее дело, приблизить их к «революционной партии», к социалистической пропаганде. Ишутин в своих показаниях точно определяет задачи «Организации», стремящейся преодолеть разрыв между революционной интеллигенцией и крестьянством: «Цель отъезда членов „Организации“ в губернские города была та, чтобы там находить людей, способных к пропаганде между народом».[5] Каракозов уточняет: под «пропагандой» он «разумел сближение с народом с целью развивать его, внушать ему здоровые понятия об экономическом и общественном строе государства и с этой целью путешествовать пешком по губерниям».[6]

Аналогичную цель ставила «Земля и воля», ишутинцы в данном случае идут по стопам землевольцев. Однако эту главную задачу, во имя которой существовала «Организация», практически выполнить так и не удалось. После выстрела Каракозова было уже не до разъездов по городам и селам. Поэтому и говорить о «хождении в народ» ишутинцев нужно более осторожно.

Не случайно ишутинцы, собирающиеся идти в народ, советуются с Худяковым, у него берут рекомендательные письма. От Худякова, видимо, идут многие

---

[3] Показание Худякова от 5 мая 1866 года и других ишутинцев цит. по указанной книге Р. В. Филиппова, стр. 72—73.

[4] В Петербург весной 1866 года Каракозов явился в том костюме, в котором обычно совершали народники свои хождения по деревням и селам. С. А. Кобылин, студент Медико-хирургической академии, сын А. А. Кобылина, о котором пойдет речь дальше, показывал в Следственной комиссии о Каракозове: «21 марта, около 3-х часов пополудни, предъявленный мне государственный преступник (Каракозов, — *В. Б.*) явился на мою квартиру, одет он был в теплые валеные сапоги, обшитые внизу кожей, в темных штанах, засунутых в сапоги, в красной кумачовой рубашке, в короткой суконной темного цвета поддевке, в темносером армяке и меховой фуражке...» (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 163, ед. хр. 1059, л. 78).

[5] Цит. по книге Р. В. Филиппова, стр. 99, примеч. 4.

[6] Там же, стр. 84.

lib.pushkinskijdom.ru

начинания народнического характера. Худяков был выдающимся ученым-народоведом, фольклористом и этнографом, следовавшим лучшим революционно-просветительским традициям «Современника». Из всех ишутинцев Худяков был наиболее подготовлен к восприятию и практическому осуществлению программных требований «Земли и воли», сформулированных Н. И. Утиным в статье «Пропаганда и организация»: «Получив сознание, что русское дело не стоит еще накануне революции, что требуется предварительная долгая подготовка в среде самого народа для того, чтоб революционное дело или было поднято самим народом, или нашло себе энергическую поддержку в нем, они (революционная молодежь, в том числе землевольцы и ишутинцы, — *В. Б.*) брались не за агитацию среди общества, а за пропаганду в среде самого народа, не только словом, но и делом, путем действительного сближения, путем общения и разделения с народом и его труда и его быта».[7] Худяков прошел этот путь, до возникновения «Организации», вполне самостоятельно, отчитался своими книгами для народа, фольклорными сборниками, всей своей деятельностью фольклориста-народоведа. Понятно, почему руководители «Земли и воли» серьезно замышляли завербовать Худякова в свои ряды — для тайного общества он являлся незаменимым знатоком народного быта и народного мировоззрения. В ишутинской «Организации» Худяков мог бы сыграть выдающуюся роль, если бы «хождение в народ» действительно развернулось, переросло в массовое движение.

Возможно, что за восемь лет до грандиозного «хождения в народ» (1874) Ишутин и Каракозов пережили трагедию одиноких пропагандистов и сумели разувериться в возможности пробудить крестьянство. Отсюда прямой путь от «Организации» с ее пропагандистскими начинаниями к заговору Каракозова. Каракозов не расстается с верой в революционную пропаганду, иначе бы он не писал знаменитую прокламацию «Друзьям-рабочим». Но именно здесь, когда речь заходит о покушении Каракозова, возникают вопросы, которые до сих пор решаются исследователями с помощью гипотез или вовсе не решаются из-за отсутствия надежных источников. Остается еще много дискуссионного. Э. С. Виленская, например, убеждена, что «замысел Каракозова несомненно находился в непосредственной связи с теоретическим обсуждением вопроса о цареубийстве среди участников „Ада“ и „Организации“». Р. В. Филиппов в данном случае находится в полном согласии с Виленской. Однако Э. С. Виленская тут же признает, что «сам Каракозов в сходках, на которых обсуждался этот вопрос (вопрос о цареубийстве, — *В. Б.*), не участвовал» (стр. 415). Остается предполагать, что Каракозов, не посещавший сходок, о всем, происходящем в московском тайном обществе, «получал подробную информацию». Э. С. Виленская считает, что этот факт не подлежит сомнению. Но нуждался ли Каракозов в этой информации? И что, собственно, могла дать ему эта информация? Идея цареубийства в ишутинском обществе принадлежала самому Каракозову, просвещать его в этом отношении не приходилось. К тому же, начиная с эпохи Союза Спасения, вопрос о цареубийстве не сходил с повестки дня тайных обществ; у Каракозова были предшественники в большой национальной истории. Он и без ведома «Ада», где продолжали спорить о яде и кинжале, мог принять решение о покушении на царя. Надо при этом иметь в виду также, что «на следствии и суде все заподозренные в соучастии с Каракозовым решительно отвергали такое обвинение» (Виленская, стр. 415), т. е. отвергали свою причастность к покушению Каракозова. Мы согласны, что показания не могут служить надежной опорой для выводов, но игнорировать их, не считаться с ними тоже нельзя. Самый простой путь доказательства участия «Организации» и «Ада» в событиях 4 апреля — это путь от противного, т. е. полагать, что показания всех ишутинцев (и москвичей и петербуржцев) являются неискренними, основанными на запирательстве, на желании скрыть истину, утаить свои связи с Каракозовым, уйти от ответственности. По Виленской так и получается: все отрицали, отрицали сознательно, прятали концы в воду. В результате ложных показаний создавалось неверное впечатление, что Каракозов действовал вполне самостоятельно, что москвичи не знали о готовящемся покушении. Вся книга Э. С. Виленской направлена против легенды об одиночестве Каракозова, раздутой буржуазно-дворянской историографией. Но вместо одной легенды возникает другая: в Летний сад Каракозов идет прямо из тайного общества.

На наш взгляд, необходимо различать саму идею цареубийства, популярную в ишутинском кружке, и факт покушения, приведение этой идеи в практическое действие. Ишутинцы имели основание утверждать, что Каракозов стрелял 4 апреля на свой страх и риск, что в подготовке покушения они не участвовали.

Показательно поведение самого Каракозова, надломленного болезнью и ушедшего в сложные психологические переживания. С самого начала 1866 года Каракозов был предоставлен сам себе, он или находился на излечении в больнице, или отправлялся в Троицкую лавру, чтобы затем пешком следовать в «поволжские страны» для пропаганды в народе. Неожиданно возвращался в Москву, ночевал в гостинице «Крым», с ишутинцами не встречался, сходок не посещал. Прошел

[7] «Народное дело», 1868, № 2—3, стр. 42.

lib.pushkinskijdom.ru

даже слух, что он собирается кончить жизнь самоубийством. Затем, когда Каракозов уехал в Петербург, ишутинцы догадывались, что он может приступить к выполнению давно вынашиваемой идеи цареубийства, они даже делали попытки встретиться с ним и уговорить его отказаться от своего замысла. В общем больше похоже на то, что Каракозову надоело слушать бесконечные прения в московском тайном обществе и он стал искать поддержки в Петербурге или в крайнем случае решил выступить самостоятельно.

Это тем более возможно, что вопрос о цареубийстве обсуждался, но никаких конкретных решений в кружке ишутинцев не было принято. В весенние месяцы 1866 года члены московского кружка все еще были заняты продумыванием структуры тайного общества, покупкой книг и организацией библиотек, пропагандистскими планами, распространением своего влияния по губернским городам России, посылкой туда своих агентов и учреждением провинциальных ячеек.

Весной 1866 года «Организация» еще не была подготовлена к практическому осуществлению цареубийства. Каракозов опережал замыслы тайного общества, находившегося в стадии окончательного формирования. Что касается «Ада», то это террористическое общество, существовавшее скорее в пылком воображении Ишутина и не проявившее себя в практической революционной деятельности, на Каракозова не могло оказать значительного влияния. Переоценивать воздействие этого несложившегося общества на Каракозова и тем более на Худякова нельзя. Не случайно Каракозов ищет поддержки в Петербурге, не является в Москву в марте 1866 года, несмотря на вызов москвичей.

Заслуга Р. В. Филиппова и особенно Э. С. Виленской состоит в том, что они не только не обошли петербургского революционного подполья, но и высказали много интересных соображений. В понимании деятельности так называемого петербургского кружка нет принципиальных расхождений между Р. В. Филипповым и Э. С. Виленской. Оба исследователя считают, что между московским и петербургскими кружками по главным вопросам существовало полное согласие, что они составляли единое целое и в 1865 году фактически объединились в одно тайное общество. «Есть все основания полагать, что в ходе этих переговоров (речь идет о встречах и переговорах Худякова с Ишутиным, — *В. Б.*) была достигнута полная договоренность о согласованных действиях по целому ряду вопросов, среди которых создание единого тайного общества стояло на первом плане. Показания Худякова дают возможность утверждать, что он принял предложенный Ишутиным общий план создания тайной организации, согласился с ее основными организационными и тактическими принципами» (Филиппов, стр. 148—149). «Из материалов, касающихся деятельности петербургских полулегальных кружков, можно заключить, что она с конца 1863 г. имела такой же характер, как и в московском подполье. Основное внимание там в первую очередь было направлено на организацию бесплатных школ и ассоциаций, на пропаганду социалистических идей. Известное оживление как в Петербурге, так и в Москве началось после установления взаимных связей» (Виленская, стр. 350). Одна из глав в книге Э. С. Виленской называется: «Объединение московского и петербургского подполья и их совместная революционная деятельность».

В Следственной комиссии осторожный Худяков не скрывал политических связей с московским кружком, ссылаясь при этом на разговор с Ишутиным об установлении самых тесных отношений, ибо «цель общества — революционная, для распространения революционных идей, для ниспровержения идей существующего порядка».[8] Такую цель ставил Ишутин перед Худяковым, и Худяков принципиально не возражал против составления «народной партии» в Петербурге. Однако остается неясным, успел ли Худяков создать эту «партию» и не внес ли в дальнейшем Ишутин своими предложениями об организации террористического «Ада» некоторых сомнений и противоречий в петербургский кружок, который едва стал складываться. На наш взгляд, об объединении петербургского и московского подполья следует говорить более осторожно. Худяков, по словам Ишутина, ответил, что «вообще он в Петербурге имеет малое знакомство между молодежью, но что вообще он постарается».[9] В показаниях от 26 апреля Худяков писал: «...известная мне организация в Петербурге не имела никакого правильного устройства, напротив того, представляла только кружок моих знакомых, к которым, в случае надобности, я обращался с известными просьбами, не говоря об обществе. Общество предполагалось составить впоследствии, когда характеры лиц и их склонности окончательно выяснятся, так как в последние годы многие из лиц, считавшихся „либералами“, переменяли свои убеждения. Потому обращаться к ним с просьбами о рекомендациях как лиц, так и путей для составления общества было крайне щекотливо. Лицами, сочувствовавшими образованию будущего общества, были: я, братья Никольские; в связи с московскими кружками мы должны были в нынешнем году начать организацию по всей России, для чего должны были взаимно рекомендо-

[8] «Красный архив», 1926, т. 4(17), стр. 107.

[9] Покушение Каракозова. Стенографический отчет..., т. I. М., 1928, стр. 53.

lib.pushkinskijdom.ru

вать друг другу людей, отъезжающих в провинции, и таких, на сочувствие которых можно было бы рассчитывать».[10]

Конечно, показаниям Худякова не стоит слепо доверять, зная его склонность к запирательству. Безусловно, в Петербурге существовало свое революционное подполье. Но был ли это непременно худяковский кружок, входивший в «Организацию»? Если петербургский кружок действительно сформировался как своеобразный филиал «Организации», то спрашивается, почему почти все петербургские ишутинцы (исключение составляет Худяков) вышли сухими из воды во время следствия и суда? Только А. М. Никольский и А. А. Кобылин привлекались в 1866 году по делу Каракозова, но были оправданы. Вообще о худяковском кружке москвичи говорили очень глухо и не сообщали конкретных фактов, выходящих за рамки личных встреч и разговоров с Худяковым. Москвичи знали Худякова, возлагали на него огромные надежды, полностью доверяли ему, но сам Худяков действовал более осторожно, всегда имея в виду петербургские резервы. У нас нет полной уверенности в том, что худяковский кружок в 1865 году действительно существовал и тем более объединился с московским, слился с ним, придерживался одной тактики и программы. Познакомившись с проектом общества «Ад», Худяков мог разувериться в начинаниях Ишутина и перейти в скрытую оппозицию. Обсуждая вопрос о тайном обществе и его программе в декабре 1865 года, Худяков спорил с Ишутиным, и сам Ишутин признал, что устав тайного общества «писал человек, враждебный Петербургу». «Устав московского общества я знал, — писал Худяков, — но сообразоваться с ним не мог, потому что находил в нем нелепости...»[11]

В связи с историей петербургского революционного подполья и программными политическими требованиями Худякова, отличными от заговорщически-террористической тактики Ишутина, особый интерес приобретает вопрос о «константиновской партии». До Ишутина и других москвичей летом 1865 года дошел слух, что в Петербурге существует какая-то «константиновская партия», во главе которой якобы стоят великий князь Константин Николаевич и А. И. Герцен. Хотя этот слух имел явно сенсационный и вымышленный характер, Ишутин вполне серьезно отнесся к нему, усмотрев в «константиновской партии» своего серьезного политического конкурента. Он говорил, что «в случае выигрыша того общества в России и народу будет в сто раз хуже, чем теперь, ибо выдумают какую-либо конституцию на первый раз и вставят жизнь русскую в рамки западной жизни».[12] Ишутин призывал противодействовать «константиновской партии», противопоставить ей свою революционную организацию.

Вопрос о «константиновской партии» и ишутинцах не оставлен без внимания исследователями. Не отрицая разногласий, возникших среди ишутинцев при обсуждении слухов о «константиновской партии», Э. С. Виленская склонна думать, что и Каракозов, и Ишутин, и Худяков «поддерживали идею союза с конституционалистами» (стр. 461), чтобы тем самым оказывать влияние на характер политического движения в России. Вопреки мнению Э. С. Виленской, Р. В. Филиппов полагает, что «ишутинцы не только не считали необходимым поддерживать замыслы „константиновской партии“, никогда не существовавшей в действительности, но, наоборот, считали своим долгом парализовать их, хотя бы частично, если не удастся вообще предотвратить возможность бесполезного, с их точки зрения, чисто политического переворота» (стр. 77—87). Р. В. Филиппов в данном случае слишком упрощает сложный и запутанный вопрос: по его мнению, ишутинцы стремятся парализовать «константиновскую партию», но фактически ведут борьбу с ветряной мельницей, так как и «партии» такой не существовало.[13]

Э. С. Виленская пошла по другому пути, она проделала большую исследовательскую работу, чтобы по крупицам собрать сведения о существовании «константиновской партии». Теперь уже не приходится о петербургской «конституционной партии» говорить как о вымысле Каракозова, желающего отвлечь внимание Следственной комиссии от ишутинцев и, в частности, от Ишутина, двоюродного брата Каракозова. Э. С. Виленской удалось доказать, что «конституционная партия» — не миф, не просто молва, что связи Каракозова с петербургским революционным подпольем были куда прочней и всесторонней, нежели можно было предполагать.

То, что во главу общества поставлен великий князь Константин Николаевич, нас не должно смущать. Это дань давней традиции, устной молве, «либеральному» фольклору. Константин Николаевич называется как бы «в пику» Александру II, народная молва его прочит на престол в случае смерти ныне здравствующего императора, устные толки превращают его в «народного заступника». Под прикры-

---

[10] «Красный архив», 1926, т. 4(17), стр. 109.
[11] Там же, стр. 110.
[12] Там же, стр. 127.
[13] М. М. Клевенский также считал, что «константиновская партия», «будто бы подбивавшая Каракозова к убийству Александра II, в действительности является чистым вымыслом» (см.: И. А. Худяков. Записки каракозовца. М.—Л., 1930 стр. 201, прим. 121).

lib.pushkinskijdom.ru

тием Константина Николаевича, скрывшись за его авторитет, легче было петербургским республиканцам осуществлять свои тайные замыслы, вести пропаганду. В беседе с Ишутиным, как это передает сам Ишутин, Худяков предупреждал: «Каракозов, вероятно, ложно понял. Никто не хотел возводить на престол Константина Николаевича. А дело было так: конституционная партия, видя, что правительство более и более отклоняется от либеральных начал, пришла к убеждению о необходимости цареубийства; тогда наследник, имея за собой такой страшный факт и для отвращения больших зол, должен будет опереться на либеральную партию и поставлен будет в необходимость сделать большие уступки. Каракозову и мне передавали, говорил Худяков, что вслед за убийством порядок дел даст большое значение его высочеству Константину Николаевичу, а он, по своему сердечному участию к русскому народу, и даст большую свободу людям, исключительно посвятившим себя на дело народное. Следовательно, выгода будет для всех. Может быть, без меня Каракозову говорили и больше, но по всем вероятностям, для большего придания себе значения и веса».[14]

«Константиновскую партию» справедливей называть «конституционной партией». Именно об этой «конституционной партии» Э. С. Виленская сообщает много интересного. Однако и после исследования Э. С. Виленской остается все же неясным, что это за «партия», из кого она состояла, какое отношение имела к худяковскому кружку, почему именно Худяков распространял слух о «конституционной партии» и довольно подробно в разговорах с ишутинцами характеризовал ее политическую программу?

В порядке рабочей гипотезы можно высказать предположение, что под покрывалом «константиновской партии» в Петербурге собирался выступать тот самый кружок, который принято считать худяковским. В него входили и бывшие деятели «Земли и воли». Э. С. Виленская высказывает вполне правдоподобную догадку о «константиновской партии»: «Скорее всего под конституционной партией подразумевались остатки несоциалистического крыла землевольцев (типа великорусс-цев), выдвигавшие на первый план политическое преобразование страны в том или ином виде...» (стр. 446). Все нити от этой таинственной «партии» ведут к Худякову и его ближайшим друзьям. Но это не была та «партия», которая в 1866 году объединилась с ишутинской «Организацией». Не случайно Каракозов, Ишутин, Ермолов и другие москвичи считали Худякова «влиятельным членом особого революционного общества, существующего в Петербурге».[15]

Если под «особым» обществом иметь в виду «конституционное общество» («конституционную партию»), то можно приблизительно представить состав его: И. А. Худяков, А. М. Никольский, Н. Д. Ножин, А. А. Кобылин, П. В. Михайлов, В. С. Курочкин, Д. Е. Кожанчиков, З. Г. Елисеев, П. И. Якушкин, И. В. Ведерников, А. Д. Путята, А. Е. Европеус. Однако это только предположение. «Конституционная партия» до сих пор составляет загадку. Мы слишком мало знаем о ней.

Если об «Организации» ишутинцы подробно говорили в Следственной комиссии и даже сообщали фрагменты некоторых программных документов, частично восстанавливали содержание политических диспутов и рассказывали о замыслах тайного общества на ближайшее будущее, то «конституционная партия» оставалась в тени, на нее не было обращено должного внимания, москвичи о ней мало знали, а сами петербуржцы предпочитали отмалчиваться. В результате о «конституционной партии», о ее политической программе и практической деятельности приходится судить по немногочисленным высказываниям ишутинцев, основанным на толках и слухах. Ясно, что сведения, сообщаемые москвичами, нуждаются в строгой проверке, они не являются надежным источником. К тому же ишутинцы пользовались информацией Худякова, но именно Худяков, опытный конспиратор, мог сообщать о «конституционной партии» в самой осторожной форме, не раскрывая главного, утаивая подробности. Худяков знал, что слух о существовании «конституционной партии» вызвал у Ишутина настороженность. Ишутин увидел в этой «партии» врага «Организации», с которым необходимо бороться. В такой ситуации Худякову не оставалось ничего иного, как проявлять осторожность, ссылаться на слухи, выжидать и присматриваться.

О платформе «конституционной партии» можно судить по выступлениям Худякова в Следственной комиссии. Многое из того, что составляло предмет дискуссии между Ишутиным и Худяковым в момент обсуждения программы «Ада» и слухов о «константиновской партии», на наш взгляд, запрятано в показаниях Худякова, где в отредактированном, явно урезанном виде тем не менее сформулированы те общие положения, с которыми собиралась выступать «конституционная партия» в ближайшее время.

Как бы Худяков ни изворачивался на следствии, ни скрывал своих убеждений, он не мог не коснуться тех политических доктрин, в которые сам верил. В показаниях от 26 апреля Худяков писал о своих взглядах: «Что касается до воззрений моих относительно средств к достижению переворота, то считал позволи-

[14] Цит. по книге Э. С. Виленской, стр. 444.
[15] Покушение Каракозова, т. I, стр. 37.

lib.pushkinskijdom.ru

тельными только те средства, которые не ведут к кровавому насилию. Мысли о цареубийстве в обществе не было. Предполагалось мной, что с распространением революционных идей правительство, частью само проникшись уже стремлением к преобразованиям посредством уличных демонстраций и говора общественного мнения, дойдет до того, что созовет земский собор, в котором бы принимал участие посредством избирателей весь народ поголовно, а не по цензу. Порядок ли конституционный, или демократический представлялся мне одинаково хорошим при всеобщей подаче голосов».[16]

Едва ли всегда нужно объяснять показания Худякова о «насильственном перевороте» исключительно тактическими соображениями подсудимого, его желанием ввести в заблуждение Следственную комиссию.[17] Это не только вынужденный прием самозащиты, но и определенная закономерность в идейной эволюции Худякова, его моральное право на отмежевание от непродуманной программы «Ада», привлекшей особое внимание Следственной комиссии.

Видимо, в том и состоит особенность Худякова, что он в процессе перестройки «Организации» сделал сознательную уступку петербургским конституционалистам. Возлагая некоторые надежды на политические преобразования, идущие сверху, обосновывая необходимость предоставления политической свободы, чтобы в итоге улучшилось «благосостояние всех», Худяков руководствовался при этом стремлением сохранить единство революционных сил, желанием привлечь на свою сторону «константиновскую партию». Конечно, Худяков в Следственной комиссии не собирался уточнять свои «воззрения относительно средств к достижению переворота». Он напрасно утверждал, что «мысли о цареубийстве в обществе не было». Такая мысль была. Цареубийство «конституционная партия» рассматривала как средство изменить правительственную политику, добиться демократизации государства путем свободных выборов. Позиции Худякова, его убеждение, что революционеры должны прежде всего вести борьбу за достижение политической свободы, не вызывают сомнений у историков, занимавшихся изучением идеологии ишутинцев (М. М. Клевенский, Ш. М. Левин, Э. С. Виленская, Р. В. Филиппов). Но все эти идейные доктрины Худякова рассматриваются в рамках дискуссии и возможных расхождений внутри ишутинской «Организации», причем забывается тот важный факт, что Худяков мог выступать в «Организации» от лица петербургской «конституционной партии», выражать петербургское коллективное мнение, быть ставленником «особого» общества. Расхождения между Худяковым и ишутинцами, мечтающими об «Аде», настолько значительны, что их трудно объяснить внутренними противоречиями по частным вопросам в «Организации», да еще в момент полного идейного слияния двух кружков: московского во главе с Ишутиным и петербургского во главе с Худяковым. Р. В. Филиппов, разделяющий идею слияния двух кружков, вынужден подчеркнуть своеобразие взглядов Худякова, простирающееся далеко за пределы программы ишутинской «Организации», не говоря об «Аде». Р. В. Филиппов признается: «...если ишутинцы ориентировались на то, чтобы поднять народ „сразу“ на „социальный переворот“ и в соответствии с этим строили свою тайную политическую организацию, то Худяков допускал возможность такого переворота, который не затронет социальные основы русской жизни. Поэтому в его представлении тайное общество должно было включать в сферу своей деятельности политические задачи» (стр. 142). Ставя на первое место политический переворот, указывая на значение политической свободы, Худяков, как об этом пишет Р. В. Филиппов, не случайно делает акцент на всеобщем избирательном праве и всесословном Земском соборе. «Он полагал, что широкое представительство трудящихся масс в этом законодательном органе дает возможность оказывать сильное влияние на социально-экономическую политику правительства. В отличие от ишутинцев, он не считал вредным переворот, который обеспечил бы только формальное политическое равенство, гарантированное конституцией. Поскольку Худяков был глубоко убежден в том, что большая часть русского общества разделяет „мысль о самоуправлении и политической свободе“, постольку он мог предполагать и бескровный „вынужденный“ переворот» (стр. 141).

Э. С. Виленская сообщает огромный материал для понимания политической линии, которую защищал Худяков. В программе Худякова безусловно сказывается предшествующий опыт русской общественной мысли и опыт революционного подпольного движения, создавшего целый ряд конституционных проектов. Вопрос о Земском соборе ставился в статье А. П. Щапова «Естествознание и народная экономия»,[18] в прокламациях «Великоросса», в программе «Земли и воли», в проек-

[16] «Красный архив», 1926, т. 4 (17), стр. 110.

[17] Э. С. Виленская не делает никаких уступок: «А поскольку данное показание служило для него (Худякова, — *В. Б.*) прежде всего средствами самозащиты, постольку мы не имеем права рассматривать его как документ, действительно характеризующий его взгляды» (стр. 450).

[18] «Русское слово», 1866, № 1. В книге Э. С. Виленской (стр. 156) ошибочно указано, что статья А. П. Щапова была опубликована в № 1 «Русского слова» за 1864 год.

lib.pushkinskijdom.ru

тах Огарева. Можно сказать, что и у Худякова, так же как в конспиративном проекте Огарева и в программе «Земли и воли», «преобразование политического строя России, которое должен осуществить земский собор, поставлено в непосредственную связь с преобразованием социалистическим» (Виленская, стр. 175).

К сожалению, Э. С. Виленская своеобразие идейных позиций и лозунгов Худякова считает необходимым прикрыть множеством оговорок, чтобы лишний раз напомнить об отсутствии принципиальных разногласий между Худяковым и Ишутиным. Между тем принципиальные разногласия были, они касались также организационных форм и ближайших задач тайного общества. Едва ли, повторяем, Худякова могла увлечь ишутинская идея создания заговорщического общества под названием «Ад» с его нелепыми таинствами и обрядами, слепым повиновением догматическому уставу, взаимным недоверием и, наконец, вульгарным пониманием самой идеи цареубийства (систематические цареубийства при помощи «орсиниевских бомб» и т. п.). Видимо, Худяков призывал действовать более продуманно, не спешить с «насильственным переворотом», он, по словам Каракозова, «высказывал ту мысль, что неизвестно еще, к каким результатам это (пропаганда цареубийства, — *В. Б.*) может повести, к хорошим или дурным, что народ недостаточно подготовлен к фактической пропаганде».[19]

И все же входил ли Худяков в «константиновскую партию» или он развивал свои идеи независимо от петербургских конституционалистов? Быть может, права Э. С. Виленская, не доверяющая Худякову, считающая его показания вымышленными, специально придуманными для Следственной комиссии? Нужно сказать, что именно Худяков сделал все возможное, чтобы во время следствия и суда скрыть существование «константиновской партии» и отвести от себя всякие подозрения. Прежде всего он попытался отречься от всех тех знакомств, которые бросали свет на «конституционную партию». В показаниях 5 мая Худяков писал: «Братьев Павла и Александра Европеусов я совсем не знал и нигде с ними не встречался, а также и с женами их знаком не был, фамилию Европеусов встречал в газетах, о Путяте даже совсем не слыхал,[20] Лаврова знаю только по его литературной деятельности, лично с ним знаком не был; доктора Кобылина совсем не знал и нигде с ним не встречался, Курочкина знал как редактора „Искры“ и был у него раза два в прошлом году с какой-то статьей...»[21] О самой идее «устройства политического общества» в тех же показаниях Худяков писал как об идее, возникшей в его голове без всяких предварительных разговоров, вне «конституционной партии».

«В уме моем, — писал Худяков, — устройству политического общества я сочувствовал, находя, что при неразвитости политической жизни в России подобное общество могло бы быть полезно для распространения мысли о том, что как земские учреждения, так и будущий русский Земский собор (конечно, предполагаемый в будущем, так как все европейские народы постепенно пришли к той же степени политического развития) должны иметь основанием своим поголовную подачу голосов, всеобщую, без цензу».[22]

Все это было бы очень близко к правде, если бы не было Ишутина и Каракозова. Сведения о «конституционной партии» ишутинцы получали от Худякова, в частности, он передал Ишутину «как неопределенный слух, что она («конституционная партия», — *В. Б.*) хочет достигнуть своей цели через цареубийство».[23] Допустим, что Ишутин, наговоривший во время следствия много лишнего на Худякова, мог что-то преувеличить. Но Ишутин оговаривается, что Худяков передавал «неопределенный слух», а за слухи можно было не отвечать. Здесь-то и появляется Каракозов. Каракозов, хоть и осторожно, но раскрывает свои связи с «конституционной партией». В его показаниях содержатся любопытные детали: разговаривают о «политической партии», о той самой, о которой Каракозов писал Ишутину, называя ее буквой К (т. е. «константиновская партия»); Худяков встречается с Каракозовым на квартире Кобылина. Приведем полностью это показание Каракозова от 28 и 29 апреля:

«Объясняю, что знакомство мое с Худяковым началось не случайно, но я знал его еще прежде, потому что он приезжал в Москву ко мне и моим знакомым. Разговор шел обыкновенно о школах, ассоциациях и народном образовании, и он высказывал, что именно написано им по этому предмету. Он говорил также об ассоциациях и школах, существующих в Петербурге; не называл, впрочем, имен.

---

[19] Цит. по книге Р. В. Филиппова, стр. 146.

[20] Ишутин в письме из Шлиссельбургской крепости, вспоминая о разговорах с Худяковым во время следования после суда из Петербурга в Москву, пишет, что Худяков, по его собственным словам, «был на переговорах со знакомыми Каракозова, доктором Кобылиным, Путятой, Европеус и другими и что эти перєговоры не обязывали никого и ничем» (Виленская, стр. 442).

[21] Показания Худякова цит. по копии, хранящейся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ) (ф. 163, ед. хр. 1059, Показания И. А. Худякова, лл. 12—13).

[22] Там же, л. 3. См. также в книге Р. В. Филиппова, стр. 142.

[23] Цит. по книге Э. С. Виленской, стр. 437.

lib.pushkinskijdom.ru

Что касается до принадлежности его к какой-либо революционной партии, я этого утвердить не могу. Когда у нас шел разговор о политической партии, о которой я объяснял в прежних показаниях, то он высказывался таким образом: что за партия, у которой нет средств и сил, потому что если б этими качествами обладала эта партия, то и более бы было известно о ней. Но так как этого нет и партия эта не более как голый факт, как слух, лишенный всякого основания, то и не следует этому слуху придавать никакого значения и мы можем уверовать в эту партию только тогда, когда слух этот примет более подобие вероятности. Худякова адреса я не знал, когда приехал в Петербург, и потому справлялся об месте его жительства в адресном столе. Первый раз я у него был, когда он жил на Царскосельском проспекте; я приходил к нему для того, чтоб занять у него денег. Разговоры шли у нас большею частию об ассоциациях и также касался вопроса о книгах, которые издаются для народа. Относительно мыслей, которые он высказывал по этому поводу, я должен сказать, что он относился не совсем благосклонно как к московским филантропам, так и к петербургским, говоря, что филантропы не могут накормить миллионы голодающего народа, на это нужны и миллионные средства. Пусть дело благосостояния и развития народного совершается историческим путем при помощи народной литературы. Ассоциации же и школы при настоящем положении страны есть вещь временная и скоропреходящая и к желанным результатам не могут привести скоро. У Худякова я был раза три, один раз на Царскосельском проспекте и два раза на Васильевском острову, и один раз он был у меня в квартире Кобылина. Во время моего посещения Худякова я там встречал у него иногда гостей. Фамилий их я не знаю, исключая одного Никольского, которого Худяков мне рекомендовал. Тут были и мужчины и женщины. Повторяю, что ни имен, ни фамилий лиц, бывших у него в гостях, я не знаю, исключая фамилии Никольского. Кажется, всего я встречал у него человек пять. Приметь их я описать не могу. Худяков приходил ко мне в квартиру Кобылина с деньгами, которые я у него просил, но никто его в это время не видел. Партия политическая, о которой я говорил Худякову, есть та же самая, о которой я писал Ишутину, называя ее буквою К. Что касается вопроса о моих сообщниках, то я должен сказать, что ни Худяков, ни его родственник Никольский не участвовали в моем преступлении. При разговорах моих с Худяковым никто не присутствовал из лиц, которых я у него встречал относительно ассоциаций, школ, народного образования и политической партии. Никольского я видел у него два раза, а других лиц встретил у него всего один раз. Так как оказывается, что Никольских два брата, один блондин, а другой брюнет, то считаю нужным прибавить что тот Никольский, которого я встречал у Худякова, блондин».[24]

Худяков, если верить Каракозову, не придавал «константиновской партии» особого значения, — «партия эта не более как голый факт, как слух, лишенный всякого основания», и т. д. Возможно, что по-своему Худяков был прав. «Конституционная партия» должна была стать «особым обществом», но в 1866 году еще не стала, не успела окончательно оформиться, не приступила к активным действиям. Между тем Каракозова чрезвычайно заинтересовал слух о «конституционной партии», и он не жалеет времени и сил, чтобы познакомиться с ее членами и установить контакты. 7 марта 1866 года он знакомится с ординатором 2-го сухопутного госпиталя А. А. Кобылиным. В госпиталь он обратился за медицинской помощью, однако Кобылин нашел время и возможности рассказать ему о «конституционной партии», о ее намерении со смертью Александра II произвести политический переворот и даже настолько разоткровенничался, что назвал А. Д. Путяту и А. И. Европеуса как представителей этой «партии». Э. С. Виленская справедливо придает знакомству Каракозова с Кобылиным особое значение. Кобылин по суду был оправдан, и его роль в подготовке покушения осталась невыясненной. Э. С. Виленская не исключает возможности, что «знакомство Каракозова с Кобылиным произошло не без помощи Худякова» (стр. 440).

В майских показаниях Каракозов не отрицает, что он знал о «константиновской партии» не по слухам, а лично был знаком с некоторыми из ее деятелей. «Я ему (Ишутину, — *В. Б.*), собственно, — пишет Каракозов, — не называл имен ни Кобылина, ни Худякова, а говорил ему, что познакомился с константиновской партией не по слуху только..., а с действительными ее членами».[25]

Кобылин и Худяков стоят рядом в связи с «конституционной партией». Это уже очень ценное признание. Не думаем, чтобы после знакомства с членами этой «партии» Каракозов нашел полное взаимопонимание и поддержку по тактическим вопросам. В работе Э. С. Виленской частично приводится показание Каракозова о политических беседах с Кобылиным. Мы приведем полностью ответы на вопросы Следственной комиссии, касающиеся разговора с Кобылиным.

«24. В прежних ответах своих относительно партии, стремящейся произвести переворот в пользу великого князя Константина Николаевича, вы показали, что узнали о существовании этой партии от Кобылина. Объясните подробности разго-

[24] ИРЛИ, Показания Д. В. Каракозова, лл. 25—28.
[25] Там же, л. 62.

lib.pushkinskijdom.ru

вора вашего с Кобылиным по этому предмету, чрез сколько времени после знакомства вашего с Кобылиным происходил означенный разговор, когда, где и по какому поводу он происходил, кто участвовал в этом разговоре, причем назовите лиц, принадлежащих к упомянутой партии, где эти лица находятся и в чем заключается их деятельность?

Во время моего знакомства с ординатором Кобылиным именно сначала у нас с ним происходили разговоры о литературе, которые касались нынешнего социального направления, которое, наконец, получило преобладание над другими направлениями не только в нашей литературе, но и в литературах всех цивилизованных народов Европы. Так что везде рабочий вопрос, вопрос социальный занимает в литературе самое главное место. Затем в последующих разговорах с ним я коснулся того, что социальный вопрос породил в литературе два направления, из которых одно стремится к перевороту экономическому, другое же, признавая необходимость экономического переворота, в то же время доказывает невозможность его, утверждая, что экономический переворот невозможен при этой неразвитости простого народа и при недостатке даже самих средств к развитию. А потому нужен прежде всего политический переворот, который доставил бы народу более свободы самоуправления, более материальных средств, без которых немыслимо народное образование; при таком только положении дела возможен становится и переворот экономический. На это ординатор Кобылин высказал такую мысль, что, вероятно, этой теории держится существующая здесь в Петербурге партия, называющаяся константиновскою. На вопрос мой, что это за партия, кто ее составляет и кто руководит ею, он отвечал, что не знает подробностей относительно этой партии. Слышал только, что такая партия существует, но прибавил при этом, что так как всякая политическая партия только тогда сильна, когда во главе ее стоят влиятельные лица, то, вероятно, и здесь то же самое. Более он ничего не сообщал мне относительно лиц, находящихся в этой партии, что лично ему до этой партии нет дела, потому что у него одна цель — наука, но что передает мне это не более как слух. Говорил также и о других партиях, которые имеют целью учреждение школ и ассоциаций с благотворительною целью. Вот все, что я узнал от него о петербургских партиях. Разговоры эти происходили большею частию в клинике, куда я приходил электризоваться, и один раз у него на дому. При наших разговорах никто не присутствовал и не принимал участия. В последний раз мы разговаривали с ним у него на дому, кажется в конце пятой недели.

25. По какому поводу лекарь Кобылин в разговорах с вами упоминал фамилии Путяты и Европеуса и в каком смысле он отзывался об этих лицах?

О Путяте и Европеусах ординатор Кобылин выражался таким образом, что это люди очень деятельные, не так, как он, не сидят на одном месте, следовательно, могут, если я пожелаю, доставить мне какие-либо занятия, которые обеспечили бы меня в материальном отношении. Эти люди могут мне также быть полезны потому, что могут мне сообщить все подробности о петербургских кружках, школах и ассоциациях, потому что постоянно вращаются в обществе.

Что касается до вопроса, по какому поводу упоминалась в разговоре Кобылиным фамилия Путяты и Европеуса, то, сколько я могу припомнить, Кобылин отзывался об них, как о лицах, которые более могут мне доставить сведений о петербургских кружках, потому что более его вращаются в обществе, а также и по поводу того, что так как у меня не было в то время денег, то они могут мне быть полезны в том отношении, что могут мне доставить занятие, которое бы меня обеспечило».[26]

Обратив внимание на беседу Каракозова с Кобылиным, Э. С. Виленская справедливо пишет: «Поскольку мы знаем, что экономический переворот являлся синонимом социалистической революции, постольку ясно, что у Каракозова шла речь о двух направлениях внутри демократического лагеря: представители первого направления стояли за непосредственный социалистический переворот, представители второго — за предварительную политическую революцию. Отодвигая в неопределенное будущее вопрос о революции социалистической, они, по существу, вообще снимали вопрос о социализме» (стр. 445).

Каракозов вводит нас в атмосферу тех споров, которые происходили в 1866 году между сторонниками социалистической революции и защитниками предварительного политического преобразования России. Кстати, отметим, что Худяков в своих апрельских показаниях, которые мы цитировали выше, совсем в духе Кобылина говорит о «политическом перевороте». В отличие от Ишутина, приступившего к созданию террористической организации с устрашающим названием «Ад», Худяков вступает в союз с петербургскими конституционалистами, не отказывается от обсуждения предварительных условий, расчищающих путь к политическому перевороту и социальной борьбе. Находя нищий и бесправный народ

[26] Там же, лл. 44—47. См. также книгу Э. С. Виленской, стр. 445.

lib.pushkinskijdom.ru

в крайнем возбуждении против существующего порядка, веря в его силы, скрытую революционность, Худяков тем не менее не спешил с крайними средствами, не считал «революционную партию» готовой возглавить «революцию снизу». Цареубийство только тогда оправдано, когда вслед за ним наступит подъем общественной борьбы и стихийное крестьянское движение приведет к социалистической революции. По Худякову, еще не настало время для народной революции, поэтому он допускает некоторую возможность с помощью общественного движения изменить правительственную политику, добиться политических свобод.

Тогда невольно встает вопрос: разделяла ли «конституционная партия» идею цареубийства и вообще знали ли хотя бы некоторые петербуржцы о ближайших планах Каракозова?

По словам Ишутина, Каракозов, приехавший в субботу на страстной неделе в Москву (т. е. 26 марта), рассказывал своим товарищам, что через Кобылина он «сошелся с конституционной партией... и что эта партия желает смерти государя и, воспользовавшись молодостью и неопытностью наследника, [хочет] возвести на престол Константина Николаевича» и, наконец, что «ему, Каракозову, делали предложения принять на себя труд убить государя».[27] Основываясь главным образом на показаниях Ишутина, Э. С. Виленская делает смелый вывод: «Из этого показания можно заключить, что Каракозов уезжал в Петербург, зная о существовании там конституционной партии и с заранее принятым намерением войти с ней в контакт, чтобы участием в цареубийстве добиться от конституционалистов „уступочек“ для народа» (стр. 437). И далее: «Каракозовым руководило не легкомысленное стремление поскорее перейти от слов к делу, а определенный тактический расчет, основанный на убеждении, что конституционная партия подготовила политический переворот в стране» (стр. 459). Можно соглашаться или не соглашаться относительно готовности «конституционной партии» к цареубийству; факты, приводимые Э. С. Виленской, свидетельствуют, что Каракозов вполне серьезно воспринял слухи об этой «партии» и надеялся на ее активную помощь в предстоящем «политическом перевороте». О замыслах Каракозова безусловно знали Худяков и Кобылин. Более того. Только на них Каракозов мог рассчитывать в налаживании связей с «конституционной партией». Но именно тогда, когда Каракозов объявил о своей готовности к покушению, в «конституционной партии» еще только вынашивалась идея цареубийства. Каракозов явно просчитался в своих расчетах. Отсюда его сомнения в конституционалистах. Собирался «помочь этой партии», а в конечном итоге пришлось думать, как бы «возбудить против этой партии рабочих». Решил «отправиться в Петербург, сойтись с кружками и партиями, которые существуют в Петербурге и о которых я слышал, — признается Каракозов в показаниях от 28 и 29 апреля, — от Худякова во время его приезда в Москву, и посмотреть, что я могу там сделать. Целью моею было также знакомство с рабочими... В это время я узнал от доктора Кобылина о существовании какой-то константиновской партии. Говорил также об этой партии с Худяковым... Таким образом, повторяю, что преступление мое вызвано тем крайне болезненным состоянием, в котором я находился перед совершением преступления, и желанием что-нибудь сделать для народа, усилившимся вследствие слуха о константиновской партии. Я думал совершением преступления (цареубийства, — *В. Б.*) помочь этой партии, вместе с тем посредством прокламаций возбудить против этой партии рабочих и возбудить ничего не делающую молодежь».[28]

Называя свои апрельские показания «чистосердечными и откровенными признаниями», Каракозов снова и снова в ответах на вопросы Следственной комиссии возвращается к «конституционной партии» (в показаниях — «константиновская партия»), причем с полной откровенностью подчеркивает, что считал себя и союзником и врагом этой «партии», ибо все свои надежды возлагал на народную революцию. Чувствуя неспособность «конституционной партии» должным образом решать социальные вопросы, Каракозов меняет свой «тактический расчет»: он хочет подготовить «рабочий народ» для сопротивления «конституционной партии», которая могла использовать цареубийство в своих классовых целях, не предоставив народу полной свободы. В тех же апрельских показаниях Каракозов пояснял, что «желал помочь константиновской партии совершением преступления и в то же время возбудить против нее народ посредством прокламаций». «Я считаю нужным прибавить, — продолжает Каракозов, — что прокламациями я хотел достигнуть того, чтобы рабочий народ сам принял участие в этом перевороте и потребовал бы от партии необходимых гарантий для обеспечения своего благосостояния и свобод».[29]

Таким образом, в отношениях между Каракозовым и «конституционной партией» самым важным является не сама попытка установить связи с этой «партией» и даже не стремление вместе участвовать в первом акте борьбы с самодержавием (Каракозов слишком преувеличивал готовность «конституционной партии»

[27] Цит. по книге Э. С. Виленской, стр. 426.
[28] ИРЛИ, Показания Д. В. Каракозова, лл. 20—22.
[29] Там же, лл. 23—24.

lib.pushkinskijdom.ru

к цареубийству), а смелый и трезвый вывод, что «может быть и то, что когда константиновская партия достигнет своей цели, то ограничится одною конституцией, не улучшив существенно положения рабочего сословия».[30] А для того чтобы этого не произошло, народ не должен обольщаться «теми обещаниями, которые будет ему давать эта партия, а чтобы настоятельно заявил свои требования».[31]

Каракозов прекрасно понимал, что конституционалисты могли сыграть на окончательном этапе «политического переворота» отрицательную роль, предать интересы социалистической революции. Поэтому необходимо было готовиться к заговору в заговоре, не дать возможности захватить «конституционной партии» инициативу в свои руки. Это можно было сделать только с помощью трудового народа, прежде всего с помощью петербургских рабочих. К ним и обращается Каракозов в прокламации «Друзьям-рабочим». Прокламация в руках Каракозова — прямой акт цареубийства и призыв к народной революции. Каракозов имеет в виду прежде всего социальные и экономические интересы русского крестьянства, он называет себя «другом русского мужичка». Но революцию он собирается делать в Петербурге, где есть «друзья-рабочие» и революционная молодежь. Это была позиция стойкого революционера-борца, решившего принести свою жизнь в жертву народному благу. Каракозов приехал в Петербург, чтобы практически доказать союз революционного слова (прокламация) и революционного дела (выстрел в Александра II).

В данной обстановке в очень сложном положении оказался Худяков, один из самых дальновидных представителей петербургского революционного подполья. Он не мог не занять сторону Каракозова, когда речь шла о защите интересов социалистической революции. Думаем, что Каракозов и Худяков вместе пережили разочарование в «конституционной партии». На последнем этапе петербургской дискуссии, когда ясно обозначились непримиримые противоречия между конституционалистами и Каракозовым, Худяков остается вместе с Каракозовым-революционером, но оставляет за собой право самостоятельно решать проблему цареубийства. Вопрос о цареубийстве становится предметом тайных бесед и прений между Каракозовым и Худяковым. Мы можем только догадываться, что говорил Худяков Каракозову, каких позиций он придерживался в напряженные мартовские дни 1866 года. Не следует забывать, что своеобразным ответом на политические споры с «конституционной партией» была знаменитая прокламация «Друзьям-рабочим», в которой обосновывалась идея народной революции, необходимость участия в «политическом перевороте» самого народа.

Э. С. Виленская еще раз возвращается к прокламации с точки зрения авторской атрибуции. Нет сомнений, что автором ее был Каракозов. Однако, может быть, отчасти был прав Е. Е. Колосов, указавший на типично худяковский стиль этой прокламации? Э. С. Виленская не возвращает нас к гипотезе Колосова, отвергнутой еще М. М. Клевенским, а выдвигает более осторожную версию: «После написания ее по листовке прошлась рука опытного редактора, в результате чего в переписывавшихся затем экземплярах длинные фразы были разбиты на более короткие, исключены некоторые повторения, отредактированы отдельные предложения... Естественней всего заключить, что эта работа была проделана Худяковым, крупным мастером в области литературы для народа» (стр. 423). В связи с прокламацией высказывался и «может быть высказан ряд предположений». Одно из таких предположений выскажем мы: Худяков был вместе с Каракозовым в момент создания прокламации, разделял ее основные положения и, возможно, являлся соавтором, но тогда же возражал против провозглашения цареубийства в столь категорической форме («...я решился уничтожить царя-злодея»).[32]

Э. С. Виленская Худякову-редактору отводит довольно скромную роль. Он всего лишь удалял «литературные шероховатости», заменял длинные фразы короткими, вводил простонародные слова. Приведя пример худяковской правки, Виленская пишет: «...фраза стала значительно легче читаться: из нее исключены длинноты, мешающие уяснению смысла, литературное слово „сопротивляться“ заменено простонародным — „противиться“ и т. д.» (стр. 423). Думается, что Худяков, если он действительно редактировал прокламацию, не стал бы ограничиваться мелкой стилистической правкой, не остался бы безразличным к идейному содержанию, дополнил, переиначил или вычеркнул ту или иную формулировку, имеющую принципиальное значение. Трудно представить себе, что Худяков выступал в роли корректора. Сличая четыре экземпляра прокламации, сохранившихся в следственном деле (два экземпляра из числа разбросанных в Петербурге и поступивших в канцелярию петербургского генерал-губернатора и два экземпляра, изъятых у Каракозова), Э. С. Виленская обращает внимание на вычеркнутые в трех экземплярах строки о готовящемся покушении. Только в одном из экземпляров,

---

[30] Там же, лл. 63—64.

[31] Там же, л. 67.

[32] См.: В. Базанов. Накануне «хождения в народ». В кн.: Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 24—28.

lib.pushkinskijdom.ru

отобранных у Каракозова, эти криминальные строки не были вымараны: «Грустно, тяжко мне стало, что так погибает мой любимый народ, и вот я решился уничтожить царя-злодея и самому умереть за мой любезный народ. Удастся мне мой замысел, я умру с мыслью, что смертью своею принес пользу дорогому моему другу русскому мужичку, а не удастся, так все же я верю, что найдутся люди, которые пойдут по моему пути. Мне не удалось — им удастся. Для них смерть моя будет примером и вдохновит их».[33] Именно эти строки, непосредственно связанные с покушением, были густо зачеркнуты в трех других экземплярах, в частности и в тех двух, которые пошли в народ и были подобраны в Петербурге. Э. С. Виленская полагает, что эти «предуведомляющие» фразы могли вычеркнуть Ермолов и Странден, приехавшие из Москвы в Петербург; они потребовали у Каракозова убрать из прокламации слова, касающиеся цареубийства. Так появляются еще два редактора, переводящие гипотезу о редактировании прокламации в область чистой мифологии. Остается предполагать, что если не сам Каракозов выбросил строки о цареубийстве, то и эта «работа проделана Худяковым». Считая покушение несвоевременным актом, Худяков мог после изъятия указанной фразы одобрить в целом прокламацию как пропагандистское произведение, должное произвести сильное впечатление и тем самым ускорить подготовку политического переворота.

Конечно, было бы лучше, если бы за Каракозовым стояло тайное общество, хотя бы петербургская «конституционная партия», чтобы Каракозов действовал не в одиночку и т. п. Но даже письмо Каракозова к московским друзьям, написанное перед покушением, ныне заново прочитанное Э. С. Виленской, не дает основания утверждать, что организация «Ад» и «конституционная партия» направляли руку Каракозова, знали и разделяли его планы. Бесспорно лишь, что и в Москве и в Петербурге ближайшие друзья по ишутинскому кружку могли догадываться, что Каракозов поехал в Петербург с ясным намерением, что он способен и может осуществить свою заветную идею. В Петербурге самым близким человеком Каракозову оказался Худяков. Худякова настойчиво спрашивали в Следственной комиссии: «Объясните, в чем заключались сношения ваши с Каракозовым по предмету замыслов произвести революцию и цареубийство и кто еще участвовал вместе с вами и Каракозовым в этом замысле?» Худяков категорически отрицал какое-либо соучастие в замысле Каракозова. Ответ был до предела лаконичным: «Г. Каракозов, прибыв в Петербург, рекомендации от Ишутина не привозил, хотя и сказал, что приехал в Петербург и что он родственник Ишутина, отыскивает тут родных и, кроме того, лечится, вследствие чего я и давал ему денег, но об умысле его я не знал и о революции с ним не говорил. Он говорил мне, что отъезжает в приволжские села для поправления средств к жизни, а частью для сближения с простым народом. В замысле же на цареубийство не только мои знакомые, но и я сам никакого участия не принимал, даже не мог об этом предполагать».[34] Известно, что на деньги, взятые у Худякова, Каракозов купил пистолет. В пальто Худякова он стрелял в Александра II. Отсюда обычно делается вывод: Худяков не только знал о замысле Каракозова, но и являлся соучастником в покушении. Однако можно представить и другую ситуацию: Каракозов попросил у Худякова и деньги и пальто, не предупредив о своем намерении, не сказав, что на деньги купит пистолет, а в пальто Худякова пойдет в Летний сад, чтобы убить царя. Правда, Худяков позже, находясь в Верхоянске, на вопрос А. Трофимова, «каким образом при таких сильных уликах, как предсмертное показание Каракозова, что он дал ему деньги на пистолет и в его пальто стрелял, он мог оправдаться», Худяков ответил: «Чудак вы, я все это объяснял благотворительностью. Не мог же я, дескать, отказать товарищу в одолжении, не зная его намерений».[35] Да, Худяков знал о намерении Каракозова. Но мог ли он поощрять все его действия? Полагаем, что Худяков был согласен с Каракозовым-прокламатчиком, с его обращением к народу, с его «тактическим расчетом» в отношении «конституционной партии», но едва ли он считал выстрел 4 апреля своевременным актом. Иначе говоря, Худяков не менял своих прежних убеждений. Нужно верить и самому Худякову. «Как известно, товарищи просили его, — пишет Худяков о Каракозове в „Опыте автобиографии“, — не совершать до времени покушения, — отсрочка очень приятная для человека полного жизни... Он, однако, не послушал их...»[36] В той же автобиографии Худяков отмечает, что, «несмотря на предостережение своих товарищей, Каракозов не имел настолько силы ума, чтобы исполнить свое дело мастерски».[37] Значит, «товарищи» просили до времени не совершать покушения. Одним из таких «товарищей» и был сам Худяков. Как Худяков относился к событию 4 апреля, видно не только из следственных показаний, допустим, до конца не искренних, надуманных, но и из подробной беседы с А. Трофимовым. Напомним рассказ Худякова:

[33] Покушение Каракозова, т. I, стр. 294.
[34] ИРЛИ, Показания И. А. Худякова от 5 мая, лл. 4—5.
[35] «Русская литература», 1962, № 4, стр. 153.
[36] И. А. Худяков. Опыт автобиографии. Женева, 1882, стр. 113—114.
[37] Там же, стр. 114

lib.pushkinskijdom.ru

«Да, все было бы хорошо, говорит Худяков, если бы Каракозов не сглупил; а то выбрал место, где стрелять... где толпа народа, и пистолет заряжен двойным зарядом, так что при выстреле из одного ствола у него вырвало его из рук. Все это можно бы было устроить лучше; можно было сходить двоим, троим, у одного подтолкнули, другой бы выстрелил. Государь постоянно гуляет по Английской набережной один; тут можно было бы убить его наповал без всякой помощи. Пожалуй, Каракозов устроил бы все это лучше, но он спешил потому, что ему нельзя было долее оставаться в Петербурге без паспорта. Попавшись, Каракозов не выдержал себя, начал хапжить и выдавать нас и этим подорвал доверие к целой партии. Только и наделал, что правительство стало гораздо осторожнее. А впрочем, была бы потеха, если бы Каракозов убил государя. Ну да не сдобровать ему».[38]

«Все было бы хорошо» — в том смысле, что хорошо, если бы Каракозов действовал удачно, по заранее обдуманному плану и, главное, в связи с общим планом «политического переворота». Это вполне согласуется с идейными убеждениями Худякова. В том же разговоре с А. Трофимовым Худяков о «русском правительстве» отзывался следующим образом: «политический переворот в России неизбежен, и при всем своем старании нынешнее правительство никогда не удержится».[39] Затем Худяков фактически переходит к критике каракозовского покушения. И место Каракозов выбрал не то («где толпа народа»), и пистолет зарядил неправильно, и вообще «спешил потому, что ему нельзя было долее оставаться в Петербурге без паспорта». Спрашивается, почему же Худяков, если он практически помогал Каракозову, поддерживал его замысел, не помог заранее продумать план действий и тактику покушения. Худяков знал, что царь «постоянно гуляет по Английской набережной один». Тут и «можно было бы убить его наповал без всякой помощи». Наконец, и помощь Каракозову можно было оказать: «можно было сходить двоим, троим, у одного подтолкнули, другой бы выстрелил». В столь серьезном деле можно было бы членам тайного общества, если Каракозов действовал с их согласия, в самом деле «устроить лучше», т. е. появиться в Летнем саду вдвоем, втроем. Худяков был не из робкого десятка, не случайно друзья его называли Рахметовым. А. Трофимов справедливо замечает, что «по рассказам Худякова о подробностях покушения можно заметить, что он был тут свидетелем».[40] Но именно «свидетелем», а не участником. Каракозов оказался в одиночестве, да к этому он и сам стремился. По мнению Худякова, «всякий, кто только имеет возможность и чувствует себя способным действовать... на пользу человечества, должен действовать отдельно, потому что если попадется, то по крайней мере, не увлечет за собой другого».[41] Этой тактики придерживался Каракозов, и Худяков ее вполне оправдывает. Однако выстрел 4 апреля Худяков считает несколько преждевременным. И та и другая «партия» (ишутинская и «конституционная») остались фактически в стороне. И сам выстрел, по Худякову, не принес необходимых результатов. Было подорвано «доверие к целой партии», а «правительство стало гораздо осторожнее». Беседа с Трофимовым, рассмотренная нами в деталях, не свидетельствует «о поддержке Худяковым замысла Каракозова» и не дает нам права вслед за М. Клевенским и Э. С. Виленской заключить, что «замысел Каракозова нашел полную поддержку у Худякова», что это и было то дело, которым Худяков был поглощен, хлопоча о «практических частностях» (Виленская, стр. 417, 418—419). Каракозов безусловно ошибался, когда предполагал, что «конституционная партия» неминуемо воспользуется цареубийством для «политического переворота» в стране. К этому не были готовы ни «конституционная партия», ни ишутинский кружок.

Каракозов совершил героический подвиг без согласования и прямой поддержки в ишутинском кружке и без помощи «конституционной партии», хотя и знал, что теоретически идея цареубийства обсуждалась и в том и в другом обществе. Прежде чем появиться в Летнем саду с пистолетом в руках, Каракозов попутешествовал по крестьянской России, многое увидел, пережил и передумал. За десять лет до революционных народников он ушел из тайного кружка в народ, а из деревни в Петербург, где и прозвучал выстрел, предвещающий появление народовольцев.

Э. С. Виленская огромное значение придает письму Каракозова, написанному перед покушением и обнаруженному при нем в момент задержания. Заново прочитав это письмо, Э. С. Виленская доказывает, что обращено оно было «не к одному только Ишутину, а к тому кругу лиц, которым он сообщил о конституционной, или „константиновской", партии во время своего пребывания в Москве. Каракозов как бы продолжал начатый во время московской встречи спор, выдвигая новые доводы или повторяя старые, чтобы убедить своих товарищей в необходимости тактического союза с конституционной партией, и намечал линию поведения, какой следует держаться.

---

[38] «Русская литература», 1962, № 4, стр. 153.
[39] Там же.
[40] Там же.
[41] Там же, стр. 155.

lib.pushkinskijdom.ru

Письмо Каракозова является неопровержимым свидетельством того, что его ближайшие товарищи знали о готовившемся покушении. Знали они и о том, что Каракозов снова возвратился в Петербург: в письме не содержится ни малейшего намека, который указывал бы на то, что Каракозов уехал тайно, обманув их доверие» (стр. 427—428).

Ниже мы публикуем ответы Каракозова в связи с этим письмом. Эти ответы в какой-то степени уточняют вывод Э. С. Виленской. В частности, здесь содержатся очень ценные признания Каракозова о «конституционной партии» и том «тактическом союзе», который предполагал активное сопротивление этой «партии» в момент «политического переворота». Каракозов настойчиво требует продолжения революционной пропаганды, чтобы «народ принял активное участие в этом перевороте и гласно заявил бы свои требования, которые по необходимости должна бы была удовлетворить партия переворота. В противном случае партия аристократическая может учредить деспотию из себя самой».

«1866 года мая 4 дня в высочайше учрежденной в С.-Петербурге под председательством генерала от инфантерии графа М. Н. Муравьева следственной комиссии государственный преступник Дмитрий Каракозов на вопросы объявил:

Комиссия требует от вас подробного и откровенного объяснения по содержанию оказавшегося у вас при задержании письма, написанного Николаю Андреевичу Ишутину?

Предъявленное мне письмо, взятое у меня при моем задержании и озаглавленное так „Дорогой друг... Свинья, брат ты, Николай Андреевич“, писано мною. Заключающиеся в этом письме выражения имеют следующий смысл и значение. Слова „Свинья, брат ты, Николай Андреевич, не сумел поставить вопрос прямо“ означают следующее: когда я писал к Ишутину и высказывал о существовании константиновской партии, то точно так же говорил ему о моем желании сблизиться с этой партией и действовать таким образом, чтоб партия эта видела во мне представителя от московского студенческого общества. На это Ишутин мне отвечал, что никаких сношений с политической партией он и знакомые его иметь не желают. Что он иначе смотрит на дело. Что политический переворот только вредит делу. На вопрос, что он разумеет под делом, неужели эти филантропические их стремления, он отвечал мне таким образом, что, вероятно, я сам одумаюсь и, отбросив всякие мысли о сближении с политической партией, возьмусь за дело и по мере сил и возможности буду трудиться и приносить пользу обществу. Но так как я от него требовал прежде всего дела, а не филантропии, не частной благотворительности, то он отвечал, что мои стремления уж никак не могут привести к делу, и высказал даже сомнение в существовании подобной партии. Таким же образом он отнесся и к тому, что я знакомлюсь в Петербурге с рабочими. Выражение: „уж относительно меня не могло возникнуть различным сомнениям и недоразумениям, насколько ты знаешь мою личность, а потому я объясняю это неуместностью“, — означает то, что так как Ишутин хотя и знал меня за человека очень крайних убеждений, но вместе с тем и за человека честного, который не станет лгать перед людьми, близкими как по родству, так и по воспоминаниям детства. Сомнения же относительно моих слов оскорбительны, а потому и неуместны. Выражение: „то же самое относительно документа, ты ведь очень хорошо понимал, как мне нужна эта вещь для того, чтоб выгоднее обставить дело с рабочими, и время потеряно на совершенно ненужную поездку, которая не принесла результата“. Я должен сказать, что здесь говорится о той поездке моей в Москву, которая была вызвана письмом Ишутина, где я приглашался приехать в Москву для того, чтоб здесь заняться делом, а так как я писал, что не нахожу в Москве дело, а что здесь в Петербурге я нашел себе дело, что узнал о существовании одной сильной партии и, кроме того, есть дело рабочее, то письмом приглашался вместе с тем для разъяснения, с какою партиею я познакомился, равно с какою целью хочу вести знакомство с рабочими. Я уже объяснял, каким образом отнесся к моим мыслям Ишутин, и потому я называю эту поездку совершенно ненужною. Кроме того, я просил его взять из университета мои документы, но он этого не сделал, а между тем я должен был постоянно менять квартиры и много пропадало времени даром. Кроме того, добавочное выражение: „Ну да черт с тобой, прощаются тебе все твои прегрешения, потому ты сам должен это восчуствовать“, — также имеют связь с вопросом о документе, так как, не имея документа, я должен был подвергаться всевозможным лишениям и даже ночевать в холодную морозную ночь под открытым небом, а также много других лишений, о чем я также говорил Ишутину, то фразою моею я только хотел подтвердить, что уже говорил. Выражение: „Ну, да не время теперь сетовать, а нужно прямо перейти к делу: ты знаешь, что знакомые мои, о которых я тебе говорил“. Я ему, собственно, не называл имен ни Кобылина, ни Худякова, а говорил ему, что познакомился с константиновской партией не по слуху только о существовании этой партии, а с действительными ее членами.

lib.pushkinskijdom.ru

Цель, которую я имел в виду, говоря ему утвердительно, что я познакомился с настоящими членами этой партии и что знаю ее не по одним только слухам, была та, чтоб возбудить брата, возбудить его знакомых и вообще всю университетскую молодежь к пропаганде. В чем должна была состояться эта пропаганда, я объясню далее. Далее фразою, что „знакомые мои предполагают начать дело скоро", я желал высказать Ишутину, что дело константиновской партии начнется скоро, то есть скоро должен совершиться политический переворот. Фразою: „но что дело не наше, путь наш совершенно иной, и мы не сходимся не только в средствах, но и в самой цели" — я хотел высказать Ишутину, что я вовсе не сторонник политических переворотов и смотрю на них не более, как на средство для другой цели, относительно которой я дал советы Ишутину. Какую цель я имел в виду при совершившемся перевороте, об этом объясню далее. Фразою: „Ты понимаешь, что если произойдет такой афронт, то ведь один черт на дьяволе и К. может тем или другим способом обеспечить себе спокойное и безотчетное состояние" — я хотел сказать, что не очень полагаюсь на слова, высказанные членом этой партии; что любят народ и всеми возможными способами будут стараться улучшить его положение, но что, может быть, и то, что когда константиновская партия достигнет своей цели, то ограничится одною конституцией, не улучшив существенно положения рабочего сословия. Далее „то есть результаты были бы другие, если б было поболее деньгов, да побольше сил не сконцентрированных, но так как в настоящее время этого нет, то от таких порядков положительный вред". Этими словами я высказал ту мысль, которую проводил и прежде, что нужна пропаганда и что для этого вовсе не нужны какие-либо сконцентрированные в одном месте филантропические общества, а что нужно разъехаться или разойтись по России, смотря по средствам каждого, и начать пропаганду для того, чтобы народ принял активное участие в этом перевороте и гласно заявил бы свои требования, которые по необходимости должна бы была удовлетворить партия переворота. В противном случае партия аристократическая может учредить деспотию из себя самой. Фраза: „нужно собраться с силами и на некоторое время отдалить подобный исход". Эта фраза относится к предыдущей и имеет с нею главную связь и значит то, что следует отдалить подобный исход деспотии посредством пропаганды между рабочим народом России. Пропаганду в последующем своем выражении: „само собой разумеется, что какой-нибудь единичный факт в настоящее время несравненно полезнее" — я начал единичным фактом потому, что это должно бы было быть главною и первою целью общества, если б оно образовалось. Далее слова: „для акционеров наших обоих фирм" — означают те кружки, которые примыкают к основавшимся в Москве двум ассоциациям. Польза состояла бы в том, что если б народ принял участие в совершающемся перевороте, то между другими требованиями он, конечно, вытребовал бы и свободу ассоциаций, а тогда бы люди, желающие быть благотворителями, могли бы с большею свободою действовать, учреждать сходки, митинги и так далее. Выражение: „само собою разумеется, что заинтересованные в этом деле акционеры при различных столкновениях должны проводить ту мысль, что это дело не совсем-то чистое, что для многих оно невыгодно, потому что ведется в интересах одной только стороны", — означает мою мысль о том, каким образом должна вестись пропаганда, и я советовал говорить народу, что это дело есть дело партии дворянской, что оно невыгодно для простого народа. Цель я имел ту же, о которой я говорил выше, то есть чтоб народ не обольщался теми обещаниями, которые будет ему давать эта партия, а чтобы настоятельно заявил свои требования. Далее: „конечно тут нужно быть вообще умеренным в изъяснении их, дабы не помешать все-таки по истечении известного времени успеху их дела, потому что это дело их будет хорошим средством". Я этими словами хотел сказать, чтоб Ишутин и вообще лица, которым он сообщит о замысле константиновской партии, не разболтали бы об этом прежде времени и не помешали бы делу. Собственно говоря, и письмо это не осталось мною отправленным, потому что боялся, чтобы брат или кто-либо другой не узнали более о моих намерениях и не помешали бы мне совершить преступление. Что касается до последних выражений: „Мы отлично тут можем понажиться. Ты, вероятно, читал в Биржевых ведомостях о том, что устроилось общество поземельного кредита, так нужно необходимо его иметь в виду и постараться выдержать конкуренцию", то этими фразами я только хотел замаскировать содержание письма, таким образом, что как будто дело тут идет не о политической партии, а о торговой компании и о банках».[42]

---

[42] ИРЛИ, Показания Д. В. Каракозова, лл. 59—67.

lib.pushkinskijdom.ru

А. БУШМИН

ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПОЭТА И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ*

В связи с лермонтовским юбилеем 1964 года научная литература о великом русском поэте пополнилась не считая многочисленных статей несколькими книгами. Отличаясь друг от друга по жанру, тематике и кругу охватываемых проблем, каждая из этих книг несет на себе отпечаток индивидуальности ее автора, выражающийся и в манере изложения, в характере истолкования сущности творчества Лермонтова или его отдельных произведений. Среди новейших работ — книга известного лермонтоведа Ираклия Андроникова, объединившая его многолетние разыскания в области жизни и творчества поэта; строго документированное, богатое новыми фактами исследование Эммы Герштейн, раскрывающее окружение поэта, споры и идейные искания его современников; труд неутомимого биографа поэта В. А. Мануйлова; книга Д. Е. Максимова, посвященная важным проблемам лермонтовской поэзии, и книга К. Н. Григорьяна о романтизме Лермонтова.[1]

Все эти книги, появившиеся к 150-летию со дня рождения поэта, подводили в известной мере итоги в разных областях лермонтоведения. И хотя итоги были значительными, относились они все же преимущественно к отдельным проблемам биографии и творчества Лермонтова, не воссоздавали целостного представления о нем как о поэте национального и мирового значения.

Появление в ряду новейших исследований яркой и талантливой книги Вл. Архипова «М. Ю. Лермонтов», на наш взгляд, существенно восполняет указанный пробел.

В своей монографии, называя ее прежде всего «книгой идей Лермонтова», автор стремился «раскрыть сложный духовный облик великого русского поэта, сделавшего после Пушкина огромный исторический шаг вперед в общественно-политическом и художественном развитии нации» (стр. 3).

Соответственно этому заданию, диктуемому смыслом и значением творчества поэта, автор избрал масштаб и критерии своего исследования. Лермонтов представлен в живом процессе предшествующего, современного ему и последующего развития литературы и общественной мысли, включен в сложный контекст философско-эстетических и социально-политических исканий эпохи.

Для такого широкого освещения темы В. Архипов как исследователь располагает большими субъективными возможностями. Ему равно доступна область и истории русской литературы, и истории русской общественной мысли. Отлично владея мастерством дробного литературоведческого анализа, исследователь, побуждаемый философско-социологическим складом своего мышления, еще более охотно занимается выявлением генерализующих мотивов лермонтовской поэзии и поисками соответствующих этим мотивам выразительных — кратких и емких — по смыслу обобщений. Как правило, хорошо продуманные, нередко афористически заостренные формулы-определения, формулы-выводы связывают все исследование в крепкие смысловые узлы. К ним должна быть прежде всего отнесена формула «поэзия познания и действия». В качестве подзаголовка она удачно характеризует волевой пафос лермонтовской поэзии, сосредоточившей в себе высшие духовные интересы своего времени.

Философско-эстетический, социально-политический, идейно-нравственный аспекты поэзии Лермонтова рассматриваются автором в их сложных и тесных взаимоотношениях и постоянно возводятся к тому единству, которое представляет собою каждое отдельно взятое произведение, проблемно-тематические циклы произведений и в конечном счете все творчество поэта в целом.

Поэтому исследование не дробится на обособленные части, оно туго связано единством проблематики и единством подхода к ней, концепцией автора и его конструктивным мастерством. Это нашло свое выражение и во внутреннем строении каждой отдельной главы и в их тесном взаимодействии. Впечатлению цельности не мешают продолжительные экскурсы автора в область истории общественной мысли. Ввиду такой спаянности всей работы правильное суждение о ней возможно только по прочтении до конца. И это не только потому, что связь частей работы крепка и не поддается механическим разрывам. Книга по своим до-

---

* Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия. Изд. «Московский рабочий», 1965, 472 стр.

[1] Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки. Гослитиздат, М., 1964; Эмма Герштейн. Судьба Лермонтова. «Советский писатель», М., 1964; В. Мануйлов. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. Изд. «Наука», М.—Л., 1964; Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова, Изд. «Наука», М.—Л., 1964; К. Н. Григорьян. Лермонтов и романтизм. Изд. «Наука», М.—Л., 1964.

lib.pushkinskijdom.ru

стоинствам неравномерна. Первые ее главы наименее выгодны для окончательных выводов о всей работе. В дальнейшем автор, обретая более строгий стиль научного исследования, во многом корректирует то, что в начале книги было заявлено им, так сказать, в порядке эксперимента, с излишней поспешностью, задиристостью и размашистостью.

Лучшие в книге — последние четыре главы. Основное содержание их составил анализ таких шедевров лермонтовской лирики, как «Смерть поэта», «Дума», «Бородино», «Родина» и цикл стихотворений о назначении поэта и поэзии. В этих главах книги В. Архипов как исследователь на высоте своих возможностей.

Важнейшие произведения поэта, избранные для подробнейшего рассмотрения, исследованы В. Архиповым в их самостоятельном значении и в их органическом сцеплении друг с другом, в сопоставлениях с творчеством предшественников и современников и в глубоких связях с общественным движением эпохи.

Поэт-философ, поэт-мыслитель, поэт-гражданин — эти основные аспекты облика Лермонтова, отразившиеся в его произведениях, изучены В. Архиповым с привлечением разнообразных документально-исторических и литературных источников. Исследователь рельефно показал процесс движения идей и чувств поэта и высокий полет его художественной мысли, постоянно присущее ему «боренье дум» и его мужание в конфликте с привилегированным обществом, вечное беспокойство его натуры, жаждущей познания и действия, и его трагизм, трагизм поэта-борца, остро сознававшего необходимость действовать при одновременном сознании невозможности действовать в условиях эпохи «от декабристов до Герцена».

Мысль о глубокой причастности лермонтовской поэзии — даже в ее интимнейших проявлениях — к социально-политической борьбе с самодержавно-помещичьим строем, к революционным настроениям эпохи является одной из главных и организующих в книге. И все, что сказано исследователем в развитие этой мысли, аргументировано фактами лермонтовского творчества и закреплено в выводах, с которыми наше литературоведение уже не может не считаться.

Постановка действительно крупных и важных вопросов лермонтовского творчества, широта и смелость обобщений, мастерство литературоведческого анализа, блестящее литературное изложение — всем этим работа В. Архипова привлекает и увлекает. И, полагаем, у книги не будет равнодушных читателей.

Но книга, несомненно, вызовет разноречивые толки, среди которых найдут, очевидно, место и резкие суждения. Дело в том, что в ней есть и возвышения и впадины, есть положения, превосходно аргументированные, и есть положения, провозглашенные без достаточного на то основания.

Подробная и компетентная оценка удач и неудач В. Архипова в освещении специфических проблем лермонтоведения — дело специалистов этой области. Мы ограничимся лишь отдельными замечаниями о методологии исследователя, о том, как сказались ее сильные и слабые стороны в интерпретации некоторых важных вопросов, выходящих по своему значению за пределы лермонтоведения.

Достоинства и недостатки книги В. Архипова нередко являются двумя следствиями одной причины, восходят к одной и той же индивидуальной особенности исследователя, которую можно назвать деспотизмом логизирующей мысли. В. Архипов — ученый увлекающийся, смелый и решительный. Недоговоренность не в его духе. Он любит высказаться «до конца». Логика его мышления временами бывает чрезмерно жесткой в своей последовательности. Он умеет заставить «говорить» анализируемое произведение в искомом направлении и в этом направлении захватывает глубоко, бывает проницателен, остер, изобретателен. Но если на этом пути встречаются факты, сопротивляющиеся принятому исследователем курсу, то В. Архипов не всегда в должной мере считается с ними или же тенденциозно подчиняет их своей властной логике. Отсюда и резкая, западающая в памяти определенность суждений и выводов, характерная для многих страниц исследования, и некоторые эмоциональные и логические преувеличения. Поэтому недостатки применительно к работе В. Архипова уместнее будет называть *излишествами*.

Экстремизм суждений В. Архипова, его склонность к крайним выводам и преувеличениям особенно заметно сказались в трактовке (в основном весьма талантливой) вопросов о революционно-политических воззрениях Лермонтова, о соотношении между романтизмом и реализмом и о своеобразии творчества Лермонтова по сравнению с творчеством Пушкина.

Места, вызывающие наибольшие возражения, относятся преимущественно к первым трем главам работы. Написаны они, как и вся книга, ярко и содержат в себе много ценного. Однако некоторые обобщающие суждения об идейных воззрениях Лермонтова, сделанные здесь исследователем главным образом на основании ранней юношеской лирики поэта, являются, на наш взгляд, поспешными. Они либо оправдывают себя применительно лишь к Лермонтову последующих лет, либо вообще придают его взглядам такую степень развития, которая еще не была достигнута рано погибшим поэтом или же не могла быть им достигнута по историческим условиям, в которых он жил и творил.

Излишним максимализмом страдают, например, утверждения о «стройности атеистической философии» Лермонтова (стр. 85), о философских открытиях в лер-

lib.pushkinskijdom.ru

монтовской поэзии как о «фейербаховском материализме до Фейербаха, обогащенном беспокойной диалектикой движения и обнаженной остротой социальности» (стр. 93), или о том, что уже в ранней юности Лермонтов заявил о себе как зрелый, сложившийся политический мыслитель. «Перед нами — складывающийся поэт и сложившийся политический мыслитель» (стр. 179), — говорит автор. «К 1832 году окончательно складывается основной идейный фонд его творчества. Все то, что он будет разрабатывать в дальнейшем, делая семимильные шаги как художник, в плане идейного содержания было уже здесь» (стр. 180).

Странно звучит в устах философски образованного литературоведа, так успешно выступающего против разрыва формы и содержания, это заявление о независимости художественного развития от развития идейного. Еще более странно звучит это применительно к такому поэту, как Лермонтов. Он никогда не был просто литератором. Он поэт-мыслитель. И неразрывность этой двуединой особенности Лермонтова великолепно показывает и доказывает Архипов на многих страницах своего исследования. А если так, то как же возможно (и вообще возможно ли это?), чтобы мыслитель уже сложился к тому времени, когда поэту только еще предстояло сделать семимильные шаги? Не слишком ли консервативно и не слишком ли автономно то мышление, которое остается столь равнодушным к дальнейшему художественному развитию поэта? И разве художественное совершенство произведений у подлинного поэта не есть в то же время совершенство мысли? Разве одно не является свидетельством другого? Наконец, разве духовная зрелость остается неподвижной категорией, разве она только состояние, а не процесс, предполагающий разные степени зрелости?

Да, Лермонтов изумительно рано проявил духовную зрелость. Этот исключительный факт общепризнан, потому что он слишком очевиден. Но зрелость эта была необыкновенной лишь по отношению к возрасту, и она свидетельствовала о высоко одаренной личности. По отношению же к собственным возможностям гениального поэта это было еще незрелым началом, только отправным пунктом его, *лермонтовского* развития.

Суждения о поэте как окончательно сформировавшемся политическом мыслителе, на наш взгляд, не вполне соответствуют не только юному Лермонтову, но и Лермонтову последних дней его жизни. Преждевременная смерть застигла поэта в незавершенном движении, в самом начале проявления его огромных духовных возможностей.

Белинский после смерти Лермонтова писал: «...Уже кипучая натура его начинала устаиваться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые».[2]

Впрочем, и сам В. Архипов, объявив в первых главах книги юного Лермонтова сложившимся мыслителем и тем самым как бы сняв проблему его дальнейшей идейной эволюции, был затем силою вещей вынужден говорить (и много интересного сказал) о процессе непрерывного «роста и мужания» поэта (стр. 143—144, 304), никогда ничем не удовлетворяющегося, всегда охваченного поисками истины.

«Из всех русских поэтов он, возможно, поэт наиболее „личный“, на все накладывающий печать своей субъективности, поэт одной темы, одного героя, одной страсти» (стр. 469), но «грани личных переживаний поэта» раздвигались «до границ века и мира, и это дает возможность миру говорить устами поэта» (стр. 470). Так характеризует исследователь объективный смысл и значение субъективности Лермонтова, крупный план и масштабность его лирики. Проникновенно раскрывает В. Архипов это постоянное слияние интимного, личного и общественного, гражданского в лермонтовской поэзии, присущую ей органичность переходов мотивов любви и политики друг в друга.

И все-таки, все-таки определение интимной лирики великого поэта как «политической... прежде всего и во-первых» (стр. 77) кажется нам чрезмерным, слишком категорическим, не столь обязательным. Не находим основательным и далеко идущее суждение о том, что если союз любовной и политической лирики «рушился у того или иного поэта, то это невольно приводило к измельчению лирики сердца, с одной стороны, а с другой — к превращению политической поэзии в набор риторических фраз» (стр. 78).

Конечно, та и другая лирика выигрывают от взаимного союза, но та и другая могут существовать и существуют самостоятельно, не измельчаясь. Высокие политические идеи и страсти сами по себе дают достаточное основание для подлинной поэзии.

Власть политики над интимной лирикой Лермонтова не так безгранична, как это представлено В. Архиповым. Слов нет, любое лирическое стихотворение любого автора (и тем более такого, как Лермонтов) может быть прочтено под политическим углом зрения и служить для политических выводов. И, конечно, политическое, общественное значение любовной лирики Лермонтова несомненно. Но когда поли-

[2] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 455.

lib.pushkinskijdom.ru

тика вменяется всякий раз Лермонтову как якобы сознательное авторское задание, то это упрощает характер поэтического мышления поэта. Очевидно, правильнее было бы говорить, что у Лермонтова есть и собственно политическая (по содержанию и значению) лирика, и интимная лирика, которая, не имея политического содержания, остается политической по своему значению. Так, например, превосходно интерпретированное В. Архиповым юношеское стихотворение Лермонтова «Нищий» следовало бы все-таки называть не «несомненно политическим» (стр. 93), а образцом той интимно-философской лирики, которая приобретает и острое социально-политическое значение.

Анализируя произведения Лермонтова в плане выявления революционно-политических воззрений поэта, В. Архипов раскрыл многое, что другими исследователями не было замечено или же было представлено в ином свете. Но логика исследователя, увлеченного исканиями в этом направлении, опережала факты. В мировоззрение поэта, на наш взгляд, привнесены элементы революционного опыта позднейшего времени. Лермонтов в понимании необходимости и задач народной революции оказался в непосредственной близости с Чернышевским. Отношение Лермонтова к народной революции исследователь характеризует то сказанными Чернышевским о себе словами — «меня не испугает ни грязь, ни резня, ни пьяные мужики с дубьем», то словами Маяковского: «Моя революция» (стр. 112, 114).

Вообще следует заметить, что В. Архипов несколько рационализировал и гармонизировал революционно-политические настроения и воззрения поэта, придал им такую степень осознанности, логической завершенности и программности, какой в действительности у Лермонтова еще не было да и не могло быть по условиям его времени.

Последний поэт декабризма и первый поэт русской демократии — эти слова стоят в конце книги в качестве итоговой характеристики политической сущности поэзии Лермонтова. Первая часть определения, обозначающая органическую связь поэта с идеями декабризма, получила в исследовании всестороннюю мотивировку. Что же касается второй части утверждаемого тезиса, то ее нельзя назвать убедительной. По нашему мнению, автор ближе к истине там, где он, прибегая к более осторожным и более точным формулировкам, заявляет, что «у Лермонтова были все данные стать революционно-демократическим поэтом, исключая тех данных, которые предоставляет действительность» (стр. 163), и определяет лермонтовскую поэзию как «ступень перехода к революционно-демократической идеологии в предемократический период» (стр. 457).

В труде В. Архипова уделено большое внимание вопросу о соотношении реализма и романтизма. Эта сложная и разноречиво трактуемая литературоведческая проблема приобретает не только особый интерес, но и особые трудности при изучении творчества Лермонтова.

Отметим сразу, что В. Архипов здесь высказал, на наш взгляд, много глубоких и принципиально важных суждений. Справедливо замечание, что «нельзя без существенных уточнений считать реализм вообще высшим, а революционный романтизм вообще чем-то низшим в историко-литературном процессе» (стр. 42). И, конечно, «можно назвать целые эпохи, в которые высшие духовные ценности отливались именно в романтическую форму, а „переход к реализму“, с точки зрения идейной, означал во многом движение вспять» (стр. 42). Верно, что «революционный романтизм и реализм не враждебные друг другу начала. У них свои области жизни и бытия, где каждый из них доказывает свою действительность и незаменимость. Но есть и совместные сферы влияния и действия» (стр. 165—166). Верно и то, что творчество Лермонтова не подчиняется навязываемой ему схеме движения «от романтизма к реализму». Лермонтов одновременно (и так до конца дней своих) выступал то романтиком, то реалистом, в зависимости от объекта, задач и идейных замыслов творчества, а еще чаще давал синтез двух начал, выступая в одном и том же произведении и романтиком и реалистом. «Реализм и романтизм у Лермонтова питали и усиливали друг друга, переходили друг в друга, дополняли друг друга» (стр. 45). Верно, наконец, и то утверждение, что лучшими в наследии Лермонтова не обязательно являются произведения, ближе стоящие к позднейшему реализму. Революционные настроения и устремления Лермонтова и в эпоху Лермонтова, когда русский реализм еще не раскрыл всех своих возможностей, могли полнее и свободнее выразить себя в романтических формах.

Читатель найдет в работе и другие убедительно мотивированные суждения, по-новому освещающие разные аспекты сложной и противоречивой проблемы соотношения романтизма и реализма.

Возражения возникают там, где автор как бы забывает ограничительный смысл своего справедливого тезиса о том, что романтизм эффективнее реализма лишь в определенных условиях, где его формулировки дают повод считать, что он вообще не признает состоятельным тезис о движении литературы от романтизма к реализму как к более высокому историческому этапу художественного развития. Отвергая этот тезис как «абстрактно-схоластическую формулу историко-литературного процесса» (стр. 136), В. Архипов, в сущности, затевает безнадежный спор с историей. Не думаем, что это предпринято серьезно, а не сгоряча.

lib.pushkinskijdom.ru

Придавать всегда, во всех случаях формуле «от романтизма к реализму» значение восходящего движения — это, конечно, схоластично, догматично и вообще не научно. Но если эта формула может оказаться несостоятельной относительно творчества отдельных художников (в данном случае применительно к Лермонтову) или литературы отдельных периодов, может быть, даже отдельных стран, то, взятая в широком историческом плане, она выражает объективный закон восходящего развития искусства.

Отправляясь от лермонтовского творчества, где революционный романтизм проявил себя, по-видимому, более действенно, более эффективно, чем реализм, В. Архипов развивает эту же мысль, выходя уже за пределы творчества Лермонтова и его времени, переносит то, что оправдано для Лермонтова, на других писателей. В соответствии с этой странной логикой утверждается, что Пушкин купил свой реализм ценою «великих идейных утрат» (стр. 160), что «трагедия Гоголя была и трагедией реализма» (стр. 104), что «русский реализм на протяжении полувека не знал, как и подступиться» к «национальной революционной героике» (стр. 106).

После многократных напоминаний об «ограниченности реализма» уже не кажется неожиданным далеко хватающее утверждение о том, что наше литературоведение, видящее в реализме изображение «обычного», присягает «на верность смирению, покорности и рабству» (стр. 109).

Конечно, иные считают, что реализм — это только изображение «обычного», «наличного», «только того, что есть». Но такое мнение свидетельствует не об ограниченности реализма, а о неверном, плоском, натуралистическом, ограниченном понимании реализма как эстетической концепции. Этой *ограниченности* понимания В. Архипов не опровергает, как бы не замечает ее; напротив, он опирается на нее, принимает ее в качестве верной характеристики ограниченности самого реализма и тем самым обосновывает обязательность романтической поддержки для реализма. Доверчиво принятый В. Архиповым и, конечно, далеко не новый взгляд на реализм можно было бы выразить известной поэтической формулой — «рожденный ползать летать не может».

Вполне допускаем, что лермонтовский романтизм достоин того панегирика, который пропет ему В. Архиповым. К сожалению, в обосновании действенности романтизма автор не вполне избежал самого легкого, но и в то же время самого неблагодарного способа — обкрадывания реализма в пользу романтизма. Успешно осветив подлинные заслуги романтизма, автор решил пополнить и возвеличить их еще и путем сужения, обеднения возможностей реализма, представив последний в невыгодном свете. Роль романтизма в истории литературы достаточно велика и почетна, чтобы нуждаться в таком искусственном превознесении.

Исследуя Лермонтова методом сопоставлений с литературными предшественниками и современниками, В. Архипов постоянно обращается к декабристам и Пушкину. И это естественно. Лермонтов был их достойнейшим преемником. Он продолжил и обогатил их вольнолюбивые и гуманистические традиции, и его поэзия в трудное время — на переходе от 1830-х к 1840-м годам — стала самым ярким и бескомпромиссным выражением протеста против всех форм деспотизма. И, конечно, прежде всего сопоставление с Пушкиным дает надлежащую меру для оценки значения нового гения русской литературы.

В. Архипов не находит удовлетворительным утвердившееся представление о том, что Лермонтов «пошел вслед за Пушкиным к реализму». Лермонтов, по мысли исследователя, шел от Пушкина и притом шел и от реализма и от романтизма Пушкина, синтезировал в своей поэзии эти два начала. И поэтому, бесконечно много обязанный Пушкину, совпадающий с ним во многих элементах, порознь взятых, «Лермонтов как целое совершенно неузнаваем в Пушкине», являет собою «непохожее сходство» (стр. 47). «И в этом „отрицании“ Пушкина и было подлинное продолжение и, если угодно, освоение наследства великого поэта. Создать совершенно новое, чисто лермонтовское единство из чисто пушкинских элементов; не прибавляя почти ничего в частностях, обновить почти полностью целое; повторяя все, творить неповторимое, — не означает ли это раскрыть всеобщность и обязательность пушкинских начал для всего последующего развития русской литературы?» (стр. 47).

Мы привели только малый отрывок тех тонких и глубоких суждений о «непохожем сходстве» Лермонтова с Пушкиным, которые высказаны исследователем. Кратко обозначив недосягаемые черты пушкинского гения — универсальность и объективность его поэтического мироощущения, — автор в сопоставительных характеристиках сосредоточивает внимание на «непохожем», на том главном, что отличало Лермонтова как поэта-мыслителя от Пушкина, в чем он пошел дальше своего учителя, что нового дал по сравнению с ним. Это новое связано прежде всего с жаждущей познания и общественного действия натурой Лермонтова, определившей основной пафос его мятежной поэзии, в которой, по превосходному выражению В. Архипова, мотив «смирения» и «покоя» («И скучно и грустно», «Выхожу один я на дорогу», «Когда волнуется желтеющая нива» и др.) был лишь моментом «непримиримости и вечного беспокойства» (стр. 38).

lib.pushkinskijdom.ru

Отметим, однако, что выяснение своеобразия поэтической индивидуальности Лермонтова, того нового, что он дал по сравнению с Пушкиным, порой осуществляется с некоторым нарушением требований сравнительного анализа. Имеем в виду те случаи, когда сравнение ведется на ограниченном участке, когда слабое в Пушкине сопоставляется с сильным в Лермонтове, когда, наконец, чисто художественная сторона вовсе исключается из рассмотрения, а внимание обращается только на силу и последовательность проявления социально-политического протеста, революционных настроений. Берутся, например, такие черты поэзии или личности Пушкина или такие его произведения («Свободы сеятель пустынный», «В надежде славы и добра», «Нет, я не льстец» и др.), которые характеризуют минуты усталости в настроениях поэта, элементы компромисса в его взглядах, его классовые предрассудки и вовсе не выражают главного в Пушкине и тем более — всего Пушкина. Но ведь от подобных «слабостей» не вполне свободен и Лермонтов. Даже в его беспокойстве и непримиримости были моменты «покоя» и «смирения», о чем так хорошо сказал исследователь в другом месте книги, но умолчал там, где это было еще более необходимо.

И если уж вести сравнение Лермонтова с Пушкиным только в идейном плане, только по признаку их революционности, как это делает В. Архипов, то следовало бы, конечно, отправляться от высших пунктов пушкинского свободолюбия, от них начинать отсчет лермонтовского движения «дальше». Полагаем, это не умалило бы значения Лермонтова, но при этом выяснилось бы, что расстояние, пройденное им дальше Пушкина, было (прежде всего, конечно, потому, что судьба отвела ему так мало времени) все же короче того, которое в свое время и в том же направлении прошел Пушкин по сравнению со своими предшественниками. И не в сложении ли с огромным вкладом Пушкина в развитие всей русской общественной мысли и культуры так ярко ощущается лермонтовская «прибавка»? Не сказывается ли и здесь закон перехода количества в качество, перехода, в котором решающую роль сыграл пушкинский элемент?

Лермонтов, каким мы его знаем, невозможен без Пушкина, от него он получил главный стимул и основной капитал для своего движения дальше.

Конечно, В. Архипову хорошо известно, что «идти дальше» предшественника вовсе еще не означает «быть выше» его. Но искусственно усиленный В. Архиповым контраст между идейно-политическими воззрениями Пушкина и Лермонтова придал его суждениям именно такого рода неуместный оттенок. Сопоставление приобрело характер противопоставления там, где для этого нет никаких оснований. И когда при этом не учитывается или недостаточно учитывается категория художественности, то невольно создается впечатление, что исследователь стремится утвердить превосходство Лермонтова над Пушкиным по их значению для последующего развития русской общественной мысли.

То обстоятельство, что Лермонтов и в этом отношении не выше Пушкина, а рядом с ним, нисколько не умаляет величия лермонтовского гения. Именно в этом направлении и развиваются основные суждения исследователя по пушкинско-лермонтовской проблеме. Он сумел с подлинно научной убедительностью сказать о всеобщности значения Пушкина, о недосягаемых вершинах его творчества, о действительных сближениях и расхождениях с ним Лермонтова, о их «непохожем сходстве». И именно потому, что все самое существенное сделано на хорошем проблемном уровне, становятся особенно заметными случаи, когда односторонее увлечение исследователя выявлением «непохожего» превышает необходимую меру и приводит к досадным субъективистским зигзагам.

Погрешности такого же рода, хотя и не столь заметно, сказываются и в сопоставлениях Лермонтова с Гоголем и Белинским.

Разумеется, что исследование В. Архипова много выиграло бы, будь оно свободно от недостатков, снижающих общее благоприятное впечатление. Но и в своем настоящем виде оно заслуживает, по нашему убеждению, высокой оценки.

Книгу В. Архипова, богатую фактами и мыслями, новаторскую и местами дерзкую, читать не только поучительно, но и интересно. Автор совмещает в себе качества и оригинального исследователя и блестящего литератора. Слог В. Архипова отличается энергией и экспрессивностью, живым и богатым словарем, гибкой и разнообразной фразеологией, свободной от избитых, заношенных, пресных мест. Цитаты из многочисленных источников послушно включаются в авторское повествование. Приемы анализа, обобщений и аргументации в работе В. Архипова, как правило, организованы стройной логикой мысли. Способам ведения научной полемики присуща ирония, острота, меткость. Заметим только, что достоинства литературного стиля В. Архипова несколько страдают от пристрастия к речевым «эффектам», от «вольностей» пера, эмоциональных излишеств, ослабляющих убедительность научной аргументации.

Вовсе не одобряя ни этих «поэтических вольностей», свидетельствующих о том, как порой Архипов-литератор подавляет Архипова-исследователя, ни тех крайностей в суждениях, где логика автора отказывается повиноваться фактам, — не одобряя всего этого, считаем, что в целом книга В. Архипова — яркое явление в литературоведении.

lib.pushkinskijdom.ru

Да, в портрете Лермонтова, воссозданном В. Архиповым по его произведениям, местами недостает необходимых штрихов, местами сгущены краски. Но в конечном счете этот портрет производит сильное впечатление, и исследование В. Архипова, несомненно, является свежей струей в нашем лермонтоведении. Горячо, страстно, убежденно написанная книга, несмотря на присущие ей «неправильности» (а иногда и благодаря им), увлекает, волнует, побуждает к научным спорам.

Острой постановкой и оригинальным освещением больших и важных проблем В. Архипов раздвигает границы прежних представлений о великом русском поэте, о его личности и его произведениях, об огромном значении его творчества для своей эпохи и последующего развития русской литературы и общественной мысли.

Е. КИЙКО

И. С. ТУРГЕНЕВ В 60-е ГОДЫ *

Произведения, написанные Тургеневым в 60-е годы прошлого века, знаменовали собою расцвет его художественного творчества, и в то же время именно они вызвали наибольшее количество критических откликов и споров.

Полемичность творчества Тургенева этих лет объяснялась не только особенностями таланта писателя, всегда чутко откликавшегося на новые веяния, но и самой русской жизнью той эпохи, когда, по меткому выражению Л. Толстого, «все... переворотилось и только укладывается».

Книга И. Винниковой как раз и посвящена этому сложному периоду творческой биографии писателя.

Не претендуя «на монографическую всесторонность и полноту» (стр. 5) (книга имеет подзаголовок «Очерки и наблюдения»), И. Винникова посвящает свое исследование двум романам — «Накануне» (1860) и «Дыму» (1867) — и написанным в 1862—1865 годы «Призракам» и «Довольно». «Отцы и дети» выпадают из сферы внимания автора, что, естественно, является существенным пробелом, тем более что переход Тургенева от создания «Накануне» к «Призракам» и «Довольно» без учета полемики, развернувшейся вокруг «Отцов и детей», не может быть с достаточной убедительностью мотивирован.

Книга И. Винниковой состоит из пяти глав, каждая из которых является самостоятельным исследованием. Задача автора — сообщить читателям новые факты, наблюдения, сделать сопоставления, которые не были сделаны ее предшественниками.

С этой точки зрения первая глава книги «Статья „Гамлет и Дон-Кихот“ и демократический герой в романе „Накануне“» является наименее удачной, хотя и в ней есть счастливые находки.

Непосредственным поводом к написанию этой главы послужило, очевидно, утверждение польского ученого А. Валицкого, что основная концепция статьи Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» «выводится из философии Шопенгауэра».[1]

И. Винникова справедливо опровергает эту точку зрения, но полемика с польским ученым значительно сузила содержание главы. При этом, вскрывая органичность появления в творчестве Тургенева образов Гамлета и Дон-Кихота, автор пишет о том, о чем до нее с большей обстоятельностью писали Н. Л. Бродский,[2] Д. С. Маркозова,[3] Ю. Д. Левин.[4] Жаль, что работы предшественников И. Винниковой, посвященные интересующей ее проблеме, не были ею учтены.

Новым в этой главе является сопоставление речи Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» с очерком «Встреча моя с Белинским». Автор справедливо отмечает, что

---

* И. Винникова. И. С. Тургенев в шестидесятые годы. (Очерки и наблюдения). Под редакцией проф. Е. И. Покусаева. Изд. Саратовского унив., 1965, 116 стр. Далее ссылки на эту работу приводятся в тексте.

[1] A. Walicki. O «schopenhaueryzmie» Turgieniewa. In: Osobowość a historia. Warszawa, 1958, s. 308.

[2] См.: Н. Л. Бродский. И. С. Тургенев в работе над романом «Накануне». «Свиток», 1922, № 2, стр. 71—114.

[3] Д. С. Маркозова. Создание образа общественного деятеля в романе И. С. Тургенева «Накануне». «Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», историко-филологический факультет, т. 150, вып. 2, 1957, стр. 107—148.

[4] Ю. Д. Левин. Примечания к статье «Гамлет и Дон-Кихот» (И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Сочинения в пятнадцати томах (далее: Сочинения), т. VIII, изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 552—567).

lib.pushkinskijdom.ru

характеристики Дон-Кихота и Белинского содержат много общего. Личность критика, созданная в воспоминаниях Тургенева, принадлежит к тому же роду исторических деятелей, живущих «для своих братьев, для истребления зла»,[5] которые представлены образом Дон-Кихота.

К сопоставлениям, содержащимся в книге И. Винниковой, можно добавить и ряд других,[6] однако, сравнивая Белинского с Дон-Кихотом, нельзя забывать, что, как говорил Тургенев, «полных Гамлетов, точно так же как и полных Дон-Кихотов, нет: это только крайние выражения двух направлений, вехи, выставленные поэтами на двух различных путях. К ним стремится жизнь, никогда их не достигая».[7] В личности Белинского поэтому можно найти черты, характерные и для Гамлетов. Так, Тургенев всегда подчеркивал, что Белинский обладал обостренным чувством действительности, что его деятельность отвечала самым насущным потребностям русской жизни. И в этом смысле он не похож на Дон-Кихота, воевавшего с ветряными мельницами.

Вторая глава книги «Полемика И. С. Тургенева с А. И. Герценом в 1862—1863 годах» посвящена одному из самых сложных периодов в истории их взаимоотношений.

С пребыванием Тургенева в Лондоне в мае 1862 года связано начало его спора с Герценом по поводу проблем, вставших перед русским обществом в связи с отменой крепостного права. Речь шла о путях дальнейшего развития России и Европы, о движущих силах истории, о роли крестьянской общины. Обсуждение этих вопросов выявило коренные разногласия между Герценом и Тургеневым. Завязавшаяся в Лондоне полемика была продолжена Герценом в цикле статей «Концы и начала», на которые Тургенев отвечал в частных письмах к автору и затем в «Призраках», в «Довольно» и романе «Дым».

До сих пор исторический вклад, сделанный каждой из спорящих сторон в русское освободительное движение, не прояснен. Не сделано это и И. Винниковой, но в ее работе содержится много верных наблюдений, которые могут быть полезными при разрешении этой задачи.

Так, автор книги с полным основанием отмечает, что Тургенев не только признал справедливой содержавшуюся в статьях Герцена критику современной европейской жизни, но и сам в «Призраках» создал отталкивающую картину «Вечного города», символом которого является уличная лоретка с «резким, как лязг железных полос», голосом, с «ростовщичьими глазами».[8]

Разногласия Тургенева с Герценом начинались тогда, когда тот и другой определяли перспективу исторического развития Западной Европы и России.

Критикуя современную Европу, Тургенев в то же время не верил и в «русский социализм». Он доказывал, что Россия не может не пойти по тому же пути развития, что и Западная Европа, с чем не соглашался Герцен

В результате обследования всего материала, относящегося к полемике между Герценом и Тургеневым, происходившей в 1862—1863 годах, И. Винникова приходит к справедливому выводу, что «Тургенев был прав по существу, говоря о чертах капиталистического уклада в жизни России и отрицая значение поземельной крестьянской общины как ячейки социализма» (стр. 50). Тем не менее, оценивая позиции Герцена и Тургенева в исторической перспективе, И. Винникова присоединяется к Г. А. Бялому, который пишет, что «в споре Тургенева с Герценом при всей справедливости многих аргументов Тургенева истина в широком — историческом — смысле была не на его стороне».[9] Думается, что материал, привлеченный в исследовании И. Винниковой, противоречит точке зрения Г. А. Бялого. По всей вероятности, для правильной оценки полемики между Тургеневым и Герценом нужно проанализировать разногласия по вопросам «русского социализма», не смешивая их с отношением спорящих сторон к революционным методам борьбы.

Глава книги «Об идейных истоках „Призраков“ и „Довольно“» имеет подзаголовок «Тургенев и Шопенгауэр», однако содержание ее значительно шире. И. Винникова показывает, что и «Призраки» и «Довольно» были своеобразными

---

[5] И. С. Тургенев, Сочинения, т. VIII, стр. 174.

[6] Так, Г. Б. Курляндская и вслед за нею Ю. Д. Левин считают, что слова Тургенева о Дон-Кихоте «...он знает мало, да ему и не нужно много знать: он знает, в чем его дело, зачем он живет на земле, а это — главное знание» (И. С. Тургенев. Сочинения, т. VIII, стр. 174) могут быть отнесены к Чернышевскому (см. там же, стр. 561). Между тем эту же особенность Тургенев отмечал в своих воспоминаниях и у Белинского. Там сказано: «Сведения Белинского были не обширны; он знал мало...» «Для того, что́ ему предстояло исполнить, он знал довольно» (И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. X, Гослитиздат, М., 1956, стр. 280 и 282).

[7] И. С. Тургенев, Сочинения, т. VIII, стр. 189.

[8] Там же, т. IX, стр. 100.

[9] Г. Бялый. Тургенев и русский реализм. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 173.

lib.pushkinskijdom.ru

откликами на некоторые вопросы эпохи, в частности, в них отразилась полемика Тургенева с Герценом 1862—1863 годов.

С другой стороны, автор прослеживает становление у Тургенева натурфилософских взглядов, являющихся одним из существенных элементов идейно-художественной концепции этих произведений, и приходит к выводу, что пессимистическое убеждение в неразрешимости противоречия между природой и человеком возникло у писателя еще в 1848—1849 годах.

И. Винникова присоединяется также к тем исследователям, которые считают, что есть основания говорить о близости некоторых поэтических формул «Призраков» и «Довольно» к рассуждениям Шопенгауэра, и к уже известным в науке примерам прибавляет ряд новых (см. стр. 69). При этом автор справедливо отмечает, что Тургеневу остались чужды основные положения субъективно-идеалистической философии Шопенгауэра, что природа пессимизма у того и другого различна. Так, Тургенев считал смерть трагедией для человека, а Шопенгауэр видел в ней выход из неразрешимых противоречий бытия и писал, что «только маленькие, ограниченные люди могут совершенно серьезно бояться смерти как своего уничтожения», ибо «смерть столь же безопасна для бытия, как и сон» (см. стр. 69—71). Вызывает возражение, однако, то обстоятельство, что автор книги в заключении категорически отрицает влияние Шопенгауэра на Тургенева. По всей вероятности, все дело в термине «влияние», которому И. Винникова придает слишком широкий смысл. Результаты проделанного автором исследования не противоречат тому выводу, к которому ранее пришел М. К. Азадовский, утверждавший, что «к Шопенгауэру Тургенев подошел не как ученик, но как человек, самостоятельно переживший и продумавший те же проблемы».[10]

Самая значительная (и по объему и по обилию новых важных материалов) глава в книге — «Проблема пореформенного развития России в романе „Дым“». В результате тщательного изучения «Современника» и публицистических выступлений различных общественных группировок И. Винникова сделала справедливое заключение, что Тургенев в решении ряда кардинальных вопросов пореформенной жизни России был ближе к «Современнику», чем к либералам. Так, автор книги пишет, что «проповедь на страницах романа „Дым“ западной цивилизации, гуманности и образованности, борьба за европейский путь развития России не противоречила позиции „Современника“ по этому вопросу» (стр. 95).

Даже полемически заостренные отзывы Потугина о народном творчестве перекликались с выступлениями демократических журналов того времени, в частности со статьей А. Н. Пыпина «Несколько слов о „народных началах“ и о „цивилизации“», напечатанной на страницах «Современника». Убедительными сопоставлениями И. Винникова доказывает также зависимость некоторых эпизодов «Дыма» от статьи Салтыкова-Щедрина «Наша общественная жизнь» (см. стр. 91).

С другой стороны, автор книги приходит к выводу, что позиция либералов Б. Н. Чичерина и К. Д. Кавелина, безоговорочно принявших реформу, оказалась Тургеневу чуждой. Отрицательное отношение Тургенева к политической программе вождей либерализма выразилось в том, что автор «Дыма» вложил в уста баденских генералов рассуждения, почти текстуально совпадающие с лозунгами «охранительного либерализма» (см. стр. 86—87).

Несмотря на обильный и очень убедительный материал, содержащийся в книге и доказывающий, что Тургенев расходился с либералами как в оценке экономического и политического состояния России шестидесятых годов, так и в определении дальнейших перспектив ее развития, И. Винникова пишет, что Тургенев «оказывается далеко не оригинальным, когда ему приходится предлагать свою положительную программу» (стр. 99—100). И только на основании того, что Тургенев отвергал революционные методы борьбы, автор книги объединяет позицию Тургенева с позицией Б. Н. Чичерина и К. Д. Кавелина. Думается, что для такого объединения нет достаточных оснований. Очевидно, «положительная программа» Тургенева может быть в достаточной степени прояснена и объяснена, если удастся воссоздать *систему* взглядов писателя.

Последняя глава книги «Некоторые проблемы психологической характеристики в романе „Дым“» также содержит ряд свежих наблюдений.

И. Винникова доказывает, что установившаяся точка зрения на своеобразие психологизма Тургенева, отрицавшего толстовский метод раскрытия «диалектики души» героя, не может быть признана справедливой для романа «Дым».

В этом романе Тургенев применяет ряд новых художественно-стилистических приемов. Он вводит несобственно-прямую речь, особенно в ее вопросно-ответной форме, внутренний монолог и внутренние размышления героев. И. Винникова с полным основанием утверждает, что «теоретические взгляды Тургенева оказались консервативнее его художественной практики» и что «расширение художественно-стилистических приемов... в романе „Дым“, связанное с особенностями идейно-

[10] М. К. Азадовский. Три редакции «Призраков». «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 20, серия филологических наук, вып. 1, 1939, стр. 153.

lib.pushkinskijdom.ru

философского замысла романа, произошло с учетом огромных достижений Л. Толстого в области психологического реализма» (стр. 114).

Заканчивая беглый обзор интересной книги И. Винниковой, хочется еще раз отметить, что работа эта содержит большое количество не привлекавшихся ранее исследователями Тургенева фактов, во многом проясняющих сложную позицию писателя в первые пореформенные годы.

Книга И. Винниковой несомненно будет по заслугам оценена не только тургеневедами, но и всеми теми, кто интересуется историей русской литературы и общественного движения шестидесятых годов прошлого века.

В. КОВАЛЕВ

В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ГОРЬКОГО-ДРАМАТУРГА *

Книга В. Новикова «Творческая лаборатория Горького-драматурга» посвящена исследованию сохранившихся черновых и беловых автографов пьес Горького: планов, набросков, различных редакций. К сожалению, далеко не все материалы уцелели; так, отсутствуют черновики и ранние редакции одной из главных горьковских пьес — пьесы «Егор Булычев и другие». Но и то, что удалось собрать и что хранится в Архиве М. Горького, дает возможность исследователю проникнуть в тайное тайных писателя — его творческую лабораторию.

Горьковеды уже ввели в научный оборот ряд материалов из отдельных автографов пьес Горького, но обследование этого рукописного наследия еще не носило достаточно систематического и обстоятельного характера. Из ценнейшего рукописного материала выбирались «изюминки», те или иные примеры, порою воссоздавались этапы творческой истории отдельных горьковских пьес.

В. Новикову удалось наиболее полно раскрыть творческую историю пьес Горького. Автор предоставил читателю возможность стать как бы свидетелем работы Горького над произведениями драматургического жанра: стадии первоначального оформления замысла — идейного и литературного, первых попыток его воплощения, кристаллизации сюжетного плана и характеров, работы над отдельными сценами и образами, в ряде случаев — изменения акцентов и каких-то важных сторон концепции, образов, определения стилевой тональности и т. д. Исследователь стремится внимательнейшим образом вчитаться в рукописи, вникнуть в намерения писателя, прояснить причины произведенных автором изменений и поправок (а рукописи Горького имеют ряд разновременных наслоений, вставок, зачеркиваний — во всем этом нужно было кропотливо разобраться). Все свои соображения и выводы В. Новиков строго документирует, его девизом, чувствуется, было: никаких домыслов, никаких «утаиваний» материалов, полный и всесторонний анализ всех противоречий, «неувязок» и иных трудных случаев текстологии, доказательность, максимальная обоснованность всех предположений и догадок.

Книга состоит из четырех разделов. Первые три посвящены «монографическим» анализам рукописей «Дачников», «Варваров» и «Достигаева и других». В последнем разделе рассматриваются характерные особенности творческой работы Горького-драматурга в целом, в связи с чем дается уже выборочный анализ рукописей и вариантов других пьес Горького — «Мещан», «Врагов», «Детей солнца», «Вассы Железновой», сохранившихся набросков пьесы о купце Букееве, а также излагаются точки зрения автора по некоторым спорным и сложным моментам истолкования образов и тем горьковской драматургии.

Анализируя четыре редакции пьесы «Дачники» (ранний автограф с последующими существенными исправлениями исследователь рассматривает как слитные две первые редакции пьесы), В. Новиков приходит к заключению, что Горький коренным образом изменил конфликт: первоначальная семейно-психологическая драма постепенно переросла в драму социально-психологическую. Обличение Басова, Шалимова и Рюмпна вначале велось по преимуществу в моральном плане, в окончательной же редакции, после коренной переделки летом 1904 года, оно приобрело отчетливый социально-критический характер. В. Новиков пишет: «Горький по-новому взглянул на процесс размежевания интеллигенции и выдвинул на первый план в произведении один из актуальнейших вопросов эпохи — отношение интеллигенции к выполнению своего великого долга перед народом и освободительным движением» (стр. 26). С изменением первоначального замысла усиливалась роль

---

* В. Новиков. Творческая лаборатория Горького-драматурга. «Советский писатель», М., 1965, 528 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

героев, олицетворяющих передовую тенденцию в среде интеллигенции. Реплики персонажей получали отчетливо идеологическую направленность. Примечательно, однако, подчеркивает исследователь, что «Горький безжалостно сокращал все то, что вносило в речь героя элемент дидактизма. Так, в речи Марьи Львовны была снята явно поучительная мотивировка: „Иначе — жизнь замрет, мы — обнищаем, мы уснем". Такой же характер носило высказывание Басова о том, что „бесполезно требовать от человека невозможного". Его Горький тоже вычеркнул» (стр. 69).

Творческая история «Варваров» изучалась уже В. Н. Ланиной. В. Новикову удалось свежими глазами перечитать автографы и внести ряд коррективов в ее наблюдения.

На самом раннем этапе Горький не думал раскрывать трагедию Надежды Монаховой. «Видимо, взаимоотношения Черкуна и Надежды сначала предполагалось изображать не с точки зрения трагической судьбы Надежды, а с точки зрения „падения" Черкуна. Этот момент ясно обозначен в плане: „Надежда — Черкун — падение"». Да и сам образ Надежды был здесь иной, без романтического ореола, как воплощение «стихийной силы чувства, инстинкта, перед которой не мог устоять правоверный рационалист Черкун» (стр. 152). Анализ материалов позволил В. Новикову выяснить важное сюжетное положение образа Лукина в развитии конфликта, подчеркнуть его революционную позицию.

В. Новиков отстаивает мысль, что «подводное течение» у Горького (и в частности, в пьесе «Варвары») создается главным образом посредством «определенного соотношения сюжетных линий, драматических сцен, реплик» (стр. 174). «Внешнее действие» служит созданию многозначимости реплик и ситуаций, раскрытию общественной значимости поступков и действий персонажей. Интересны также наблюдения над тем, как рождается полисемантизм реплик героев, как сцены и диалоги начинают получать символическое значение.

Исследователь не стремится все «пригладить»: он останавливается на некоторых противоречиях, не устраненных драматургом. Так, отмечая, что облик Лидии в черновом автографе еще не определился, он далее пишет: «В трактовке образа проявлялись противоречия, которые не были сняты даже в окончательном тексте пьесы» (стр. 137).

Что касается пьесы «Достигаев и другие», то она представлена в Архиве М. Горького многочисленными автографами.

Образ Достигаева, как известно, возник уже в «Егоре Булычеве». Неудивительно, что, как устанавливает исследователь, образ главного героя определился сразу же, в первых вариантах пьесы. В дальнейшем он лишь углублялся и драматургически разрабатывался.

Некоторым критикам казалось, что Достигаев — фигура пассивная, мало действующая. В. Новиков убедительно показывает, как от редакции к редакции активность Достигаева все более акцентируется М. Горьким, но активность своеобразная — коварного и хитрого врага революции, который тщательно стремится выведать все о своих противниках, найти новые методы борьбы с народом в условиях развивающейся революции, приспособиться к складывающейся обстановке и найти какие-то возможности «ножку им (большевикам, — *В. К.*) подставить на крутом пути... на неведомой дороге».

В центре последнего раздела книги — характеристика новаторства Горького-драматурга, его художественной системы, включая такие элементы и признаки этой системы, как ключевые сцены и эпизоды, подтекст, афористичность реплик и т. д. В. Новиков показывает, что весь строй пьес Горького противостоит дидактизму, мелодраматизму и т. д.

Новаторство Горького, говорит В. Новиков, не только в изображении противоречий и конфликтов эпохи, выведении на сцену нового героя истории, но и в перенесении акцента на раскрытие идеологической жизни, политической борьбы, «осознанного отношения действующих лиц к кардинальным вопросам эпохи» (стр. 429). Эти качества пьес Горького сделали их могучим средством воспитания читателя и зрителя в духе идеалов подлинного демократизма, идеалов социализма. В. Новиков удачно показывает связь становления идейных замыслов пьес Горького с общественной борьбой в России.

В этом разделе много полемики. Вот несколько полемических пассажей автора книги:

«По мнению Ю. Юзовского, новаторство Горького в истории мировой драматургии заключается в том, что он заменил принцип „личности" принципом „массы". Между тем в драматургии основоположника социалистического реализма эти принципы никак не противостоят друг другу, а, наоборот, находятся в диалектическом единстве» (стр. 446).

Некоторые горьковеды, стремясь подчеркнуть философичность пьес Горького, видят организующее начало, например «Мещан», в «своего рода философеме». В. Новиков пишет: «С нашей точки зрения, организующим началом, определяющим жанровую специфику пьес Горького, является острая жизненная ситуация, взятая в определенном ракурсе, в связи с главными противоречиями, с главным конфликтом эпохи» (стр. 430).

lib.pushkinskijdom.ru

«Мы не можем признать верным утверждение Е. Тагера, — замечает автор книги, — будто Горький, стремясь воплотить в образе Нила свой революционный идеал, намеренно освобождал „своего героя от скорлупы психологически-бытовой повседневности", водружая „его на своего рода пьедестал"» (стр. 418).

Соображения В. Новикова интересны и, как мне представляется, обоснованны. Приведены аргументы спорящих, изложены фактические подтверждения той и другой точки зрения. Спор продолжается, и читатель приглашается в дальнейшем принять в нем участие.

Встречаются в книге вместе с тем отдельные, на мой взгляд, явно спорные места. Так, В. Новиков считает, что Ибсен и Чехов ограничиваются в своих обличениях морально-этической стороной, а Горький, в отличие от них, «стремится каждого героя характеризовать не только с морально-этической стороны, но, главным образом, с социальной» (стр. 53). Если б дело обстояло таким образом, то драматургия Чехова и Ибсена вряд ли приобрела такое огромное непреходящее общественно-литературное значение, которое ей свойственно. Недостаточно убедительно сказано о «подтексте» пьес Горького.

В итоге следует сказать, что книга В. Новикова — большой вклад в горьковедческую литературу.

Обращение к детальному анализу сохранившихся рукописей и к сравнению этапов воплощения творческого замысла дало возможность автору книги обратить внимание на такие стороны содержания пьес, их образов и композиции, которые оставались незамеченными горьковедами.

Исследовательский жанр «творческой истории» автор книги сумел использовать не только для целей эмпирических, строго конкретных (как это часто бывает в работах такого плана), но и для развернутого анализа и историко-литературной трактовки, воссоздания самого процесса зарождения и формирования пьес. Материалы творческой истории помогают углубить анализ окончательного текста горьковских произведений.

Книга В. Новикова содержит отличный материал для текстологических комментариев к пьесам, который несомненно будет использован в намечаемом к изданию академическом собрании сочинений М. Горького.

В. ТИМОФЕЕВА

КНИГА О ПОДВИГЕ ПОЭТА *

Одной из характерных примет нашего времени является живой интерес к замечательным и порою недостаточно в прошлом понятым и оцененным завоеваниям художественной культуры, в первую очередь, к творчеству писателей, произведения которых, отделенные от наших дней целой исторической эпохой, в свете современного знания, современных — очень широких — представлений о духовном мире человека по-новому воспринимаются читателем.

Это — отнюдь не стихийный процесс, развивающийся вне сферы воздействия науки, наоборот, творческая работа ученых, отвечая живым потребностям современности, во многом способствует развитию и удовлетворению интереса широчайших читательских кругов к самым разнообразным явлениям духовной культуры, к величайшим творениям мастеров художественного слова. Поэтому появление нового значительного исследования о крупном и интересном писателе — всегда событие, выходящее за рамки литературоведения. Не удивительно, что посвященная творчеству Александра Блока книга Б. Соловьева «Поэт и его подвиг», вышедшая значительным для изданий такого рода тиражом (и к тому же весьма скромно оформленная), почти молниеносно исчезла с книжных прилавков.

Советское .«блоковедение» имеет уже свою историю и немало творческих завоеваний. С большей или меньшей полнотой изучены основные произведения поэта, собираются воспоминания о нем, архивные материалы, опубликовано несколько очерков творчества Блока. Можно сказать, что направление творческого развития и наивысшие художественные завоевания поэта очерчены вполне определенно.

И однако появление новой книги, посвященной Александру Блоку, нельзя расценивать лишь как количественное приращение наших знаний и представлений. Книга «Поэт и его подвиг» это монументальный труд, в котором впервые с такой полнотой и обстоятельностью освещается весь творческий путь А. Блока в слож-

---

* Борис Соловьев. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. «Советский писатель», М., 1965, 696 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

ных и многообразных связях с жизнью современного ему общества, с развитием русской и зарубежной литературы и культуры. В нем удачно сочетается широта научных познаний с тонкостью поэтического анализа, глубина и последовательность развития мысли с популярностью (в хорошем смысле этого слова) изложения.

Автор поставил перед собой нелегкую задачу — проследить, как в творчестве поэта, вначале столь демонстративно отстранявшегося от общественных устремлений, зарождалось и крепло высокое сознание общественного долга, побудившее Блока в период величайших исторических свершений решительно порвать путы старого мира и стать провозвестником новой жизни.

Успешное решение этой задачи стало возможным лишь на основе подлинного историзма, умения широко, в самых многообразных связях и аспектах исследовать тему, понять и осмыслить сложную и во многом противоречивую диалектику творческого развития очень своеобразной и яркой поэтической индивидуальности, выяснить те внутренние закономерности, которые сквозь тысячи случайностей и помех привели поэта к творческому воплощению давней и так долго не дававшейся в руки мечты.

Исследователь не навязывает читателю заранее сложившейся схемы, не стремится применять к поэзии Блока чуждые ей критерии, — наоборот, он во многом опирается на размышления поэта об искусстве, о своем творчестве, но при этом не оказывается в плену случайных представлений, сохраняя трезвость взгляда и способность верно оценивать факты в свете исторической перспективы, в свете тех знаний о человеке и обществе, которые завоеваны современной наукой.

Блоковское определение своей поэзии как «романа в стихах», в котором «каждое *стихотворение* необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть *трилогии*», — это определение автору монографии представляется чрезвычайно существенным для осмысления лирики поэта, понимания закономерностей ее развития и внутренних особенностей каждого ее этапа.

Прослеживая отраженную в стихах «трилогию вочеловечения», Борис Соловьев раскрывает перед читателем путь поэта от прекраснодушных восторженно-созерцательных мечтаний периода стихов о Прекрасной Даме — через «болотистый лес» увлечений соблазнами «страшного мира», через страдания, униженье, отчаянье — к рождению человека «общественного», радостно приветствующего крушение старого и рождение нового мира.

Широко развернутый анализ произведений поэта дополняется разносторонним освещением всей творческой деятельности Блока, его литературных связей, полемических выступлений, художественных пристрастий. В отдельных случаях автор привлекает материалы, касающиеся событий личной жизни писателя. Речь идет не о том мелочном собирательстве фактов интимного порядка, которое нередко можно встретить в иных зарубежных работах о Блоке (как, впрочем, и о многих других писателях). Советского исследователя интересуют те материалы, которые позволяют глубже проникнуть в «биографию души» (употребляя удачное выражение современного нашего поэта — Василия Федорова), понять истоки мыслей и чувств, запечатленных в лирических произведениях, осмыслить нелегкие пути творческих исканий и устремлений поэта.

Немало точных, хорошо обоснованных наблюдений находим в разделах, посвященных рассмотрению раннего творчества Блока, когда столь характерная для его лирики «верность подлинному переживанию и реальному наблюдению» еще нередко отступала под наплывом мистических «визинаций». Автору удалось создать живую картину формирования поэтического таланта в условиях почти полной изоляции от бурь и треволнений своего времени, под сильным воздействием религиозно-мистических увлечений, и в то же время показать нарастание смутно ощущаемых предчувствий крушения созданных мечтой поэта «великолепных миров».

Рассматривая последующее развитие творчества Блока, исследователь вполне закономерно стремится проследить роль и значение в судьбе поэта не только событий общественной жизни, но и нелегких личных переживаний, во многом обусловленных все обостряющимися противоречиями между сугубо усложненными идеалистическими воззрениями поэта и нарастающим ощущением всеобщего неблагополучия.

Тонко, без навязчивой тенденциозности показаны в монографии сложные процессы зарождения и углубления в поэзии Блока новых представлений о жизни и искусстве. Как справедливо заключает исследователь, «большая патриотическая тема, тема родины и ее судеб, входит в лирику Блока одновременно с темой революции, захватившей поэта до самых потаенных глубин его души и породившей строй совершенно новых чувств, переживаний, стремлений» (стр. 98). Углубляясь и усложняясь, мысль о родине помогала поэту преодолеть все испытания и соблазны «страшного мира» и в период Октября дала ему силы для свершения великого творческого подвига.

Интересно проанализировано в книге Б. Соловьева своеобразное преломление и развитие в блоковской лирике некоторых «вечных» тем — темы любви, дружбы,

lib.pushkinskijdom.ru

темы забвения, — в художественном осмыслении которых ощущается наряду с тлетворным дыханием старого мира никогда не умиравшее в душе поэта, упорно пробивавшееся через все преграды стремление к светлой гармонии человеческих отношений. «Разве так суждено меж людьми?» — в этом гневном и горестном вопросе поэта, с беспощадной правдивостью раскрывавшего всю глубину унижения человеческой личности, автор книги о Блоке улавливает не столько отзвуки прекраснодушных юношеских мечтаний, сколько выстраданную, пронесенную через все испытания веру в человека.

Очень рано в поэзии Блока возникает тема «двойничества», которая, изменяясь и развиваясь, проходит почти через все его творчество, по-своему отражая острейшие конфликты времени. «Чувство причастности ко всему, что происходит в мире» (стр. 358), пришедшее на смену былой отъединенности от повседневной жизни, и, с другой стороны, бесстрашное стремление к правде, какой бы ни оказалась она горькой и трудной, порождают в лирике Блока образы «двойников», в которых, пожалуй, с наибольшей наглядностью проявляется противоречивость и сложность его внутреннего мира. Рассмотрение этой темы выдвигает перед исследователем немало трудностей, но автор сумел их преодолеть, убедительно раскрывая тот «вечный бой», отзвуки которого постоянно встречаем в стихах поэта, казалось бы, далеких от острейших столкновений современности. Не случайно при этом Б. Соловьев привлекает творчество других писателей, в особенности творчество Достоевского, произведения которого помогают глубже осмыслить тему. Однако литературные параллели хотя бы и очень значительные, играют в этом разделе вспомогательную роль. Ожесточенная борьба двух миров — мира прошедшего и мира грядущего, — с которыми был связан поэт, — вот главный источник «двойничества» блоковской лирики. В монографии детально анализируется сущность темы «двойничества», характерные черты образа «двойника», не раз появляющегося в лирике Блока, особенно в годы «великого предательства», как сам поэт характеризовал тот период, который М. Горький называл «позорным десятилетием» в истории русской интеллигенции.

Исследователь вполне обоснованно обращается к термину «лирический герой» и доказывает его необходимость для осмысления блоковской лирики, в которой «раскрыто не только его „я“, но и то, о чем поэт мог бы сказать „не я“ и что противоречило основам его существа» (стр. 359), далеко не совпадало с реально пережитым жизненным опытом художника.

В монографии убедительно показана неправомерность узко биографического истолкования отдельных произведений и целых циклов блоковской лирики, воспроизводящих «явления и переживания не только в их конкретной данности, дневниковой „дотошности“, но и в тех „возможностях“, которые отвечают характеру художественного замысла» (стр. 360). Правда, в отдельных случаях встречаем не очень удачные формулировки, где термин «лирический герой» был бы гораздо уместнее слова «поэт» (например, на стр. 172—174), слишком прямолинейное употребление которого вносит оттенок излишней биографической «дотошности».

Широко раскрыта тема крушения индивидуализма в творчестве Блока. В этом плане особенно интересен анализ поэмы «Возмездие», которую автор книги рассматривает как «одно из самых глубоких и страстных обличений философии и психологии индивидуализма» (стр. 326) и в то же время как завершение огромной темы русской и мировой литературы, «заключительное звено» в «истории молодого человека» XIX века. Такой подход к анализу поэмы обусловил целый ряд разносторонних сопоставлений (среди которых особенно выделяются сопоставления с «Сентиментальным воспитанием» Флобера и с тетралогией Вагнера «Кольцо Нибелунгов», а также мимоходом затронутая, но существенная для понимания развития авторского замысла аналогия с романами Золя). И вместе с тем рассмотрение работы поэта над «Возмездием» не только теснейшим образом связано с анализом блоковской лирики, но и позволяет глубже, полнее раскрыть существенные ее черты, показать ее новые грани и новые трудности в формировании «воли к подвигу», в которой автор монографии (вслед за самим поэтом) видит основной смысл второго этапа «трилогии вочеловечения».

Для дореволюционного творчества Блока не была характерна открыто выраженная полемичность, поэт редко принимал участие в литературных сражениях своего времени. Тем более существенно обстоятельно прослеженное в монографии соприкосновение и столкновение как творческой практики Блока, так и его теоретических представлений с различными течениями философской, эстетической мысли на рубеже XIX—XX веков, а также с разнообразными явлениями художественной литературы и искусства XIX века и предреволюционных лет. Привлекая множество фактов, используя архивные документы, переписку, воспоминания современников, Б. Соловьев дает возможность значительно глубже осмыслить сложный и во многом противоречивый процесс творческого развития поэта. В свете этих развернутых сопоставлений отчетливее проступают глубинные внутренние связи творчества Блока с традициями русской и мировой литературы. Произведения Достоевского, Чехова, Л. Толстого, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Фета,

lib.pushkinskijdom.ru

Тютчева, Ап. Григорьева не просто названы в монографии, они оказываются необходимы для осмысления творческих исканий, эстетических представлений и поэтических образов Блока. В том же направлении используется творчество и высказывания Гете, Гейне, Стендаля, Флобера, Золя, Уайльда, Стриндберга, Ибсена и ряда других выдающихся представителей мировой литературы.

Во многом уточняются в монографии распространенные представления о взаимоотношениях Блока с символистами (этой теме в книге Б. Соловьева уделено значительное место), а также с другими литературными явлениями предреволюционной эпохи. В результате творчество Блока предстает перед нами во всех его разносторонних связях и взаимодействиях с событиями общественной и литературной жизни, как неотъемлемое звено в развитии русской культуры.

Одним из наиболее значительных достижений книги является трактовка последнего этапа творческой деятельности Блока. В литературоведческих работах обстоятельно освещено значение поэмы «Двенадцать» не только в творческом развитии поэта, но и в формировании и развитии всей советской литературы, предприняты попытки проследить связь этого произведения с предшествующим творчеством Блока. Однако впервые с такой доказательностью поэма «Двенадцать» рассматривается как органическое завершение давних творческих устремлений поэта.

Анализируя замысел поэмы и осуществленное «расширяющимися кругами» развитие действия (попутно заметим, что в таком осмыслении «переднего плана» поэмы, затем более широкого круга ассоциаций, связанного с событиями революционного Петрограда, и, наконец, с масштабами всемирно-историческими, автор дает возможность ощутить прямую связь с характерной чертой дореволюционной лирики Блока), Б. Соловьев выявляет глубинный смысл поэмы «Двенадцать» и ее взаимодействия с поэзией революционной эпохи. Сопоставление поэтических образов, основных мотивов и даже некоторых существенных особенностей поэтики «Двенадцати» с предшествующим творчеством Блока позволяет наглядно показать, что «поэма является естественным продолжением многих замыслов, словно бы венчает и возводит в новое и высшее качество все то, что и раньше назревало в творчестве Блока» (стр. 579).

Вместе с тем следует отметить, что не все выводы исследователя аргументированы достаточно убедительно. Так, говоря о своеобразном развитии в «Двенадцати» темы «двойничества», Б. Соловьев предлагает, если так можно сказать, «перевернутое» ее решение: если раньше в творчестве Блока «каждому светлому образу, словно тень, сопутствовал неотвязный „двойник“», то в поэме «Двенадцать» получается иная картина — «двойником» красногвардейцев оказывается — Христос. Как пишет автор, «от них, темных, тоже падает тень, но тень не темная, а светлая, ибо их руками делается святое дело» (стр. 586).

Неточность есть и в столь категорическом прикреплении «двойника» к каждому светлому образу (что, кстати сказать, не соответствует данному в книге освещению раннего творчества поэта) и в таком осмыслении Христа в поэме (напомним, что он поставлен *над* красноармейцами и *впереди* них). Не очень убедительна трактовка этого образа как «сжигающего», карающего Христа (стр. 566). Но в соображениях, высказанных Б. Соловьевым, есть рациональное зерно, которое нельзя отбросить, и его попытки более широко осмыслить связь этого образа с некоторыми образами и мотивами блоковской поэзии нуждаются прежде всего в уточнении аргументации.

Излишний «нажим» встречаем и в характеристике Катьки. Стремясь (вполне обоснованно) рассматривать этот образ в сопоставлении с галереей излюбленных женских образов поэзии Блока, автор книги, однако, слишком увлекается подчеркиванием преемственности и местами теряет меру. «В Катьке, — пишет он, — наряду со всем тем, что несет на себе печать самой острой злободневности, есть то страстное, цыганское, „артистическое“ начало, которое превращает ее не только в персонаж бульварно-мещанского романа, но и в героиню древних преданий и мифов, словно бы снова оживших в ее облике» (стр. 548—549).

Подобные «излишества», идущие, на мой взгляд, от присущих этой книге (хотя и не всегда отчетливо выраженных) полемических устремлений, не способствуют усилению ее доказательности.

Мне представляется очень важной обстоятельность характеристики творчества Блока в послеоктябрьские годы. Детально освещая тот небывалый взлет поэтической и публицистической деятельности Блока, который был вызван революцией 1917 года, показывая в нем осуществление давних замыслов поэта, стремление к «единству с миром», автор монографии не только не умалчивает о трудностях и противоречиях (беглые упоминания о них были и в других работах о Блоке), но и обстоятельно раскрывает их существо, что позволяет более полно и объективно представить всю реальную сложность творческого облика поэта. Решительный разрыв со старым миром не был для Блока актом простым и безболезненным, крушение прежних устоев затрагивало и некоторые стороны личного его бытия (начиная от разрыва прежних дружеских связей и кончая гибелью таких дорогих его сердцу ценностей, как сожженная библиотека в родовом име-

lib.pushkinskijdom.ru

нии). Восторженно приняв революцию, поэт не смог, однако, отказаться от прежних идеалистических взглядов и некоторых предубеждений, что и помешало ему понять дальнейшее развертывание революционных событий, принять и верно осмыслить великий подвиг народа, приступившего к созданию нового общества. С этим было связано и трудное «молчание» поэта в 1919—1920 годах (речь идет о собственно поэтическом творчестве), и отразившееся в ряде документов (дневники, письма, некоторые выступления) трагическое мироощущение, которое продиктовало зафиксированный в дневнике замысел — назвать будущий сборник стихов «Черный день». Все это не могло быть не замечено современниками поэта (в частности, с этим связан и отзыв Маяковского о Блоке в статье «Умер Александр Блок», который очень односторонне истолкован в некоторых современных работах) и, как показано в монографии, осмыслялось весьма разноречиво.

Однако поэт, при всех своих трудных и тяжких личных переживаниях, сохранил верность революции, «умел... отделить личное от исторического, мирового, высшего... умел сохранять чувство исторического, непреходящего в судьбах всего человечества» (стр. 681). И это лишь подчеркивает величие его творческого подвига, который навсегда останется замечательной вехой в истории русской литературы.

Монография «Поэт и его подвиг» полно и всесторонне раскрывает перед читателем движение поэта к главному его творческому свершению и позволяет глубже понять неувядающее значение блоковской поэзии.

«Блок необычайно много может дать современному читателю, — заключает автор свое исследование творчества поэта, — тому, кто услышит его живой, не слабеющий с годами, юношески страстный голос. В творчестве Блока наш читатель не сможет не различить и не почувствовать того, что чуждо тлению, что всегда будет принадлежать не только прошлому и настоящему, но и будущему, — „волю к подвигу", веру в людей, ту жажду „единства с миром", в утолении которой поэт видел высшее торжество и высшее счастье человека» (стр. 693).

Ю. БЕГУНОВ, С. БУЛАТОВ

ИЗДАНИЯ «ДРЕВНЕРУССКОГО ОБЩЕСТВА В ЯПОНИИ» *

В 1961 году в древней столице Японии городе Киото группа энтузиастов основала «Древнерусское общество», для того чтобы «усердно читать и изучать древнерусские литературные памятники, особенно летописи».[1] По словам автора вступительной статьи доктора Х. Идзуи, «такое организованное изучение древнерусской культуры, вероятно, буквально первое явление в японской руссологии». Добавим — если не считать группы ученых Института славяноведения при университете Хоккайдо (Саппоро), которая занимается научным изучением древнерусского языка, фольклора, литературы и истории еще с середины 50-х годов.[2]

Начиная с 1961 года члены «Древнерусского общества», живущие в разных городах Японии, собираются один раз в неделю в Осакском институте иностранных языков. Постоянную помощь молодым русистам оказывает проф. Х. Идзуи, один из старейших специалистов в области русской истории и литературы. Шестой том «Кодай Росия кэнкю», вышедший в красной обложке, благодарные ученики посвятили проф. Х. Идзуи в связи с 60-летием со дня его рождения.

Живой интерес прогрессивной японской общественности к древней русской культуре, значительно усилившийся в последнее время, очевидно, тесно связан

---

* «Кодай Росия кэнкю» («Studia philologica vetera russica»), тт. 1—6, Киото, 1962—1965 (ротопринт).

[1] «Кодай Росия кэнкю», т. 1, стр. II. В статье «От редакции» в т. 3 «Кодай Росия кэнкю», написанной на русском языке, говорится о том, что участники кружка надеются в будущем прокомментировать и перевести большинство текстов 30-томного «Полного собрания русских летописей». Понимая древнюю Русь широко, т. е. рассматривая ее историю и культуру в связи с историей и культурой других славянских народов и Византии, участники кружка, по их словам, надеются в дальнейшем больше обращаться к памятникам Византии, перевести на японский язык жизнеописания Кирилла и Мефодия и т. д.

[2] Об изучении древнерусской литературы в Японии см.: С. Кимура и Ё. Накамура. Изучение древнерусской литературы в Японии. «Труды Отдела древнерусской литературы» (далее: ТОДРЛ), т. XVIII, 1962, стр. 582—586; Ё. Накамура. Изучение древнерусской литературы в Японии (продолжение). ТОДРЛ, т. XXII (в печати).

lib.pushkinskijdom.ru

с общим вниманием к Советскому Союзу и его культуре. «Настоящая культура, — пишет Х. Идзуи, — не может существовать вне времени и пространства»; «игнорируя русскую историю или древнюю жизнь, нам невозможно хорошо понимать русскую национальную культуру».[3]

«Доискиваться человеческой истины, содержащейся в древней литературе», — вот та цель, которую, по словам Х. Идзуи, ставят себе члены «Древнерусского общества». За 5 лет общество в Киото выпустило в свет ротопринтом, несмотря на известные материальные трудности, 6 томов своих научных трудов, в которых приняли участие 8 специалистов (К. Амано, С. Исидоя, Т. Кавай, Т. Кунимото, Ё. Накамура, С. Уэно, С. Хисияма, И. Ямагути). Эти труды рассылаются в крупнейшие гуманитарные вузы, университеты и научно-исследовательские институты страны. Они получили признание и высокую оценку японской общественности осенью 1963 года на съезде японского «Общества русской литературы». Их встретил с одобрением и проф. Х. Ясуги, старейший японский русист, почетный доктор Ленинградского университета.

Несмотря на молодость японской славистики, она уже накопила некоторый опыт в освоении очень трудного для современного японского читателя древнерусского языка. Имеются успехи и в проникновении в существо художественной структуры древних произведений, таких, как Лаврентьевская, Новгородская 1-я, Устюжская и другие летописи, сказания и повести Куликовского цикла, Житие Аввакума. В киотоских сборниках обычно воспроизводятся тексты древнерусских памятников и даются их переводы на японский язык с небольшим историко-литературным комментарием. Так опубликованы «Повесть временных лет» по Лаврентьевскому списку (от начала до рассказа «об испытании вер» при князе Владимире) [4] и Устюжская летопись (от 852 до 940 года).[5] Иногда приводятся только древнерусские тексты без перевода на японский язык (рассказы русских летописей о мести княгини Ольги древлянам — под 6454—6455 годами, о князе Владимире — под 6480—6523 годами) [6] или только перевод на японский язык без древнерусского текста (Житие Аввакума).[7]

Стремление к воспроизведению древнерусских текстов, по всей вероятности, обусловлено тем, что в библиотеках Японии не всегда можно найти довоенные советские или дореволюционные русские издания того или иного литературного произведения древней Руси.

«Повесть временных лет» дается в переводе на японский язык впервые: прежний перевод Ё. Екэмура основывался на сокращенном переводе Начальной, Киевской и Галицко-Волынской летописей на современный русский язык.[8] Устюжская летопись и Житие Аввакума также переведены на японский язык впервые. Выбор Устюжской летописи для перевода не случаен, так как этот памятник содержит ряд известий, отсутствующих в других летописях. Японские слависты, как правило, стремятся учесть, по возможности, все крупные научные издания. Правда, при изучении и переиздании текста Устюжской летописи следовало бы принимать во внимание так называемый Мацеевичев список, ныне хранящийся

---

[3] «Кодай Росия кэнкю», т. 1, стр. I (предисловие на русском языке).

[4] См.: т. 1, стр. III—XXII, 1—65; т. 2, стр. 1—51; т. 3, стр. 1—66; т. 4, стр. 1—53; т. 5, стр. 1—5; т. 6, стр. 1—94. Это точный перевод предисловия к т. I ПСРЛ (СПб., 1846) и древнерусского текста по этому же изданию (к сожалению, японские исследователи воспользовались первым изданием Лаврентьевской летописи, которое не удовлетворяет современным представлениям об истории текста этого памятника). Над подготовкой текста летописи, переводом и комментарием работала группа авторов во главе с проф. университета Наро С. Исидоя и проф. университета Тэнри С. Хисияма — Т. Кавай, Т. Кунимото, С. Уэно, И. Ямагути. Им помогали проф. Х. Идзуи и Т. Ёнэкава, который также занимается изучением «Повести временных лет», но по более современному изданию Д. С. Лихачева (Повесть временных лет, чч. 1—2. Серия «Литературные памятники». Изд. АН СССР, М.—Л., 1950). К числу удачных следует отнести комментарий к словосочетаниям летописи Нестора: «Старейшая Аравия» и «Сильная Аравия».

[5] См.: т. 5, стр. 76—105. Над подготовкой текста, переводом и комментарием работал Т. Кунимото.

[6] См.: т. 5, стр. 106—140; т. 6, стр. 202—324. Над подготовкой текстов работал С. Уэно. Тексты о князе Владимире приведены не полностью, и автор публикации надеется дать их продолжение в одном из следующих томов.

[7] См.: т. 6, стр. 164—202. Над переводом работал Ё. Накамура.

[8] Древнерусские летописи. Пер. и коммент. В. Панова. Ред. В. Лебедева. «Academia», М.—Л., 1936. Ср.: Ё. Екэмура. Росия пэндайки. Токио, 1946. В настоящее время продолжает выходить в свет частями еще один перевод «Повести временных лет» на японский язык: Р. Кисаки. Начальная летопись. «Вестник Филологического факультета университета Кагосима», серия истории, вып. 6—10, 1960—1964 (на японском языке).

lib.pushkinskijdom.ru

в Праге в частном собрании А. В. Флоровского и оставшийся не привлеченным в научном издании К. Н. Сербиной.[9]

Во вступительной статье к переводу Устюжской летописи Т. Кунимото сообщает подробные сведения о времени ее создания, о сохранившихся списках и научных изданиях летописи, о ее составе, а также дает оценку памятнику как произведению русской литературы начала XVI века и ценному источнику по начальной истории Русской земли. При этом Т. Кунимото широко использует предисловие К. Н. Сербиной к изданию Устюжской летописи и статью М. Н. Тихомирова «Начало русской историографии».[10]

При переводе Жития Аввакума на японский язык Ё. Накамура пользуется обоими последними советскими изданиями — изданием по Пряшишниковскому списку и критическим изданием А. Н. Робинсона.[11] В тех случаях, когда оба изданных древнерусских текста не совпадали, переводчик отдавал предпочтение изданию А. Н. Робинсона; пропущенные в редакции А Жития Аввакума отрывки Ё. Накамура восстанавливал по редакциям Б и В. Кроме того, Ё. Накамура учитывал опыт перевода Жития Аввакума на английский язык и пользовался консультациями советского ученого В. И. Малышева и японского ученого С. Кондо.

Перевод автобиографии «огнепального» протопопа особенно удался японскому исследователю; он пытается уловить ритм речи памятника и колорит повествования. Это чувствуется в самом языке перевода, который содержит ряд архаичных для современного японского языка форм. Этого нельзя сказать про перевод «Повести временных лет» в том же сборнике.

Древнерусские тексты воспроизведены с большой тщательностью (с сохранением орфографии подлинника), но некоторые тексты передаются с упрощениями (замена «ѣ» на «е», «і» на «и» и т. п., пропуски полугласных на конце слов и т. д.). Так, например, изданы летописные рассказы о мести княгини Ольги и князе Владимире.

В помощь начинающим японским славистам, изучающим древнерусский язык, С. Уэно на примере Пушкинского списка «Закона судного людем» и Академического списка Суздальской летописи дал в таблицах облегченную транскрипцию некоторых древнерусских слов,[12] а С. Хисияма опубликовал свои лекции по истории русского языка.[13] И. Ямагути написал два исследования на материале Синодального списка Новгородской 1-й летописи.[14] В одном рассматривается употребительность кратких и полных форм прилагательных в зависимости от их разрядов, в другом устанавливаются случаи ошибочного употребления флексии винительного падежа, равного именительному, у одушевленных существительных. Переводы И. Ямагути из греческой Хроники Георгия Амартола, как известно, послужившей одним из источников «Повести временных лет», и из сочинения Константина Багрянородного «Об управлении государством» значительно дополняют представление японского читателя о мире древней Руси, находившейся в сфере византийской политики.[15]

Положительной оценки заслуживает большая статья С. Уэно «Описания Куликовской битвы. (Метафоры, аллегории, выразительность)».[16] В поле зрения автора «Летописная повесть о Мамаевом побоище» по Новгородской 4-й, Воскресенской, Типографской и другим летописям, «Задонщина», «Сказание о Мамаевом побоище» по последнему советскому изданию — «Повести о Куликовской битве» (серия «Литературные памятники». Изд. АН СССР, М.—Л., 1959). Свободно оперируя древне-

---

[9] Устюжский летописный свод. Подготовка к печати и ред. К. Н. Сербиной. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950. Ср.: А. В. Флоровский. Из материалов для истории русского летописания. (Мацеевичев список Архангелогородской летописи). «Научные труды Русского народного университета в Праге», т. 4, 1931, стр. 83—95.

[10] «Вопросы истории», 1960, № 5.

[11] Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. Гослитиздат, М., 1960, стр. 53—122; А. Н. Робинсон. Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследование и тексты. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 139—178.

[12] См.: т. 3, стр. 95—140.

[13] См.: т. 4, стр. 167—213; т. 5, стр. 238—292. Лекции С. Хисиямы имеют следующие разделы: Ч. I. Введение. Гл. 1. Общность славянских языков (1. Библиографические источники; 2. Археологические материалы; 3. Лужицкая культура); гл. 2. Древнейшие поселения славян; гл. 3. Взаимоотношения между группами славянских и балтийских языков; гл. 4. Старославянский язык; гл. 5. Буквы и произношение. Ч. II. Очерк истории русского языка. Гл. 1. Общность славянских языков (1. Фонетика).

[14] См.: т. 2, стр. 53—95; т. 4, стр. 145—166.

[15] См.: т. 4, стр. 54—66; т. 5, стр. 146—153. Переводы выполнены по апробированным научным изданиям Миня (J. P. Migne. Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca, t. CX) и Д. Моравчика (Constantio Porphyrogenitus. De administrando Imperio. Greek text edited by Gy. Moravcsik. English translation by P. J. H. Jenkins. Budapest, 1949).

[16] См.: т. 4, стр. 67—144; т. 5, стр. 141—237; т. 6, стр. 95—145.

lib.pushkinskijdom.ru

русскими текстами — «Словом о полку Игореве», «Повестью о битве на Калке», «Повестью о нашествии Батыя», «Повестью о разорении Рязани», «Словом о погибели Рускыя земли», «Житием Александра Невского», «Словом о житии и преставлении великого князя Димитрия Ивановича», былинами, историческими песнями, С. Уэно на большом количестве примеров показывает, как эволюционируют в повестях Куликовского цикла, сравнительно с произведениями предшествующих веков, характер художественного обобщения, образность и выразительность языка. С. Уэно отмечает, что в повестях Куликовского цикла используется 23 эпитета для описания русского и вражеского войска, тогда как в подобном же случае в литературе предшествующего периода употреблялось 9 эпитетов. В повестях Куликовского цикла, особенно в «Задонщине» и «Сказании о Мамаевом побоище», получили дальнейшее развитие те способы описания природы, которые были известны еще автору «Слова о полку Игореве». Так, если в «Слове» природа служит фоном для развивающихся событий, то в «Задонщине», и особенно в «Сказании», она как бы участвует в психологических переживаниях героев; описание картин природы насыщено сложными метафорами и олицетворениями.

Далее С. Уэно подробно рассматривает группы метафор, связанных с изображением потоков крови, льющихся на поле Куликовом, вражеских войск, количества убитых, поля битвы, потоков слез вдов и матерей по погибшим, поражения в битве, печали, русского геройства, сбора к битве русских войск и их союзников, оружия, переправы через реки, наступления вражеских армий. В ряде случаев одни и те же слова используются в разных вариантах с разными целями, поэтому С. Уэно пытается определить происхождение тех или иных метафор, сравнивая тексты повестей Куликовского цикла с былинами и историческими песнями. Кроме того, в статье исследуются приемы построения образов Олега Рязанского и Дмитрия Донского, символический смысл употребления легендарных и исторических имен, приемы метафорического изображения битвы и победы русских над Мамаем.

Высокие литературные достоинства повестей Куликовского цикла объясняются, по мнению С. Уэно, «ренессансом» в русской литературе XIV—XV веков и ростом национального самосознания в результате победы над Мамаем, приведшим, в свою очередь, к эволюции художественных методов отображения действительности.

К сожалению, вне поля зрения С. Уэно остались важные работы по исследованию стиля древнерусских литературных произведений: монография В. П. Адриановой-Перетц «Очерки поэтического стиля древней Руси» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1947) и работы Д. С. Лихачева, посвященные изучению литературного этикета, словесных формул, а также приемов изображения человека в древнерусской литературе (Человек в литературе древней Руси. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958; Литературный этикет древней Руси (к проблеме изучения). ТОДРЛ, т. XVII, 1961; К изучению художественных методов русской литературы XI—XVII вв. ТОДРЛ, т. XX, 1964).

Мы коснулись всех статей и материалов, опубликованных в первых шести томах нового издания «Древнерусского общества» в Японии. Это издание в настоящее время продолжается, и хочется пожелать, чтобы его научный уровень неуклонно рос, а число приверженцев русской культуры в Японии увеличивалось. Хочется надеяться, что труды японских ученых явятся полезным вкладом как в японскую русистику, так и в изучение древнерусской литературы вообще и в конечном итоге будут способствовать расширению научных контактов между народами Японии и Советского Союза.

lib.pushkinskijdom.ru

ПАМЯТИ НИКОЛАЯ КАЛЛИНИКОВИЧА ГУДЗИЯ

29 октября 1965 года на 79-м году окончился жизненный путь выдающегося советского филолога, старейшего профессора Московского университета, действительного члена Академии наук Украинской ССР, доктора филологических наук Николая Каллиниковича Гудзия.

В памяти всех, имевших счастье лично общаться с ним, он останется человеком необыкновенного обаяния, полным дружественности и участия; в памяти тех, кто слушал его лекции и выступления, знакомился с его блестящими трудами по истории отечественной словесности, словом, в памяти многих поколений филологов он останется примером творческого дерзания и умения, неоскудевающего таланта.

Путь Н. К. Гудзия к вершинам науки, несмотря на его огромную природную одаренность, отнюдь не был легким. Он родился 4 мая 1887 года в семье небогатого чиновника в городе Могилеве-Подольском. Учился в реальном училище, окончание которого и при наилучших успехах не давало Н. К. Гудзию возможности поступить на историко-филологический факультет. Сдав экзамены за полный курс гимназии экстерном, Николай Каллиникович в 1907 году поступил в Киевский университет, где вскоре зарекомендовал себя знающим и талантливым исследователем. Он принимал живейшее и плодотворное участие в семинаре академика В. Н. Перетца, под руководством которого и выполнил свои первые научные работы, опубликованные в 1910 году, когда Николай Каллиникович был еще студентом третьего курса. В 1911 году Н. К. Гудзий окончил Киевский университет с золотой медалью за конкурсное сочинение и был оставлен в университете для подготовки к профессорскому званию. Сдав магистерский экзамен и получив место приват-доцента в Киевском университете, Н. К. Гудзий одновременно вел занятия в одной из польских гимназий в Киеве. С 1918 года он читает лекции в Таврическом университете (Симферополь), а в 1922 становится профессором МГУ-2. В последующие годы Н. К. Гудзий — профессор в Институте красной профессуры, Московском институте истории, философии и литературы им. Н. Г. Чернышевского. В то же время Николай Каллиникович был действительным членом Государственной академии художественных наук.

С начала 30-х годов Н. К. Гудзий включается в редакционную коллегию по изданию уникального юбилейного академического полного собрания сочинений Льва Толстого, предпринятого по инициативе В. И. Ленина.

В течение 1938—1947 годов Н. К. Гудзий возглавлял отдел древнерусской литературы и литературы XVIII века в Институте мировой литературы им. А. М. Горького. С 1942 года и до конца своей жизни Николай Каллиникович — профессор Московского университета. В 1945 году Академия наук Украинской ССР избирает Николая Каллиниковича своим действительным членом. Долгое время Н. К. Гудзий заведовал также и отделом древнеукраинской литературы Института литературы им. Т. Г. Шевченко (Киев), был председателем комиссии по истории филологических наук при Отделении литературы и языка АН СССР, состоял членом Союза писателей СССР.

За свои выдающиеся научные и педагогические заслуги, за активную общественную деятельность Николай Каллиникович Гудзий был удостоен высоких наград: советское правительство вручило ему орден Ленина, два ордена Трудового Красного Знамени, медали, а правительство Болгарии наградило Н. К. Гудзия орденом Кирилла и Мефодия за плодотворную работу по исследованию культурных связей братских народов.

Необычайно широк был круг научных интересов и склонностей Николая Каллиниковича. Международное признание получили его выдающиеся труды в области древнерусской литературы. Обладая незаурядными текстологическими способностями, Н. К. Гудзий строил свои глубокие и содержательные исследования древних памятников на основе тщательнейшего изучения рукописного материала. Ему принадлежит ряд безупречных публикаций литературных памятников древней Руси. Учебник Н. К. Гудзия «История древней русской литературы», ныне выходящий 7-м изданием (его появления, к сожалению, не дождался Николай Каллинико-

lib.pushkinskijdom.ru

вич), явился не только первым пособием по древней литературе, написанным в соответствии с марксистской методологией, но и первой серьезной и удачной попыткой раскрыть все художественное богатство, эстетические качества литературной продукции древней Руси.

Его работы, посвященные «Слову о полку Игореве», «Житию протопопа Аввакума», «Слову о погибели Русской земли», содержат наряду с вдумчивым исследованием идеологического состава этих произведений еще и привлекающий блестящим стилем анализ человеческих страстей и переживаний, доносящихся до нас сквозь века как ценнейший человеческий документ.

Ряд блистательных работ Николая Каллиниковича по историографии русской медиевистики является примером действительно бережного отношения к культурному наследию прошлого, стремления не оставить забытым ни одного имени, ни одного исследования, содержащего ценный материал, сколь бы далеким не представлялось нам время его создания.

Н. К. Гудзий принадлежал к числу тех наиболее опытных и проницательных наших текстологов, чьими совокупными усилиями советская текстологическая школа выведена на первое место в мире. Решение текстологических задач, могущих на первый взгляд показаться достаточно узкими, опиралось у Н. К. Гудзия на знание огромного количества фактов истории литературы, высокую общую культуру и приводило к значительным достижениям, далеко выходящим за рамки подсобной текстологической работы. Не только изумительная по своим масштабам работа Николая Каллиниковича по подготовке отдельных томов юбилейного издания сочинений Л. Н. Толстого, где Н. К. Гудзий за короткий сравнительно срок подготовил к печати около 300 печатных листов, но и его текстологические работы, связанные с рукописным наследием Пушкина, Тютчева, Шевченко, Брюсова, древнерусских памятников, — высшие образцы достижений советской текстологической школы.

Будучи виднейшим советским специалистом в области древней русской литературы, Н. К. Гудзий никогда не замыкался в рамках любимой специальности. На заре своей ученой деятельности он обращался к исследованию русской и украинской поэзии — от виршей до стихов русских символистов, посвящал свои работы драматургии — от древних интермедий до пьес А. Островского, много раз высказывался по вопросам преподавания литературы в средней и высшей школе — от рецензии на дореволюционные издания для школьников до последних выступлений в «Литературной газете» и «Вопросах литературы».

Особое место в творческом наследии Н. К. Гудзия занимают его работы о Льве Толстом. Книги «...Как работал Л. Толстой» и «Лев Толстой» переведены на множество языков. При небольшом их объеме они поражают четкостью построения, богатством рассуждений, меткостью замечаний и выдержанным благородным стилем. Яркая и противоречивая фигура Толстого, сложная творческая история его произведений становятся гораздо ближе и понятнее нам в результате усвоения мудрых книг Николая Каллиниковича, посвященных Льву Толстому.

Ряд опубликованных в последнее время и прочитанных на международных съездах и во время заграничных поездок (Австрия, Англия, Шотландия, Чехословакия, Италия, Болгария) работ Н. К. Гудзия, выясняющих проблемы литературных связей, представляют собой закономерное развитие и расширение предпринятых по его инициативе и прямом участии исследований, посвященных сравнительному изучению русской и украинской литератур в сборнике «Русско-украинские литературные связи» (1951).

Смерть настигла ученого в разгар его работы над новыми статьями и книгами, обещавшими всем, знавшим и любившим Николая Каллиниковича, привычное, но неиссякающее удовольствие от их чтения. Н. К. Гудзий приступил к написанию труда о влиянии барокко на русскую литературу, подготовил новое издание учебника «История древней русской литературы», приготовил для переиздания окончательно обработанный Л. Толстым (в 1873 году) текст «Войны и мира»; он обдумывал работу, условно им названную «О развитии беллетристического стиля в древнерусском литературном повествовании», где должны были быть собраны и обобщены его наблюдения над художественной природой древнерусской литературы, приступил к статье, выясняющей жанровые особенности «Слова о погибели Русской земли», редактировал многотомное собрание сочинений академика А. И. Белецкого и ряд других работ.

Он останется в нашем сердце как человек, в значительной мере реализовавший в себе те возможности и способности, которые обычно достигаются в ряде лиц и в многочисленности коллективных усилий.

Вклад Николая Каллиниковича Гудзия в советское литературоведение обеспечит ему самое почетное место среди выдающихся деятелей социалистической культуры.

В. ЗАЙЦЕВ

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

II МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИМПОЗИУМ ПО РАБОЧЕМУ ФОЛЬКЛОРУ

12—14 сентября 1965 года в городе Велене (Югославия) состоялся II Международный симпозиум по рабочему фольклору. I симпозиум собирался в Чехословакии в 1961 году. Тогда была образована постоянная комиссия, в задачи которой входило способствовать собиранию и изучению рабочего фольклора в странах Европы и регулярно проводить встречи ученых для обсуждения актуальных аспектов этой проблемы.

За прошедшие четыре года заметно некоторое оживление в занятиях рабочим фольклором: изданы сборники статей и материалов, проведены научные совещания в Берлине, Софии, Никшиче, Свердловске.

Югославские фольклористы явились инициаторами II-го симпозиума. Выбор места для его работы оказался на редкость удачным. Велене — небольшой городок в предгорьях Альп, центр угольной промышленности Словении. Участники симпозиума побывали на руднике, спускались в шахту, знакомились с бытом и культурной жизнью горняков. Югославы справедливо гордятся Веленем как новым социалистическим городом со своим ярким архитектурным обликом, с многочисленными современными сооружениями для отдыха, развлечений, занятий спортом, с удивительно красивыми и уютными улицами, площадями, скверами, с отлично налаженным бытом.

Симпозиум оказался весьма представительным по составу участников и содержательным по программе. Официально было зарегистрировано 30 участников: из Австрии, Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, СССР, Чехословакии, Югославии.

Симпозиум был посвящен рабочей песне и вопросам методики ее изучения. Однако вполне закономерно содержание большей части докладов вышло за намеченные предварительно рамки. Участники симпозиума уделили значительное внимание политическим и революционным песням эпохи пролетарского освободительного движения, песням антифашистским и песням периода войны против гитлеровской Германии. Такой широкий подход безусловно плодотворен и учитывает истинный характер фольклорных процессов конца XIX, XX веков.

Многие докладчики характеризовали развитие рабочей поэзии в отдельных странах или областях за определенный исторический период, критически обозревали результаты ее собирания и изучения, обсуждали задачи и методику ее исследования. Так, участники симпозиума заслушали доклады югославских фольклористов: Н. Мартиновича — о развитии рабочей песни в Югославии в связи с развитием рабочего движения; П. Влаховича — о возникновении и содержании рабочей поэзии в Санджаке; С. Вукосавлева — о массовой рабочей песне в Сербии и Воеводине; Д. Антониевича — о репертуаре эпических певцов-рабочих Сербии; В. Хаджиманова — об истории македонской рабочей песни. Доклады М. Косовой и Л. Дропповой из Братиславы были посвящены развитию словацкого рабочего фольклора и методике его современного изучения. Г. Чобану посвятил доклад румынской рабочей песне. А. Дугач — песням польских горняков и металлургов, А. Сатмари — собиранию и изучению рабочего фольклора в Венгрии, Ф. Фогель — роли песни в борьбе австрийского рабочего класса. И. Ламмель (ГДР) в докладе «Этическая функция песен в фашистских концлагерях» познакомила слушателей с ценными материалами по фольклору немецких антифашистов.

В докладах постоянно затрагивались вопросы происхождения и литературно-музыкальных источников рабочих песен. Многие наблюдения, сделанные докладчиками на фактах рабочего фольклора отдельных народов, были в ходе симпозиума сопоставлены и развиты и получили таким образом более широкий смысл. В этом отношении следует отметить доклады Г. Штробаха (ГДР) — о происхождении и источниках немецких рабочих песен перед 1914 годом и Р. Хроватина — об источниках рабочих песен (на материале словенского фольклора). В обоих докладах было показано, как многие рабочие песни возникали путем переосмысления поэтического и музыкального содержания известных песен. О взаимоотношении традиции и нового в содержании и мелодике болгарских песен говорил в своем докладе Н. Кауфман.

lib.pushkinskijdom.ru

Значительное внимание на симпозиуме было уделено художественной специфике рабочего фольклора как закономерного этапа в историческом развитии народного творчества, его принципиальным соотношениям и связям с традиционными формами фольклора. В частности, с этим кругом вопросов были связаны доклады советских участников симпозиума. М. С. Друскин проанализировал отношение мелодики русских рабочих песен к различным стилевым слоям народной музыки, проследил развитие музыкальных стилей этих песен и показал характерные закономерности в использовании стилевых традиций и в их преобразовании при создании новых рабочих песен. В. Г. Базанов охарактеризовал роль народников в создании и распространении рабочих песен и специально остановился на вопросе о границах между фольклором и литературой, о соотношении фольклорного и литературного творчества. Автор настоящих строк говорил о необходимости рассматривать русский рабочий фольклор и его специфику в связи с общими процессами в русском фольклоре XIX—XX веков. В. Плетка (Прага) посвятил свой доклад проблеме эстетических критериев в подходе к рабочему фольклору.

Большое методологическое значение имел доклад Д. Недельковича (Белград), в котором, в частности, были рассмотрены основные пути и формы возникновения так называемых массовых песен и их фольклоризации, роль традиций «массовых песен» в создании песен освободительной борьбы и превращение рабочей поэзии в общенародное творчество освободительной войны и социалистической революции.

Таким образом, участники симпозиума рассмотрели обширный круг актуальных проблем и познакомились с состоянием их разработки в отдельных странах.

На специальном заседании симпозиума были рассмотрены также организационные вопросы. Решено, в частности, перенести центр работы Международной комиссии в Будапешт; намечены меры по расширению библиографической, информационной, издательской и консультативной работы.

В один из вечеров для участников симпозиума был дан концерт Люблянского хора партизан — инвалидов Народно-освободительной войны. Хор исполнял старые партизанские песни и новые песни социалистической Югославии. Встреча с партизанским хором еще раз напомнила о роли песни в героической борьбе народов Югославии, показала, как важно беречь и развивать традиции героико-патриотической народной поэзии.

Участие в симпозиуме и пребывание в городе словенских шахтеров надолго останутся в нашей памяти. Отличная организация симпозиума и гостеприимство его хозяев — Союза фольклористов Югославии — вызывают у нас чувство самой искренней признательности.

Б. ПУТИЛОВ

ПОТАЕННЫЙ РАДИЩЕВ

Книга Г. П. Шторма «Потаенный Радищев», частично опубликованная в массовом литературном журнале, а затем изданная массовым тиражом, возбудила внимание читателей к биографии первого русского революционера. Свидетельством этого интереса явились и отклики в «Литературной газете» и «Известиях».[1] Исследование Г. П. Шторма обсуждалось 29 октября 1965 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. В обсуждении, собравшем большую аудиторию, приняли участие сотрудники Пушкинского дома, представители Ленинградского и Саратовского университетов, Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена и ряд других ленинградских литературоведов. К сожалению, в нем не смогли участвовать ученые Москвы.

Во вступительном слове член-корр АН СССР **П. Н. Берков** отметил, что новая книга известного советского писателя Г. П. Шторма представляет несомненный интерес, в ней чувствуется высокая заинтересованность автора в выяснении темных вопросов изучения Радищева. Задача сегодняшнего собрания спокойно и трезво оценить вклад Г. П. Шторма в науку. Надо по достоинству оценить вводимые автором новые факты и документы и объективно определить степень научности его исследовательской методики. Очень жаль, что по состоянию здоровья Г. П. Шторм не может присутствовать. Однако и в его отсутствие мы, по просьбе автора, проведем обсуждение его книги, возбудившей большой интерес советской общественности.

[1] См. статью Г. П. Макогоненко в «Литературной газете» (1965, № 18, 11 февраля) и возражения на нее А. В. Западова (там же, № 32, 11 марта), а также рецензию И. Л. Андроникова в «Известиях» (1965, № 221, 18 сентября) и статью Л. Б. Светлова по поводу книги в журнале «Научные доклады Высшей школы, философские науки», 1965, № 5.

lib.pushkinskijdom.ru

Основной доклад, посвященный центральной проблеме книги Г. П. Шторма, проблеме текстологии и связанной с этим датировки «Путешествия из Петербурга в Москву», сделала доктор филологических наук **Л. И. Кулакова.**[2]

Если после журнальной публикации главы из книги «Потаенный Радищев» не все было ясно, то теперь говорить о книге Г. П. Шторма можно и должно. Должно потому, что широковещательная аннотация, блестящая статья И. Л. Андроникова, его выступления по телевидению и радио убеждают широкие круги читателей: «филигранная техника научного исследования», «титанический труд» изыскателя, докапывающегося до тех пор, покуда «брызнет фонтан новых фактов», сильное воображение, железная воля привели Г. П. Шторма к важнейшему открытию: в 1799—1800 годы А. Н. Радищев создал новый текст, «усилил и расширил революционное содержание» «Путешествия из Петербурга в Москву».

Так ли это? Если так, нужно спешно издавать новую, более полную редакцию «Путешествия». Если методы исследования Г. П. Шторма безукоризненны, мы должны рекомендовать их молодежи, идущей в науку.

Я не противник жанра, утверждающего романтику научного поиска, и согласна с лестной характеристикой личных качеств исследователя, данной И. Л. Андрониковым. Согласна и с той частью аннотации, в которой говорится, что «Потаенный Радищев» — «увлекательный роман о предпринятых автором поисках». Образ исследователя, неутомимого страстного следопыта, в книге создан. Волей-неволей читатель превращается в спутника автора: бродит по московским улицам, разыскивая владельцев списков, пересматривает тысячи источников, едет по стране по следам рукописей. Мы радуемся за автора и науку, узнав о находке третьего особого списка «Путешествия» и двух списков «Вольности»; мы благодарны за то, что писатель воскресил образ издателя-подвижника П. А. Ефремова, и за многое другое.

И все-таки от страницы к странице число недоуменных вопросов все возрастает.

Автор обещает раскрыть «тайную творческую историю» и показать «подпольную редакцию» «Путешествия». Что творческая история «Путешествия» — тайна, мы знаем давно и нетерпеливо ждем раскрытия ее. Мы хотим ознакомиться с «подпольной редакцией», узнать, когда она создана, прочитать те новые слова, которые нашел Радищев, чтобы «усилить и расширить революционное содержание» книги.

Читаем. Соглашаемся, что при изучении «Путешествия» необходимо учитывать списки «особого состава», в которые входят полностью «Вольность», «Творение мира» и ряд прозаических дополнений. Но... они известны. Один, так называемый «лонгиновский», описан В. П. Семенниковым в 1922 году; все разночтения его опубликованы Я. Л. Барсковым в 1-м томе академического собрания сочинений Радищева (М.—Л., 1938). Второй, хранящийся в ЦГАЛИ, найден мною в 1952 году и подробно описан в 1954 и 1956 годах. Третий, включающий только дополнения, найден Г. П. Штормом.

По мнению Г. П. Шторма, дополнения в списках свидетельствуют, что Радищев дорабатывал «Путешествие» в 1799—1800 годы. Против этого резко возразил Г. П. Макогоненко, полагающий, что лонгиновский список создан не позднее середины 1789 года.

Наука не может застыть на раз высказанном предположении, если включаются новые материалы. А датировка списков не так проста, как кажется. Она ставила в тупик и Семенникова и Барскова. Изучая в 1952 году список ЦГАЛИ, не менее авторитетный и интересный, чем лонгиновский, и прочитав в нем строки, осуждающие разгром квартиры и типографии Марата, произведенный Лафайетом 22 января 1790 года, я пришла к естественному выводу: текст списков, если не составлялся, то, по крайней мере, правился не ранее того времени, когда «Путешествие» готовилось к печати. Г. П. Шторм подтвердил эту догадку убедительным доказательством: в списки внесено примечание к главе «Торжок», в котором говорится о цензурных законах в Австрии, установленных после смерти Иосифа II, т. е. весной 1790 года.

Так, может быть, Радищев действительно работал над списками после выхода «Путешествия» в свет? Поставив перед собой этот вопрос 13 лет назад, я попыталась детально проследить соотношение списков и печатного текста путем сравнения двух тысяч разночтений. Сличение их привело к иному выводу. В печатном тексте заметны усилия Радищева освободить язык от особо устаревших форм: исключается аорист, сокращается употребление местного падежа и т. д. В изданной книге упрощается синтаксис, уточняются формулировки. Так, в списках (глава «Медное») читаем: «Родив его, позабыла его зверство». В печати двусмысленность снимается: «Родив его, позабыла отцево зверство».

Таких примеров сотни. Шторм находит в них «совмещение двух редакций», произвол переписчика и прочее, хотя на самом деле ясно, что в печатном тексте мысль уточняется. Это не значит, что списки можно игнорировать при изучении «Путешествия».

[2] Выступления участников обсуждения излагаются далее по сокращенной стенограмме.

lib.pushkinskijdom.ru

Они помогут устранить опечатки, вкравшиеся в печатный текст, уяснить работу писателя над языком произведения. Они показывают колебания Радищева в вопросе, в каком объеме вводить «Вольность», и т. д.

Каково взаимоотношение списков между собою, их последовательность? Ранее я думала, что они являются списками с разных вариантов «Путешествия», причем список ЦГАЛИ ближе других к печатному тексту. Не отказываясь окончательно от этой мысли, допускаю и другое. Возможно, что Радищев работал так, как многие писатели XVIII века — М. Н. Муравьев, И. И. Хемницер и другие, т. е. вносил правку в основную рукопись, надписывая над первоначальным вариантом второй, третий, не вычеркивая предыдущих. И переписчики выбирали то, что нравилось им.

Г. П. Шторм доказывает иное: у переписчиков были разные редакции «Путешествия», и они по своему произволу объединяли их (стр. 205). Я в таких переписчиков-соавторов не верила и не верю. Но дело не в этом. Где же все-таки добавления, которые усилили и расширили революционное содержание книги? Где эти «наиболее революционные, то есть самые запретные места»? В известных мне 2000 разночтений их нет. Нелегко их найти и в книге Шторма. Часть их приводится на стр. 227—229 после очередного раздумья над «непоследовательностью» историков литературы, которые публикуют полностью оду «Вольность» и не вводят в основной текст «Путешествия» прозаические дополнения, великолепные «по своей острой обличительной силе». Читаем и недоумеваем: отрывки действительно великолепны, но в них нет ни единого нового слова по сравнению с тем, что напечатано в вариантах к академическому изданию, прочитанных Штормом крайне невнимательно (так «Товар» в «Тосне», «Ergo» в «Твери» зачем-то восстанавливаются по списку Г, хотя они есть в вариантах (см. т. 1, стр. 413, 451)). На стр. 229 сомнения разрешаются. Автор признает: «Очевидно, все эти дополнения находились уже в цензурной рукописи и потом были удалены из нее, когда Радищев, перед арестом, вырывал и подменял листы».

Итак, мы прочли 228 страниц, чтобы узнать известное. Радищев правил рукопись после цензуры. Но акценты изменены. Мы до сих пор полагали, что Радищев в течение года готовил книгу к печати, дописывал, вносил новое, исключал то, что считал менее важным. Признав же вслед за Г. П. Штормом, что исключения «расширяют и усиливают революционное содержание книги», что они выброшены перед арестом, мы должны сделать вывод: получив цензурное разрешение, писатель стал готовиться к аресту, сужывал и приглушал революционное звучание «Путешествия». Это и нелогично, и неуважительно по отношению к Радищеву, и неверно. Исключенные строки не сильнее печатного текста, за который писатель был приговорен к смертной казни.

Нет в основном тексте следов работы в 1799—1800 годы.

«Вольность». Воистину многострадальная ода. Во всех дошедших до нас списках 54 строфы. Радищев несколько раз менял решение, сколько из них включить в «Путешествие»: двадцать девять, сорок две, полностью. В конце концов ввел 14 строф целиком, 36 привел в отрывках или пересказе. На этом основании Г. П. Макогоненко счел 50 строф окончательным текстом и, исключив 9, 24, 26 и 27 строфы, напечатал в собрании стихотворений Радищева («Библиотека поэта», Малая серия. Л., 1953).

Г. П. Шторм соглашается с тем, что четыре строфы исключены из печатного текста, и укоризненно замечает в адрес исследователей: «Они упустили из виду, что одновременно с этим д р у г и е ч е т ы р е с т р о ф ы не были еще ни созданы, ни задуманы автором, и потому количество строф оды в допечатной редакции равнялось п я т и д е с я т и, а н е п я т и д е с я т и ч е т ы р е м» (стр. 238).

Но это уже нелепость. Если в допечатной редакции было 50 строф и 4 из них исключены при печати (этого Шторм не отрицает), каким образом в издании 1790 года оказалось все-таки 50 строф, а не 46?

Отчаявшись разобраться в столь сложном вопросе, читаем дальше. Не были задуманы, по мнению Шторма, 45, 46, 47 и 51 строфы. Первые три образуют, по его словам, «единый — и притом *вставной* — сюжет, явно автобиографического характера, разработанный автором на самом склоне лет.

Огорченный затуханием революции во Франции, где реакция начинает поднимать голову, Радищев в строфах 42-й и 43-й говорит о „неизменимом“ законе жизни: „Из мучительства рождается вольность, из вольности рабство“.

О вольность, вольность, —
тем не менее восклицает он, полный надежд и просветительской страсти, —

да скончаешь
Со вечностью ты свой полет!

И тут же с горечью добавляет:

Но корень благ твой истощится,
Свобода в наглость превратится
И власти под ярмом падет.

Затем колебаниям приходит конец. Наступает это не сразу, а, видимо, спустя годы, так как новое отношение Радищева к „закону“ чередования сво-

lib.pushkinskijdom.ru

боды и рабства, отражается в строфах 45—47-й, не предусмотренных в 1790 году» (стр. 232).

Охарактеризовав и процитировав далее строфы 45, 46, 47, Г. П. Шторм уверяет, что они, «разумеется, написаны человеком, много испытавшим», и спрашивает: «Не кажется ли странным, что тридцатипятилетний Радищев — человек в расцвете духовных и физических сил — так проникновенно говорит о своей старости и о ее неизбежно печальном исходе? Не кажется ли, что здесь что-то не так?» (стр. 234).

Конечно, кажется. Только сомнения заронила в нас не ода, а хронология. При самом пылком воображении невозможно представить, чтобы Радищев мог огорчаться по поводу затухания революции во Франции за пять лет до падения Бастилии. Ведь тридцать пять лет ему было в 1784 году. Тут действительно «что-то не так».

Что касается строф 46—47, то сколько бы мы их ни перечитывали, намека на старость не найти. Мысль же о смерти проходит через многие главы «Путешествия», и исследователь знает об этом. Цитируя в начале книги концовку главы «София», он замечает: «В данном случае Радищев, вне всякого сомнения, имел в виду свою книгу и те последствия — вплоть до собственной физической гибели, — которые издание ее могло ему принести» (стр. 8). И о памяти потомства, добавим мы, Радищев думал. Он писал о бессилии реакции «истребить воспоминовение следующего поколения» в главе «Торжок». Он возвращался к той же мысли в «Слове о Ломоносове».

К теме американской революции, по мнению Шторма, Радищев обращался дважды: после 1783 года в 30—34 строфах и вторично в 1799 году в строфах 45—46. В первом утверждении явная путаница, ибо об Америке говорится лишь в 34 строфе, а в предыдущих речь идет о царстве свободы вообще, таком, каким оно представлялось поэту. Дата «1799 год» указывается в связи с борьбой вокруг «Билля о правах» и победой демократических сил, объединившихся вокруг Т. Джефферсона. Тут много неясного. «Билль о правах» был принят в 1789 и ратифицирован в 1791 году, и позднейшая борьба вокруг него должна была бы показать Радищеву различие между теорией и практикой буржуазного государства и скорее разочаровать его, чем вдохновить. Странно, что, переписывая оду в конце столетия и славя Джефферсона, он оставляет восторженное восклицание «Твой вождь — свобода, Вашингтон», хотя к концу столетия Вашингтон возглавлял федералистов, с которыми боролся Джефферсон. Но отбросим сомнения; может быть, автор книги лучше нас уловил противоречивый ход мысли Радищева. Одно невозможно объяснить: почему Радищев, внимательно следивший за событиями во Франции, в Европе в 1790 году, начисто потерял к ним интерес в конце столетия. Впрочем, против этого предположения говорят и «Песнь историческая» и «Осмнадцатое столетие».

Расхождение между доводами Г. П. Шторма и действительным смыслом «непредусмотренных» строф заставляет сравнить их с прозаическим текстом. Читаем: «Следующие 8 строф содержат прорицание о будущем жребии Отечества, которое разделится на части, и тем скорее, чем будет пространнее». В этих строках Радищев действительно не говорит ни об Америке, ни о себе. Но строфа 45 развивает мысль 42—44 и является переходом к последующим. В 47-й говорится именно о будущей свободной России. 51-я — «Из недр развалины огромной... Возникнут малые светила» — полностью укладывается в предсказание о «будущем жребии отечества, которое разделится на части».

Проверяя себя, читаем еще раз и перестаем понимать что-либо вообще. Шторм считает, что в пересказ укладывается содержание только 48, 49, 50 и 52, т. е. 4-х строф. А Радищев черным по белому пишет и печатает: «Следующие 8 строф...» Кто же говорит правду: Радищев или Шторм? Наверное, все-таки Радищев. Тогда понятно, почему в печатном тексте не 46, а 50 строф. Но как могла появиться версия о «непредусмотренных» строфах? Зачем мы раздумывали о Джефферсоне, «Билле о правах», соотношении пересказа и стихотворных строк? Ведь при всех условиях 8 минус 4 равно 4, а не 8. Перед нами совершенно очевидное недоразумение, ошибка. Ода не была дописана в конце столетия, ибо в 1790 году Радищев несомненно считал только созданные строфы, а не те, которые могли появиться через 10 лет.

Может быть, все-таки Радищев расширил и усилил революционное содержание книги, введя в нее «Творение мира»?

«Творение мира» не могло быть написано ранее 1799—1800 годов, доказывает Г. П. Шторм, потому что оно создано под влиянием ораторий Гайдна «Сотворение мира», впервые исполненной в Вене в 1798 году. После выразительной характеристики ораторий автор книги пишет: «Музыка „Сотворения мира“, написанная на безнадежно устаревшую тему, несмотря на это, покоряла умы и сердца современников». По-видимому, вдохновить Радищева могла музыка. Мы готовы поверить, ибо знаем: Радищев любил Гайдна и писал о нем еще в 1792 году. Но, как выясняет исследователь далее, великолепная музыка Гайдна не могла вдохновить писателя по той простой причине, что он ее не слыхал. Зато, оказывается, он мог читать либретто, написанное другом Гайдна Ван-Свитеном, ибо оно было на-

lib.pushkinskijdom.ru

печатано в «Лейпцигской музыкальной газете» в 1799 году.

Допустим, что в условиях ссылки Радищеву удавалось читать свежие иностранные газеты. Но Ван-Свитен переделал либретто Линдлея, в основе которого лежала 7-я песнь «Потерянного рая» Мильтона. Зачем же Радищеву понадобилось ждать переделку переделки, если он задолго до 1799 года знал Мильтона и писал о нем?

Произведения «близки по форме и содержанию», «в них одна система образов, один круг идей», — уверяют Шторм и его рецензент. Это даже не полуправда. Произведения близки, насколько близки проповедь образованного священника и трактат философа-деиста, тысячи произведений мирового искусства, в той или иной степени отталкивающиеся от библии. Либретто, написанное на «безнадежно устаревшую тему», последовательно излагает легенду о шести днях, в течение которых бог создал мир. Радищев утверждает бессмертие слова, «божественного глагола», призванного бороться с несовершенством мира. Для этой мысли Ван-Свитен был не нужен. А уж если говорить о попытках философского осмысления библейской легенды, следовало бы вспомнить «Поэму на сотворение мира» аббата Райраха, переведенную на русский язык в 1785 году. Может быть, эта не удовлетворившая Радищева поэма послужила толчком к созданию «песнословия»? Мы не будем гадать, но автору книги учесть известное произведение стоило.

Чувствуя слабость своих доводов, Г. П. Шторм обращается к текстологии. Но как? Взяв либретто Ван-Свитена в переводе XX века и модернизировав даже текст Радищева («се» заменено «вот»), он находит очень спорное «сходство» в двух строчках из 129-ти. А так как между остальными уже нет ничего общего, в тот же столбец подключается «Осмнадцатое столетие». Прием антинаучный. Даже сходство между написанным в 1801 году «Осмнадцатым столетием» и либретто никак не означало бы, что «Творение мира» написано в 1800 году. Но они просто не похожи. Нас хотят уверить, что есть общий смысл в строках — «И новый мир встает по слову божества» и «Из Океана возникли новы народы и земли». Ван-Свитен говорит о возникновении вселенной по слову бога, Радищев — о географических открытиях XVIII века. А слово «новый», между прочим, достаточно распространено в русском языке... Далее, увлеченный идеей влияния Ван-Свитена на Радищева, Шторм сравнивает с либретто строки из «Песен, петых на состязаниях». И опять-таки слова — «О, царь земли! Ты слаб, ты червь, ты мал... Но силен, но велик умом...» — ближе к державинскому: «Я царь, я раб, я червь, я бог!», чем к либретто. Впрочем, гимн человеку, царю природы, можно найти в сотнях литературных и философских произведений — от античности до XVIII века, известных Радищеву без помощи лейпцигских газет.

Неоспоримым доказательством своей недоказуемой гипотезы Г. П. Шторм считает прозаический отрывок, связывающий «Вольность» и «Творение мира». Он цитирует слова Стихотворца: «Прочтите сию бумагу и скажите мне, не посадят ли и за нее», — и заключает: «Здесь Стихотворец явно выдает автора „Путешествия“. В этом месте тайна Радищева сама давалась в руки исследователям, но они отвернулись от нее, словно боясь заглянуть ей в лицо» (стр. 245). Оказывается, «так мог сказать только автор, уже сидевший в крепости»...

Похоже на истину. Предупреждение Путешественника действительно не заслуживает резкого ответа Стихотворца. Только почему Г. П. Шторм молчит о первой половине фразы: «Он, поглядев на меня, с презрением»? Почему кажущиеся нам мягкими слова вызывают презрение? Видимо, то, что неясно нам, было ясно Стихотворцу, который воспринял совет исправить оду от «нелепости мыслей» как предупреждение о возможном аресте и назвал вещи своими именами. А что «Вольность» грозит арестом, Радищев понимал и в 80-е годы.

«Вторично и окончательно, — подчеркивает Шторм, — Стихотворец выдает Радищева словами, что „Творение мира“ „долженствовало быть для великого поста“». Перерыв архивы и «Полное собрание законов Российской империи», исследователь доказывает, что Радищев не мог написать такой фразы до указа 22 декабря 1796 года, которым в великий пост «вольные спектакли» запрещались, а духовные концерты разрешались. Ранее же, оказывается, «известны всего два случая исполнения великим постом духовных концертов и ораторий: в Петербурге — в 1791 году и в Москве — в 1793-м», когда Радищев уже находился в ссылке.

Убедительно? Увы, итоги исследования и на этот раз расходятся с хронологией. Не вдаваясь в дальние изыскания и взяв в руки популярный справочник, мы узнаем: еще в 1762 году концертмейстер Старцер был выписан из Вены для устройства духовных придворных концертов во время великого поста, и, следовательно, Радищев мог слышать их, учась в Пажеском корпусе.

Итак, внешне убедительные гипотезы рушатся при первой проверке фактов. Доказательства, что «Путешествие» дописывалось в 1799—1800 годы, несостоятельны. Творческая история великой книги, соотношение списков и печатного текста остаются тайной. Нужны новые материалы, и они, как показывают находки Шторма, могут быть

lib.pushkinskijdom.ru

отысканы. А пока что «Путешествие» должно печататься по тексту 1790 года, «Вольность» — самостоятельное завершенное произведение — по спискам, полностью 54 строфы.

В чем причина трагической ошибки Г. П. Шторма? Называю ее трагической, ибо не могу не относиться с уважением к многолетнему труду. В том, что уже в начале работы он занес в свою «менделеевскую» таблицу конечный итог: «текст списков „Путешествия" создан в 1799 или 1800 году». После этого исследователь обратил всю свою волю и воображение на поиски доказательств своего вывода. Он проделал титанический труд по собиранию фактов, подтверждающих гипотезу, и отбрасывал все, что противоречило ей: хронологию, неоспоримые доказательства, а порой и элементарную логику.

Огромная работа проделана по разысканию владельцев списков. Однако увлекательная детективная повесть о списке ЦГАЛИ и неправдоподобна и неуважительна по отношению к последним представительницам рода Цебриковых.

Едва ли не самая сильная часть книги — генеалогические изыскания. Я не проверяла их. Очень хочу поверить в преданность А. И. Аргамаковой, ее роль в сохранении и распространении списков. Только от веры этой делается грустно. Неужели Радищев был так одинок? Неужели у него совсем не было единомышленников, «сочувственников» и всех их заменила эта богомольная пожилая девица? Неужели только в мужских и женских монастырях находились свободомыслящие люди, которые донесли до нас бесценной ценности текст? Нет! Разыскания Л. Б. Светлова, К. В. Сивкова, 65 списков «Путешествия», которые я передержала в своих руках, говорят о другом.

У меня немало иных сомнений, но я заканчиваю и, подобно Г. П. Шторму, отвечаю на вопрос. «Что побуждает меня выступить против положений, высказанных почтенным писателем и неутомимым исследователем?» — Любовь и уважение к Радищеву. Убежденность, что научную истину нужно защищать всегда, тем более, когда увлекательно рассказанная неправда грозит стать достоянием школ и вузов и, что не менее страшно, увлечь научную молодежь на путь произвольного отбора фактов во имя предвзятой концепции.

Доктор филологических наук **Г. П. Макогоненко** свое выступление посвятил анализу дополнений, которые, по мнению Г. П. Шторма, были сделаны Радищевым по возвращении из ссылки:

Книга Г. Шторма «Потаенный Радищев» привлекла широкого читателя романтикой поисков затерянных в архивах материалов, выяснением истории распространения рукописных списков «Путешествия из Петербурга в Москву», рассказами о судьбах различных владельцев списков, размышлениями и гипотезами самого автора, охваченного страстью следопытства. Она рождалась в процессе многолетнего напряженного и самоотверженного труда. Ее автор проявил в своей работе упорство и железную волю, настойчивость и изобретательность. Естественно, что все это еще больше усиливает интерес к подобным поискам и вызывает у читателя глубокое чувство уважения и благодарности к автору такой, не совсем обычной, книги.

В итоге поисков Г. Шторму удалось обнаружить и систематизировать множество заслуживающих внимания фактов, характеризующих окружение Радищева, пролить свет на некоторые темные места истории распространения списков революционной книги, найти новый список «Путешествия» и два списка оды «Вольность».

Но любимой мыслью автора является мысль о Радищеве, продолжавшем свое «Путешествие из Петербурга в Москву» после возвращения из сибирской ссылки, о дополнении «Путешествия» новым текстом, который «по силе своего революционного звучания намного превосходил первопечатный текст» (стр. 17). Выдвижение даже гипотезы подобного типа представляло бы несомненный научный интерес. Но, как утверждает Г. Шторм, он предлагает читателю не гипотезу, а уже итог своего исследования, оснащенное доказательствами *открытие*. Читателю объясняют, что «раскрыта тайна великого русского писателя». Два доктора филологических наук — А. В. Западов и И. Л. Андроников, познакомившись с книгой, оказались покоренными логикой доказательств Г. Шторма и подтвердили в печати — да, открытие состоялось.

Все это — и открытие Г. Шторма, и апробация его учеными — делает книгу «Потаенный Радищев» явлением номер один современного литературоведения. Вот почему насущно необходимо познакомиться с системой доказательств и той научной методологией Г. Шторма, которые привели к столь сенсационным результатам.

Г. Шторм, выдвинув мысль, что Радищев после возвращения из сибирской ссылки в конце 90-х годов продолжал «Путешествие», поначалу сам немного удивился своей смелости — как же это, задает он себе вопрос, «могло случиться, что целый радищевский мир оставался в течение почти ста семидесяти лет неизвестным и почему его удалось обнаружить сейчас?» Сам же Шторм объясняет, как могло быть осуществлено им открытие: 1) автор данной работы не принял на веру выводов своих предшественников и за-

lib.pushkinskijdom.ru

ново исследовал весь необходимый материал; 2) «автор на документальной основе строил гипотезу, гипотеза же приводила к новой документальной основе; в результате поиск расширялся и углублялся, что можно сравнить со ступенчатым построением современных ракет» (стр. 14); 3) современным исследователям открыты бо́льшие архивные богатства, чем дореволюционным ученым; к тому же эти материалы сейчас приведены в порядок, что облегчает работу исследователя.

Смысл открытия сводится к точному установлению дополнений к «Путешествию». Каковы эти дополнения? Это — «куски „крамольной“, острополитической прозы», четыре строфы оды «Вольность» и незаконченная поэма «Творение мира» с ее «прозаическими окрестностями». Автор аргументирует свою точку зрения, доказывает, что именно эти перечисленные части текста являются «дополнениями» к печатному изданию 1790 года и написаны они после осуждения и возвращения из сибирской ссылки. Каковы же эти аргументы?

В так называемых списках «Путешествия» «особого состава» (лонгиновский — найденный и описанный В. П. Семенниковым, и хранящийся в ЦГАЛИ — найденный и описанный Л. И. Кулаковой) действительно имеются прозаические тексты (размером в 2—16 строк), отсутствующие в печатном тексте. Но называть их дополнениями нельзя, поскольку почти все они находились в рукописи, сданной Радищевым в цензуру в 1789 году. Совершенно ясно, что они были *исключениями* из печатного текста, а не *дополнениями*. Об этом я уже писал в рецензии («Литературная газета», № 18 за 1965 год). Да и сам Г. Шторм на стр. 229 признал, что эти отрывки написаны до 1789 года. Но, признав это, Г. Шторм продолжает называть их «дополнениями», вводя читателя в заблуждение.

В списках так называемого «особого состава» — в лонгиновском, а затем и в списке ЦГАЛИ — был помещен текст оды «Вольность» в количестве 54 строф. При подготовке «Путешествия» к печати, судя по цензурному списку (сохранившемуся неполностью), Радищев отказался от мысли печатать полный состав оды, ограничившись публикацией избранных строф. В печатном издании это намерение осуществлено — 14 строф даны полностью, 12 — в отрывках и 24 — в прозаическом пересказе. При этом Радищев строго вел счет строфам, процитированным и пересказанным, заявив, что в его оде 50 строф.

При сравнении текста оды печатного издания с полным составом оды лонгиновского списка (54 строфы) выясняется, что Радищев убрал 4 строфы (9, 24, 26, 27), соответственно изменив последующую нумерацию строф. Таким образом, 50-я строфа печатного издания стала соответствовать 54-й лонгиновского списка. В своей же книге Г. Шторм заявляет, что, кроме исключенных четырех строф из печатного текста «Путешествия», в оде к 1790 году не было написано еще 4 строфы, которые Радищев написал позже, в конце 90-х годов, дав им соответственно в полном составе оды номера 45, 46, 47 и 51.

Как же все-таки мотивирует свое утверждение Г. Шторм? После 40-й строфы печатного издания Радищев помещает прозаический пересказ следующих 8-ми строф: «Следующие 8 строф содержат пророчание о будущем жребии отечества, которое разделится на части, и тем скорее, чем будет пространнее. Но время еще не пришло...» Следующие 8 — это значит: по счету полного лонгиновского списка речь идет о строфах 45—52. Г. Шторм, процитировав радищевский прозаический пересказ, заявляет: «Выясняется, что первые 3 строфы из этих 8-ми (45, 46, 47), а также 51, *не имеют никакого отношения к тематике данного пересказа и совершенно им не предусмотрены*» (стр. 232).

А. В. Западов в статье «Не романическое, а живое», напечатанной в «Литературной газете», авторитетно подтверждает: «Но оказывается, что первые 3 строфы из этих 8-ми (45, 46, 47), а затем и 51 не имеют в полных списках никакого отношения к содержанию данного пересказа. Они посвящены американской революции и последствиям предсказанной Радищевым гражданской войны в России; следовательно, эти строфы *еще не существовали, когда печаталась книга, и даже не были предусмотрены автором в 1790 году*».

Надо в самом деле выяснить — действительно ли это так. Для этого следует сравнить содержание этих 8-ми строф с прозаическим пересказом. Ни Г. Шторм, ни А. В. Западов этого не делают, предпочитая уличать Радищева в обмане читателя (пишет — пересказываю 8 строф, а на самом деле пересказывает 4).

Займемся этим выяснением. Прозаический пересказ делится как бы на три группы. В первой читаем: «пророчание о будущем жребии отечества». О каком жребии идет речь? О неминуемом торжестве вольности в России. Чему посвящены 45, 46 и 47 строфы? Г. Шторм ничего об этом не говорит. А. В. Западов утверждает, что они «посвящены американской революции». Заявление заведомо неточное. Чтобы убедиться в этом, обратимся к тексту оды. В 45 строфе действительно приветствуется революция в Америке: «О вы, счастливые народы, где случай воль-

lib.pushkinskijdom.ru

ность даровал». Но в 46 строфе говорится уже о России и ее отношении к американской революции:

Ликуешь ты! а мы здесь страждем!..
Того ж, того ж и мы все жаждем,
Пример твой мету обнажил...

Пример Америки, где в ходе вооруженной борьбы восторжествовала вольность, открыл мету — цель для России — достижение вольности.

В 47 строфе констатируется начало этого движения России к своей цели: появился революционер, идейно подготавливающий будущую революцию, о котором потомство скажет, что он «нам вольность первый прорицал».

Посмотрим на вторую часть фразы прозаического пересказа: «...которое (отечество, — *Г. М.*) разделится на части, и тем скорее, чем будет пространнее». Строфы 48, 49, 50 и 51 и повествуют о разделении на части «пространного отечества»: «Но дале чем источник власти, слабее членов тем союз» (стр. 49), постепенно «союз прервется», но «животны семена проснутся, затускло солнце вновь даст свет» (стр. 50). Тогда в огне гражданской войны родится новое свободное государство, которое будет союзом республик: «Возникнут малые светила», которые «незыблемы свои кормила украсят дружества венцем, на пользу всех ладью направят и волка хищного задавят, что чтил слепец своим отцом» (стр. 51).

Третья часть прозаического пересказа, начинающаяся словами: «Но время еще не пришло...», посвящена изложению содержания 52-й строфы, которая открывается словами: «Но не пришла еще година».

Сопоставление прозаического пересказа и поэтического содержания указанных 8-ми строф приводит нас к выводу, прямо противоположному выводу Г. Шторма: Радищев не обманывал читателя и пересказал действительно 8 строф, а не 4, и его пересказ на редкость точно соответствует поэтическому тексту этих строф.

Обращает на себя внимание и такая деталь: во всех случаях пересказа оды в печатном издании Радищев не только точно передает содержание строф, но и переносит из стихов какое-то важное для него слово или в отдельных случаях целую строку. Точно так же поступил он и в данном случае. 52-я строфа начинается словами: «Но не пришла еще година», — а в прозаическом пересказе сказано: «Но время еще не пришло». В строфах 48—51 речь идет о разделении отечества на части, и тем скорее это разделение произойдет, чем оно пространнее. Слово «пространное» переносится и во вторую часть прозаического пересказа. Главный смысл строф 45—47 в определении «меты» России — движение отечества к вольности, которую в России «первым прорицал» Радищев. Слово «прорицание» переносится в начало пересказа: «Прорицание о жребии отечества».

Думается, что Г. Шторм не случайно отказался от сопоставления прозаического и поэтического текстов — результаты такого сравнения были бы не в его пользу. Поэтому он решил укрепить свою позицию биографическим истолкованием содержания исключенных им строф. Процитировав 45, 46 и 47 строфы, Г. Шторм задает риторический вопрос: «Но не кажется ли странным, что 35-летний Радищев — человек в расцвете духовных и физических сил — так проникновенно говорит о своей старости и о ее неизбежно печальном исходе? Не кажется ли, что здесь что-то не так?» (стр. 234). Вопрос этот лукавый — автор, подменяя поэтический текст своим толкованием, пытается убедить читателя, что в этих строфах Радищев «проникновенно говорит о своей старости». В действительности же речь в этих строфах идет совершенно о другом: о желании человека, живущего в рабской стране, быть хотя бы похороненным в стране свободы («Твоей я славе не причастен — позволь, коль дух мой не подвластен, чтоб брег твой пепл хотя мой скрыл»). Более того, Радищев в следующей строфе, развивая свою мысль, отказывается от желания быть похороненным в Америке, заявляет: «Но нет! где рок судил родиться, да будет там и дням предел». Как видно из оды, Радищев хочет остаться в рабской стране, чтобы заняться прорицанием вольности. И эти слова действительно произносит человек, находящийся в расцвете духовных и физических сил, а не старец, «преждевременно одряхлевший», как пытается убедить нас в этом Г. Шторм (стр. 235).

В том же биографическом ключе толкуется и начало 47-й строфы:

Но нет! Где рок судил родиться,
Да будет там и дням предел.

«Строки эти имеют, — пишет Г. Шторм, — видимо, и локальное значение, т. е. относятся не только к отечеству автора, России, но и к местности под Малым Ярославцем (сельцу Немцово), где Радищеву было разрешено поселиться по возвращении из Сибири в 1797 году» (стр. 236). Подобное толкование не только противоречит содержанию вышецитированных стихов, но и искажает идейный смысл важнейших строф оды «Вольность», принижает образ Радищева. На самом деле в них говорится об огромных исторических явлениях: в Америке вооруженный народ добился свободы, его победа прозвучала призывом для народов Европы; Радищев, понимая это, утвер-

lib.pushkinskijdom.ru

ждает, что пример Америки обнажил «мету» России. В этой начавшейся борьбе за свободу Радищев выступает как прорицатель вольности. А Г. Шторм сводит содержание этих строф до уровня автобиографических сетований «преждевременно одряхлевшего старца», выразившего желание быть похороненным в деревне Немцово, где ему «рок судил родиться»...

Поражает при этом удивительная настойчивость автора в игнорировании ясного смысла лирически вдохновенного прорицания поэта-революционера о жребии своего отечества. Так, в 46-й строфе, обращаясь к Америке. Радищев пишет: «Ликуешь ты, а мы здесь страждем». Совершенно ясно, что *ты* — это Америка; *мы здесь* — русские в России. То же и в следующей паре стихов — последнем 46-й строфы и первом 47-й: «Чтоб брег твой пепл хотя мой скрыл. Но нет! где рок судил родиться...» Смысл здесь тот же: «*брег твой*» — это Америка; слова «*где рок судил родиться*» — означают Россию. Немцово тут не при чем — это произвольный домысел Г. Шторма. Таковы «доказательства» в пользу второго дополнения. Проверка фактов и толкование текста опровергают утверждение Г. Шторма, что эти 4 строфы были написаны в конце 90-х годов.

Третье и последнее «дополнение» — неоконченная поэма «Творение мира». К чему сводится открытие Г. Шторма? а) написание «Творения мира» относится к 1799—1800-м годам; б) поэма «Творение мира» объявляется главным дополнением к «Путешествию» и рассматривается как «прямое продолжение оды „Вольность“», точнее, как расширенный вариант ее последней строфы, как наиболее революционная часть всей радищевской книги.

На каком основании «Творение мира» датируется 1799—1800 годами? Проверим аргументы и методы доказательства Г. Шторма. Новая дата написания «Творения мира» устанавливается на основе сближения радищевской поэмы с текстом оратории Гайдна «Сотворение мира», написанном Ван-Свитеном. Оратория была создана в 1798 году. Г. Шторм предполагает, что в 1799 году Радищев уже мог знать текст «Сотворения мира». Узнав же, он стал писать свою поэму «Творение мира». В чем же Г. Шторм увидел близость этих двух произведений? Вот ответ: «Как и в оратории Гайдна, в этой поэме («Творение мира» Радищева, — *Г. М.*) выступают: господь бог, зиждитель вселенной, и славословящий его хор» (стр. 259). Справедливо ли утверждение писателя? Обращение к тексту двух сопоставляемых произведений убеждает, что утверждение это ложное. В «Творении мира» Радищева три действующих лица: бог, хор и Слово. В «Сотворении мира» Ван-Свитена действуют совершенно иные персонажи: три архангела, хор ангелов, Адам и Ева. Затем Г. Шторм сообщает, что сличение двух произведений позволило ему установить, что Радищев заимствовал текст из ораторий Ван-Свитена и переносил его в свою поэму. Заимствованными, по мысли Г. Шторма, оказываются всего 2 строки. Вот, например, как выглядит первое «заимствование»: у Ван-Свитена написано: «И вот исчезают перед лучом священным», а у Радищева: «Вот исчезает пред взором всезрящим». Всякий непредубежденный читатель легко увидит, что говорить в данном случае о заимствовании невозможно. Да и чего стоит сопоставление *современного перевода* с немецкого с текстом Радищева? Мало того, Г. Шторм, чтобы усилить сходство хоть нескольких слов, *меняет текст* Радищева и вместо «*Се* исчезает» пишет «*Вот* исчезает»...

Этими примерами и исчерпываются доказательства близости анализируемых произведений. Да других аргументов и не найти, поскольку близости нет никакой, она придумана Г. Шторм. В действительности поэма Радищева *принципиально отличается* от оратории Ван-Свитена. Текст «Сотворения мира» Ван-Свитена — это почти буквальное переложение первой и второй глав первой книги Моисеевой из библии. В ней воспроизведена *ортодоксально-христианская концепция сотворения мира богом в шесть дней.* И зачем тогда, спрашивается, производить сложные разыскания, строить догадки и высказывать гипотезы о возможности знания текста оратории, поскольку ее первоисточник — библия — известен был Радищеву с детства?

Но Радищеву нечего было заимствовать у Ван-Свитена еще и потому, что его поэма — воинствующе-антицерковна. В ее основе лежит *деистическая концепция мира,* согласно которой бог признается только в качестве безличной первопричины мира, давшей первый толчок для развития материи и жизни. О том, как было дано движение «веществу», и рассказывается в поэме Радищева «Творение мира».

Изучавший оба этих произведения Г. Шторм не мог не увидеть их различия. Но вопреки содержанию двух сравниваемых произведений он сближает их. Чтобы доказать недоказуемое, Г. Шторм, не обращаясь к тексту, предлагает читателю свой сводный пересказ оратории и поэмы. И вот что получается: «Яркий луч света прорезает тьму космической ночи, и в мрачной пучине хаоса возникает безмерный клуб бытия. Приоткрывается грядущее. Перед заливающим хаос светом отступает тьма, препятствующая рождению вселенной. Берут свое начало пространство, время, вещество и движение. И появляется царь природы — Человек... Таково, в сущности, содержание

lib.pushkinskijdom.ru

обоих произведений — гайдновского „Сотворения“ и „Творения мира“ Радищева» (стр. 259).

Нет, совсем не таково. Предложенный вольный пересказ ничего общего с содержанием указанных произведений не имеет. Г. Шторм, рассуждая отвлеченно, подгоняет текст оратории под Радищева и в то же время в чем-то Радищева подтягивает к Ван-Свитену. Так соединяется несоединимое. У Радищева, например, говорится о «начале пространства, времени, вещества и движения», но у него не появляется в итоге творения «царь природы — Человек». Ибо это противоречит деистическим убеждениям писателя. У Ван-Свитена появляется не «царь природы», а библейские персонажи Адам и Ева, которые сотворены богом. И появление Адама и Евы оправдано у Ван-Свитена, потому что автор оратории верен тексту библии. Но в оратории нет и не могло быть рассказа о начале вещества, времени, пространства и движения. Из приведенных примеров видно, что декларированная близость «Творения мира» Радищева и текста оратории Гайдна Ван-Свитена не подтверждается фактами. Более того, в силу их принципиального различия не может быть даже поставлен вопрос о какой-то близости. Следовательно, несостоятельна и датировка поэмы Радищева 1799—1800 годами, поскольку вся она обосновывалась близостью поэмы к оратории.

Но сближением деистической поэмы Радищева с ортодоксально-христианской ораторией Ван-Свитена Г. Шторм не ограничился — он объявил «Творение мира» «продолжением оды „Вольность“». Разберемся и в этом. Для того, чтобы доказать свою мысль, Г. Шторм вынужден прибегнуть к своему главному методу — произвольному толкованию поэмы Радищева. Вот ход рассуждений Г. Шторма: а) последняя — 54-я строфа оды «Вольность» дает аллегорическую картину сотворения Вселенной, под которой следует разуметь «новый социальный мир» (стр. 258). 4-я строка выглядит так: «Се миг рожденью вещества»; б) в печатном издании «Путешествия» Радищев, процитировав первые две строки этой строфы, дальнейшее содержание пересказывает прозой: «Мрачная твердь позыбнулась, и вольность воссияла»; в) из этого сопоставления делается вывод: Радищев слово «вольность» зашифровывает «веществом» (стр. 258). А поскольку в «Творении мира» говорится «о рождении вещества», то, утверждает Г. Шторм, и поэма посвящена не рассказу о сотворении вселенной, а о рождении нового социального мира. Так поэма «Творение мира» превращается в продолжение оды «Вольность» и объявляется революционным произведением.

Справедливы ли эти доказательства? Нет, не справедливы. Первое. Утверждение, что Радищев зашифровал слово «вещество» словом «вольность», основано на домысле. Радищев фразой «мрачная твердь позыбнулась, и вольность воссияла» передает содержание аллегорической картины *всей 54-й строфы*. Г. Шторм произвольно относит ее к одному слову «вещество».

Второе. По Г. Шторму, понимание читателем поэмы «Творение мира» целиком зависит от знания им «шифра» (где написано «вещество», читай «вольность»). Шифр этот был сделан Радищевым при пересказе 54-й строфы в печатном издании «Путешествия» в 1790 году. Поэма же «Творение мира» датируется Г. Штормом 1799—1800 годами. Получается, что Радищев в 1790 году дал ключ к пониманию поэмы, не существовавшей даже в замысле автора.

Третье. Слово «вещество» в поэме «Творение мира» нельзя подменять «вольностью». Слово это у Радищева имеет точный и конкретный философский смысл — материя. Оно стоит в ряду других таких же наполненных философским содержанием слов: время, пространство, движение. Напомню стихи из «Творения мира», в которых Слово провозглашает рождение мира:

Оживись, телесно семя,
Приими начало, время
И движенье, вещество,
Твердость телом,
Жизнь движеньем —
Се вещает божество...

Слово «вещество» во всех других произведениях Радищева значит всегда одно и то же — материя. Это важная философская категория. Оно, в частности, употреблялось Радищевым неоднократно при изложении деистической концепции происхождения мира. Напомню лишь один пример. В «Слове о Ломоносове» Радищев кратко излагает свои воззрения по этому вопросу: «Прежде начатия времен, когда не было бытию опоры, и вся терялося в вечности и неизмеримости; все источнику сил возможно было; вся красота вселенныя существовала в его мысли, но действия не было, не было начала. И се рука всемощная, толкнув вещественность в пространство, дала ей движение. Солнце воссияло, луна приняла свет, и телеса. крутящиеся горé, образовалися. Первый мах в творении всесилен был». Так писал Радищев в 1780 году (как известно. «Слово о Ломоносове» было написано в этом году), и совершенно тому же посвящена поэма «Творение мира». Эти слова можно считать точным прозаическим пересказом содержания поэмы. Вот почему нельзя согласиться с утверждением Г. Шторма, что «Творение мира» является продолжением оды «Вольность». Это — домысел.

lib.pushkinskijdom.ru

Мы познакомились со всеми аргументами Г. Шторма, выдвинутыми им для обоснования своего открытия. Было показано, как они противоречат действительному положению вещей. И это не случайно, поскольку свое «открытие» Г. Шторм не подтверждает фактами, игнорирует их. Всякая же гипотеза, подкрепляемая домыслом и произвольным толкованием анализируемых произведений, приводит неминуемо не к открытию «тайны Радищева», а к созданию мифа. Обоснованием мифа и является книга «Потаенный Радищев».

Как же могло случиться. что автор, много лет с поразительной энергией работавший над избранной темой, изучивший огромную специальную литературу, проявивший настойчивость и изобретательность в архивных изысканиях, сумевший извлечь много интересных материалов, освещающих историю распространения списков «Путешествия», создал миф о Радищеве? Ответ один — к таким выводам автора привел его метод, чуждый историко-литературной науке.

Мне уже приходилось писать об этом. Книга Г. Шторма «Потаенный Радищев» — одно из заметных явлений начавшего у нас развиваться романического литературоведения. В основе его лежит субъективистский метод изучения литературы. Оттого в центре работ этого направления не *истина,* которую стремится установить пищущий, а ведущий поиск *автор.* И в книге «Потаенный Радищев» главный герой не Радищев, а ее автор, «следопыт», любой ценой обосновывающий свою гипотезу. Тщательно продуман рассказ автора о себе, о своем решении «раскрыть тайну Радищева» и странствиях по архивам, о догадках, находках и пережитых сомнениях, о беседах и встречах с многочисленными людьми и совершаемом на глазах читателя открытии. Эмоциональная атмосфера создает не только повышенный интерес к увлекательному замыслу автора («разоблачить легенду и открыть тайну»), но и естественное доверие ко всем его сообщениям. Окружение догадок щедрыми архивными материалами порождает своеобразный гипноз. Под гипнозом домыслы приобретают видимость убедительности. Во власти самогипноза несомненно оказался и автор.

Вот несколько примеров своеобразной (субъективистской) логики романического литературоведения. Автору приходит в голову мысль, что Радищев в 1789 году, когда готовил «Путешествие» к печати, решил отправить в тайное место все черновые рукописи, чтобы потом дополнять свою книгу. Фактов о том, что Радищев собирался дополнять «Путешествие» и что отправлял черновики с кем-то из близких ему людей, — нет. Это домысел. Но автору дорога эта мысль. Он задается целью подтвердить ее. И тогда выдвигается предположение — если найти близкого Радищеву человека, который бы уехал или в конце 1789, или в начале 1790 года из Петербурга, тогда появится «доказательство» верности предположения. Проводятся сложные разыскания, и такой человек находится — Андрей Николаевич Радищев, четвероюродный брат писателя, служивший с ним в таможне. Следовательно, заявляет Г. Шторм, Радищев с ним и передал рукописи. Такова в романическом литературоведении связь *фактов* (о сослуживце и родственнике Радищева) и *домысла.* Нам по-прежнему осталось неизвестным. передавал ли Радищев своему четвероюродному брату рукопись, собирался ли он вообще переправлять из Петербурга черновые рукописи, но в силу вступает гипноз: ведь нашелся все-таки такой человек, следовательно. он *мог* увезти черновики «Путешествия»... В последующем слово «мог» (наряду с ним также популярно словечко «видимо») отбрасывается. Из возможного все превращается в действительное. Эта логика действует и во всех других случаях.

Как мы видели, на базе подобных же субъективных домыслов и толкований «доказывается» и позднее написание четырех строф оды «Вольность» и поэмы «Творение мира».

Романическому литературоведению свойственна страсть к сенсациям. Г. Шторм не хочет знакомить читателя с гипотезой — интересной и заслуживающей внимания, со своими соображениями, высказанными в ее подтверждение. Он предпочитает говорить об *открытии,* о *разгадке тайны* и т. д. Публикации части книги в «Новом мире» была предпослана вступительная статья А. В. Западова, в которой объявлялось о крупнейшем открытии. Книга «Потаенный Радищев» открывается анонимным обращением к читателю. В том же стиле и духе аноним сообщает, что Г. Шторм «раскрыл тайну великого русского писателя-революционера», что он «опроверг легенду» и т. д. Все это не случайно — подобные заявления и должны по замыслу автора сразу загипнотизировать читателя предупреждением, что ему предлагается книга уже апробированная, все факты в которой проверены, гипотезы подтверждены, и ему, читателю, остается только следить за тем, как совершается открытие...

Силу гипноза испытали на себе и доктора филологических наук А. В. Западов и И. Л. Андроников. Поверив в открытие Г. Шторма, Ираклий Андроников поднял на щит методологию Г. Шторма, выступив с панегириком автору и книге по радио, на страницах «Известий». Ираклий Андроников — ученый и писатель, пользующийся авторитетом и широкой известностью. Его отзывы еще более усиливают гипнотическое влияние этой книги и, значит, укрепляют позиции романического лите-

lib.pushkinskijdom.ru

ратуроведения. Успех же романического литературоведения наносит урон подлинно научному изучению литературы.

Свой метод Г. Шторм отстаивает в книге. На первое место он ставит воображение. Важно вообразить, а к родившемуся предположению следует подобрать факты, способные в той или иной мере придать видимость убедительности этому домыслу. Правда, подбор этот достигается ценой огромных усилий и многолетних поисков, но от того он не становится достовернее.

На одной из страниц книги Г. Шторма можно найти любопытное признание автора. Рассматривая цензурный список «Путешествия». Г. Шторм поставил перед собой задачу узнать, что́ было написано на нескольких утраченных листах этой рукописи. При этом писатель предупреждает читателя: «Ведь если бы такая попытка удалась, это было бы почти волшебством!..» (стр. 229). «Почти волшебство» — трудно точнее определить методологию книги «Потаенный Радищев». А история литературы — это наука. а не волшебство.

Выступивший вслед за Г. П. Макогоненко **Вл. А. Западов** сказал, что многолетний упорный труд Г. П. Шторма не может не вызывать уважения.

Однако выборочная проверка фактического материала показывает, что не только главные, но и подавляющее большинство второстепенных. попутно развиваемых гипотез, сопоставлений, даже фактов, сообщаемых в книге «Потаенный Радищев», не выдерживает критики.

На стр. 98—101 книги Г. П. Шторма рассказывается об образе с надписью «Блажени изгнани правды ради», заказанном Радищевым в крепости. Первый вывод Г. П. Шторма: «Евангельским текстом надписи... Радищев, несомненно, хотел отразить факт своего „изгнания", то есть ссылки в Сибирь. Это в свою очередь означает, что эпизод с заказом Радищевым образа имел место между 4 и 8 сентября 1790 года — после объявления ему указа о замене смертной казни ссылкой и до того, как ему под конвоем пришлось покинуть Петербург». Установив далее, что 5 сентября церковь чествует память Афанасия Филипповича, в биографии которого писатель видит сходство с биографией Радищева, Г. П. Шторм делает новый вывод: «Дело было, по всей вероятности, так: должно быть, 5 сентября Радищеву объявили указ о замене ему смертной казни ссылкой, и он... решил по-радищевски — тонко и мудро — отметить этот возвративший его к жизни день».

Все эти и сопутствующие им гипотезы могли возникнуть лишь при игнорировании материалов радищевского процесса. Документы же неопровержимо свидетельствуют: 4 сентября указ был подписан императрицей. 5-го попал в Сенат, 6-го получен губернским правлением, 8-го Радищев «взят» в губернское правление, ему объявлен указ, и в тот же день автор «Путешествия» был отправлен в Сибирь.[3]

Так обстоит дело с историческими аргументами Г. П. Шторма. Но, может быть, более точны генеалогические разыскания писателя, более убедительны его литературоведческие доказательства?

Предположив, что Радищев заблаговременно переправил из Петербурга черновики «Путешествия» в укромное место, Г. П. Шторм ищет лицо, которое могло бы вывезти их, и устанавливает, что в числе сослуживцев Радищева был секунд-майор Андрей Николаевич Радищев, четвероюродный брат писателя, сын Николая Арефьевича Радищева. В конце июля 1790 года он значился в отпуску в Москве. Правда, ни в 1789, ни в 1790 году Андрей Радищев из Петербурга не уезжал, но 2 февраля 1790 года Николай Афанасьевич Радищев и секунд-майор Андрей Радищев выехали из Москвы, причем второй направлялся в Дорогобуж, хотя имения четвероюродного брата Радищева были сосредоточены в Вяземском уезде. Так, по мнению автора книги, подтверждается его гипотеза об увозе черновиков из Петербурга. Так возникает версия о хранении черновиков «крамольной книги» у М. И. Грибоедовой-Розенберг. Так доказывается влияние «Путешествия» на смоленских заговорщиков, собиравшихся у М. И. Розенберг. Так, наконец, перебрасывается единственный реальный мостик от Александра Радищева к А. И. Аргамаковой (стр. 68—70, 77—78, 119, 141—142 и многие другие). Короче говоря, версия о поездке четвероюродного брата писателя из Петербурга через Москву в Дорогобуж — важнейшее звено концепции Г. П. Шторма.

Всему этому можно было бы поверить, если бы Г. П. Шторм не умолчал о существовании другого Андрея Николаевича Радищева, тоже секунд-майора, но родного брата писателя. В 1790 году этот Андрей Радищев, как известно из материалов следствия, был в отставке и *находился при отце*. Естественно, казалось бы, Н. А. Радищев должен был получить «в одни руки» подорожные для себя и для находившегося при нем родного сына, а не для неизвестно откуда взявшегося троюродного племянника. Не разные ли это секунд-майоры — Андрей, служивший в таможне, и Андрей, выехавший в Дорогобуж? На этот вопрос

[3] См.: Д. С. Бабкин. Процесс А. Н. Радищева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 282—286 и др. Указ был объявлен Радищеву в воскресенье, 8 сентября, так как в этот день праздновалось заключение мира с Швецией, а именно этим Екатерина II мотивировала смягчение первоначального приговора.

lib.pushkinskijdom.ru

в книге ответа нет, ибо о существовании у писателя родного брата Андрея Г. П. Шторм не упоминает. Может быть, потому, что на поездке четвероюродного брата концепция строится, но рушится в том случае, если в Дорогобуж ехал родной брат автора «Путешествия».

Доказывая, что сатирические стихи С. Н. Марина против Павла I написаны «под явным влиянием „Вольности" Радищева», Г. П. Шторм приводит строки Марина:

Внимай, что царь тебе вещает,
Он гласом споры прерывает и т. д.

и комментирует: «Ср. „Вольность", строфу 8-ю: „Закон се божий — царь вещает". Сравниваемая строка указывает *на знакомство Марина с текстом „Путешествия" по списку особого состава,* так как в издании 1790 года ее нет» (стр. 147; курсив Г. П. Шторма). Но, следовательно, и Пушкин должен был читать «Путешествие» в «списке особого состава», чтобы написать: «Царь входит и вещает» («Сказки. Ноэль», 1818). А Радищев, в свою очередь, по-видимому, воспользовался «Россиядой» Хераскова (1779), где это сочетание встречается многократно: «Уже я познаю, в восторге царь вещает», «Но царь при горестях веселье ощущает, Исходит из шатра и воинству вещает» и т. п. А может быть, это сочетание вообще заимствовано из «Илиады» в переводе Кострова или из других поэтов, употреблявших слова «царь вещает»?

Еще пример. Говоря об издании сочинений Радищева 1872 года, уничтоженном цензурой, Г. П. Шторм пишет о «единственно уцелевшем „ефремовском" экземпляре этого издания, хранящемся в личной библиотеке Н. П. Смирнова-Сокольского в Москве» (стр. 31). Однако на самом деле экземпляры ефремовского издания встречаются сравнительно часто, и тот же Н. П. Смирнов-Сокольский рассказывает о состоянии ряда экземпляров из тех сорока, которые уцелели от цензурной расправы.[4]

Такова «точность» исторических аргументов, генеалогических разысканий и указаний, историко-литературных фактов; такова «убедительность» литературоведческих сопоставлений и текстологических доводов Г. П. Шторма.

Примеры разного типа ошибок, передержек, натяжек и неточностей можно приводить десятками. Но, думается, и так ясно, что концепция Г. П. Шторма построена на весьма вольном обращении с действительными фактами, а основу книги «Потаенный Радищев» составляет вымысел одаренного сильным воображением беллетриста, а не научная точность исследователя-литературоведа.

[4] Н. П. Смирнов-Сокольский. Рассказы о книгах. Изд. 2-е, М., 1960, стр. 114—116.

Аргументация основных выступлений была поддержана и развита другими участниками обсуждения.

Канд. филолог. наук **Н. Д. Кочеткова**, касаясь источников поэмы «Творение мира», указала на распространенность этой темы в русской литературе конца XVIII века. Общим первоисточником этой темы была, естественно, библия; а на ее интерпретацию оказали влияние появившиеся в 1780-е годы первые переводы на русский язык «Потерянного и возвращенного рая» Мильтона. Н. Д. Кочеткова напомнила, что как раз во время службы в коммерц-коллегии Радищев изучает английский язык и, по воспоминаниям сыновей, читает в подлиннике Мильтона и Шекспира. Текстуальные сопоставления поэмы Мильтона, ее переводов, современных Радищеву, и поэмы «Творение мира» показывают, что «песнословие» Радищева более близко к Мильтону, нежели к вторичной переделке Ван-Свитена.

На вопросе о текстологии оды «Вольность» и поэмы «Творение мира» сосредоточил свое внимание **А. Г. Татаринцев** (Саратов). Указав, что Радищев старался приблизить одобренную цензурой рукопись к печатному тексту, он опроверг гипотезу Г. П. Шторма о подмене в ней 186—189 листов с текстом оды «Вольность». А. Г. Татаринцев обратил внимание, что цензурная рукопись, кроме основной пагинации, имеет дополнительную нумерацию листов, отражающую процесс переписывания ее с «протографа» (черновика). Эта нумерация не нарушается и на листах 185 и 188, где Путешественник начинает разговор об оде «Вольность» и приводятся первые строфы из нее. «Вольность» была включена в рукопись в составе 28 строф, и в книге Радищев не сокращал, а расширял ее текст. Расчет строк и знаков показывает, что избранные строфы занимали листы 186—191, а на остальных могли разместиться «Творение мира», разговор Стихотворца с Путешественником и начало главы «Городня». О том, что «песнословие» было включено в цензурную рукопись, свидетельствуют смысловые неувязки в печатном тексте «Путешествия». Слова Путешественника «Въезжая в сию деревню, не стихотворческим пением слух мой был ударяем, но пронзающим воплем жен, детей и старцев» относились в рукописи к «Творению мира», «малому и для пения определенному стихотворению», которое автор только что «читал вслух». Эта антитеза, открывающая главу «Городня», не может быть отнесена к «Вольности» оде, где речь идет о судьбе угнетенного народа. По мнению А. Г. Татаринцева, поэма Радищева тесно связана с проблематикой русской поэзии 1780-х годов и прямо перекликается с произведениями, трактовавшими тему бога-творца. В частности, он обратил внимание на

lib.pushkinskijdom.ru

оду Г. Р. Державина «Бог» (1784), с которой Радищев мог полемизировать как в отношении содержания, так и в связи с проблемой традиционного ямбического размера.

Кандидат филолог. наук **И. З. Серман** указал, что основным недостатком книги Г. П. Шторма как литературоведческой работы является отсутствие научной методики. Факты в книге подбираются специально для доказательства выдвинутой гипотезы; все ей противоречащее автором игнорируется. Так, пытаясь показать, что взгляды Радищева не изменились за время ссылки, Г. П. Шторм ни слова не говорит об изменении его отношения к Французской революции, якобинской диктатуре и ряду вопросов внутренней политики. Дело не в личной биографии и опыте Радищева, как думает Г. П. Шторм, а в более глубоком осмыслении Радищевым исторического процесса.

Доктор филолог. наук **А. И. Гербстман** выразил сомнение в точности расшифровки молдавской надписи на лонгиновском списке «Путешествия», указав, что даже приводимое Г. П. Штормом мнение Румынской Академии наук не совпадает с его собственной, достаточно противоречивой точкой зрения. Сугубо тенденциозным оппонент признал также истолкование «дела» казначея Саровского монастыря отца Киприана как «дела» о распространении списков «Путешествия», в то время как оно естественно и просто объясняется упущениями казначея в ведении финансовых дел. А. И. Гербстман также остановился на неточностях цитирования, довольно частых в книге Г. П. Шторма.

Подводя итоги, **П. Н. Берков** указал, что все выступавшие отдали дань глубокого уважения автору за его многолетний и вдохновенный труд, в то же время отмечая нарушения научности исследования, поспешные и необоснованные заключения и гипотетические выводы. Мы хотели бы надеяться, сказал П. Н. Берков, что автор учтет наши замечания в дальнейшей работе над столь ответственной темой.

К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

22 ноября 1965 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялось научное заседание, посвященное 90-летию со дня рождения видного деятеля советской культуры, большого ученого, критика и литературоведа Анатолия Васильевича Луначарского.

В своем «Слове о Луначарском» доктор филологических наук В. А. Ковалев подчеркнул многообразие его литературной деятельности. Наследие Луначарского, отметил докладчик, включает работы теоретического плана, работы историко-литературные — как по русской, так и по зарубежной литературе, статьи о советской литературе, о театре, драматургии, кино, об отдельных писателях — Чернышевском, Шевченко, Салтыкове-Щедрине, Горьком, Блоке, Брюсове, Маяковском, Серафимовиче и других, об отдельных их произведениях, наконец, пьесы. В указателе публикаций Луначарского, составленном К. Д. Муратовой, зарегистрировано 1626 номеров.

Луначарский был одним из соратников Ленина, долгие годы общался с великим вождем, хорошо знал его взгляды по вопросам искусства. Ряд выступлений Луначарского отражал ленинскую позицию в этой области.

Велико воздействие Луначарского на развитие советского искусства в первые годы революции. Не ограничиваясь выступлениями в печати и на собраниях, Луначарский всегда поддерживал живые личные контакты с писателями. Вот как передает, например, Леонид Леонов впечатления от своей встречи с Луначарским, состоявшейся вскоре после выхода первого романа писателя — «Барсуки»: «Встреча эта показалась мне событием... Запомнился навсегда этот широкий энциклопедизм в соединении с завидной памятью, его чуткое отношение к нам, молодым литераторам, авторам какой-нибудь одной торопливой книги, его юмор, способный в случае необходимости обратиться в разящий, почти вольтеровский сарказм... У этого человека можно было учиться мечтать о будущем. И всегда, когда ему приходилось говорить об абрисах новой эры, ворота в которую уже раскрывают мои неслыханные современники, не лирические иллюзии звучали в его речи, а реальная и мудрая уверенность большевика».

Поразительно глубоко определение Луначарским общих задач художников социалистического направления — определение, данное им еще в 1907 году. Черты нового искусства Луначарский ставит в связь с рабочим движением, с тем новым, что вносит в общественную идеологию и психологию борьба за социализм. «Каковы главные элементы того общественного настроения, которым охвачены социалисты? — писал Луначарский. — Во-первых, они ненавидят отживающий строй. Поэтому элемент бичующий, саркастический будет иметь место и в пролетарском искусстве. Во-вторых — они борются за новый мир.

lib.pushkinskijdom.ru

И поэтому борьба... будет занимать центральное место среди тем нового художника. В-третьих, они провидят, хотя и в „зерцале гадания“ лишь, этот новый, лучший мир. И тут-то мы встречаемся с третьей задачей социалистического искусства: изображение грядущего».

Нельзя не признать, что в этих немногих строках скрыта целая программа нового искусства, рассчитанная на длительный период до и после победы пролетарской революции. Уточняя задачи искусства после победы Октября, Луначарский связывал их с особенностями нового общества и новой общественной жизни. «Смысл нашей социалистической работы, — говорил А. В. Луначарский, — заключается в построении такой жизни, которая дала бы возможность развернуть все таящиеся в человеке возможности, которая сделала бы человека в десятки раз умнее, счастливее, красивее и богаче, чем нынче». «Результат ближайшего этапа ‹социалистического строительства› — новый социалистический человек». Он настойчиво подчеркивал, что «наша страна нуждается в самопознании, в анализе всего нашего быта, нового человека и его сознания в новых условиях».

Отсюда, по мысли Луначарского, вытекают и задачи советской литературы.

Велика заслуга Луначарского в пропаганде и отстаивании ленинского учения о строительстве новой, социалистической культуры на основе всех лучших достижений культуры прошлого. Луначарский вел неустанную борьбу с левацким, нигилистическим отношением к классическому наследству, с ложным пониманием новаторства как разрыва с культурой прошлого, как формалистического «экспериментаторства».

А. Луначарский сыграл большую роль в разработке проблем марксистской науки о литературе. Он дал не только примеры марксистского исследования конкретных литературных явлений, но и сформулировал — на основе эстетического наследия Маркса, Энгельса и Ленина — существенные методологические основы марксистского литературоведения. В этом плане особенно важны такие его работы, как «Тезисы о задачах марксистской критики» (1928) и «Ленин и литературоведение» (1933).

Немалая заслуга А. Луначарского состоит в разработке проблем социалистического реализма. «Социалистический реалист, — писал он, — понимает действительность как развитие, как движение, идущее в непрерывной борьбе противоположностей. Но он не только не статик, но он и не фаталист: он находит себя в этом развитии. в этой борьбе, он определяет свое классовое положение, свою принадлежность к известному классу или свой путь к этому классу, он определяет себя как активную силу...»

Ленинский принцип партийности составляет сердцевину многих формулировок, которые отстаивал Луначарский. Он решительно предостерегал против того, чтобы искусство штамповало «художественные фотографии заднего двора», чтобы художник изображал «печальную правду», в которой «нет анализа действительности в ее развитии». Одной из крупных ошибок Луначарский считал статичность реалистического изображения бытия. «Представьте себе, — говорил он, — что строится дом, и когда он будет выстроен, это будет великолепный дворец. Но он еще недостроен, и вы нарисуете его в этом виде и скажете: „Вот ваш социализм — а крыши-то нет“. Вы будете, конечно, реалистом — Вы скажете правду: но сразу бросается в глаза, что эта правда в самом деле неправда. Социалистическую правду может сказать только тот, кто понимает, какой строится дом, как строится, и кто понимает, что у него будет крыша...» По словам А. Луначарского, правда «не сидит на месте, правда летит, правда есть развитие, правда есть конфликт, правда есть борьба, правда — это завтрашний день».

А. Луначарский всегда ратовал за сближение искусства с жизнью. Он приветствовал злободневность. Но тут же предостерегал против скоропелости, поверхностности, против узости кругозора. Он говорил: «Когда едешь по железной дороге, маленькие камешки у самых рельс пробегают мимо, чиркают и кажутся сливающимися линиями. А насыпь или дерево — они пробегают так, что видишь их контуры. А дальше стоят горы, которые очень долго остаются в поле зрения, потому что они больше, потому что они доминируют над данной местностью. Проблем, доминирующих над нашим годом, над нашим десятилетием, над нашим столетием, много, и нам надо на них обратить наше творческое внимание».

У Луначарского мы находим разработку вопроса о стилевых тенденциях и течениях в советском искусстве, о роли условности в литературе.

Много внимания А. Луначарский уделил элементам искусства, «строго говоря, выходящим за формальные рамки реализма, но нисколько не противоречащим реализму по существу». Это — и монументальные, синтетические образы, «которые в действительности реально не встречаются, но которые являются персонификацией коллективных сил». Это и различные формы «художественного прогноза», воображаемых путешествий в будущее — за пределы видимого горизонта. Это и различные формы «отрицательного реализма, которые могут переходить в любую степень внешнего неправдоподобия

lib.pushkinskijdom.ru

при условии громадной внутренней реалистической верности».

В работах А. Луначарского мы найдем аргументы против атак рационалистов на искусство, которые имели место, как известно, и в последние годы, атак, вызвавших антиномию, не весьма точно названную двоицей — «физики» и «лирики».

Луначарский подчеркивал, что если наука дает логически выверенные обобщения, рациональное понимание, то искусство прибавляет к разумному анализу «чувствование» данного явления. Последнее является весьма важным моментом в познании мира, ибо, по его словам, «вслед за этим чувствованием идет и более глубокое рациональное понимание. Этот процесс, прибавляет Луначарский, представится особенно наглядно, если вы прочтете сначала талантливое беллетристическое произведение, а потом талантливую статью критика-публициста по поводу него».

В этом свете понятно определение типа, которое дает Луначарский: «Тип перестает быть таковым и делается схемой, если в нем не содержится преобладающего количества, так сказать, иррационального содержания. Он должен быть достаточно близок к жизни, чтобы действовать непосредственно на наши чувства, на наше воображение. В нем должна оставаться известная непроницаемая для разума часть, которая и производит непосредственное впечатление жизни. Как только эта непроницаемая часть растворяется, мы не имеем больше типа, мы не имеем больше живого образа, мы имеем понятие, обобщение, иногда достаточно неуклюже одетое в такие-то сапоги и снабженное такой-то бородой».

Не раз останавливал внимание читателей Луначарский на том, что составляет силу искусства, силу художника: «... художником делает человека даже не столько зоркий взгляд и острое перо, сколько большое чувство...» Подлинное искусство «не только информация при помощи типичных образов и положений, но еще и живое эмоциональное изложение, согретое чувством».

Напоминая известные слова Ленина: «Критика Толстого не нова. Он не сказал ничего такого, что не было бы задолго до него сказано и в европейской и в русской литературе теми, кто стоял на стороне трудящихся», — Луначарский выделяет мысль Ленина о своеобразии критики Толстого. Своеобразие это состоит в том, что толстовская критика с огромной силой выражает психологию широких народных масс России, их настроение и ломку их взглядов в предреволюционную эпоху, а выражение Толстым этих взглядов и настроений отличается «силой чувства». «страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием в стремлении „дойти до корня“». Все это и делало критику Толстого новым явлением в искусстве, «шагом вперед в искусстве всего человечества».

Самобытным был подход Луначарского к проблемам художественной формы: он предлагал решать их в широком аспекте исторического развития искусства. Форма, разумеется, служит данному содержанию, отвечает ему, воплощает его. Но нельзя сказать, что в каждом художественно совершенном произведении форма целиком определяется только его содержанием. На форму воздействует вся совокупность общественной жизни, идеологии, общественной психологии, культурных традиций, самый «стиль жизни» и т. д.: «Форма связана часто не с произведением, а с целой эпохой и с целой школой. Она может даже оказаться силой, вредящей содержанию, вступающей в противоречия с ним. Она может иногда оторваться от содержания и получить своеобразный, призрачный характер». В последнем случае она становится «пустой игрой форм, велеречивых и напыщенных или, наоборот, фривольных и забавных».

Как наивны бывают иные критики, старательно ищущие объяснения всех без исключения особенностей формы данного произведения лишь в его конкретном содержании или в личных особенностях творческой работы данного художника.

Луначарский своими трудами помогает нам в борьбе с проявлениями вульгаризаторства и догматизма в литературе и литературной критике, борьбе за развитие подлинно диалектических эстетических воззрений.

Сейчас мы стремимся к научному подходу к явлениям, к преодолению субъективизма в науке. Обращаясь к работам Луначарского, мы находим в них замечательные примеры всестороннего объективного — в духе марксистской науки — рассмотрения литературных явлений.

Конечно, мы можем найти в работах Луначарского и отдельные уклонения от принципов марксистской эстетики (особенно в дореволюционный период), и отдельные положения, сформулированные в духе господствовавших в 20-е годы представлений о существовании особой группы пролетарских писателей, как бы располагавшей наибольшим правом представлять собою новое искусство, но все это частности, все это — моменты преходящие, легко отделяемые современным читателем от основного и непреходящего в наследии критика.

Луначарский с его трудами все больше входит в литературоведческий обиход наших дней. Его эстетическое наследие — ценная часть литературоведения советской эпохи.

lib.pushkinskijdom.ru

Член-корреспондент АН СССР Н. К. Пиксанов поделился воспоминаниями о Луначарском.[1]

В докладе «Луначарский и Горький» доктор филологических наук К. Д. Муратова остановилась на полузабытых фактах, раскрывающих сложную и по-своему драматичную историю взаимоотношений этих двух выдающихся людей. Впервые Горький и Луначарский встретились в 1905 году (а не в 1907, как это ошибочно зафиксировано в «Летописи жизни и творчества М. Горького»), в связи с изданием первой легальной большевистской газеты «Новая жизнь».

В этом же году Луначарский приветствует появление «Дачников», в следующем публикует статью о «Варварах», а в связи с появлением «Врагов» он уже подводит некоторые итоги творческой деятельности писателя. В течение своей жизни Луначарский написал об авторе «Песни о Буревестнике» и романа «Мать» около тридцати статей. Множество оценок и ценных упоминаний о Горьком можно найти также в статьях Луначарского, посвященных литературе начала нового века. Некоторые из статей критика до сих пор являются основополагающими в понимании горьковского творчества.

Луначарский прозорливо увидел, что Горький как мастер слова стоял у истоков рождения социалистического искусства, что именно он своим творчеством доказал возможность и плодотворность его возникновения.

Последующие встречи в Италии вызвали дружеское общение, сыгравшее большую роль в жизни того и другого. Широта интересов Луначарского — критика, политика, философа — вот что прежде всего привлекало Горького.

О близости взглядов свидетельствовало, в частности, желание Горького написать вместе с Луначарским «Историю русской литературы для народа». Книга не была написана. Горький сожалел об этом и попытался частично осуществить замысел в своих лекциях о русской литературе, прочитанных в 1909 году в каприйской школе для рабочих. Тогда же у Горького возникла мысль организовать выпуск критико-философских сборников, в редколлегию которых должен был войти Луначарский. Издание не было реализовано, но вплоть до конца 1921 года Горький привлекал Луначарского во все организуемые им журналы и издательства: «Современник», «Летопись», «Парус», «Новую жизнь» и т. д. И в то же время эта дружба не была идиллической. Сложность развития Луначарского-политика, философа и критика наложила неизбежный отпечаток и на его отношения с Горьким. Значительно обогатив обоих, дружба эта вызвала возникновение одного из наиболее драматических эпизодов в жизни Горького, связанного, как известно, с увлечением идеями богостроительства.

В первые годы Октябрьской революции Луначарский и Горький встретились как соратники по строительству новой социалистической культуры. И если в каприйские годы Луначарский внес драматическую ноту в жизнь Горького, то теперь он всячески помогает ему преодолевать ошибки. Именно к Луначарскому пришел Горький в 1918 году, чтобы сказать, что он окончательно с большевиками.

Неисчислимы мероприятия, в которых они приняли совместное участие. Здесь и издательская деятельность, и охрана памятников искусства, и организация различных обществ, и материальная помощь ученым и литераторам. Особенно деятельно сотрудничали оба в области театра, решая вопросы театрального дела, репертуара, организации драматургических конкурсов.

Горький, поддержанный Лениным и Луначарским, создавал грандиозный план издания «Всемирной литературы», реализовать который оказалось невозможным и до сих пор.

В 20-е годы Луначарский выступил с рядом небольших статей о произведениях Горького и с попыткой создать его литературный портрет. Оценка творчества Горького была в ту пору зачастую однобока и на редкость несправедлива. Луначарский встает на защиту Горького, хотя и отдает некоторую дань господствующим настроениям. В своем портрете Луначарский рассматривает Горького как провозвестника революции и высоко оценивает его творчество. Особо остановившись на позиции Горького в 1917 году, критик дал красочную зарисовку беседы Горького с Лениным о современности.

Новое широкое признание Горького, как известно, началось после его возвращения на родину в 1928 году. Теперь Луначарский выступает с циклом статей, где дает блестящий анализ творческого пути писателя и характеризует значение его современной деятельности. Горький для него художник с мировым авторитетом, стоящий на защите социалистической стройки. Это писатель и политик, которого глубоко интересует и реальный процесс борьбы человека за новое общество и процесс художественного воплощения этого процесса. Луначарскому принадлежат часто цитируемые слова о том, что в творчестве Горького пролетариат впервые осознал «себя художественно, как он осознал себя философски и политически в Марксе, Энгельсе и Ленине».

Талант Луначарского-критика особенно сильно проявился в статье 1932 года «Самгин». Тогда было издано

[1] Воспоминания о Луначарском Н. К. Пиксанова публикуются в настоящем номере журнала, см. стр. 112 и сл.

lib.pushkinskijdom.ru

три тома романа, но из бесед с Горьким критик знал, каков будет конец заглавного героя. Эта небольшая по объему статья — блестящий образец критического мастерства. Луначарский сумел лаконично, но в то же время очень глубоко раскрыть идейное и художественное богатство последнего горьковского романа.

Статье Луначарского уже более 30 лет, но она еще непревзойдена горьковедами. Многие работы о «Жизни Клима Самгина» до сих пор представляют развертывание мыслей Луначарского. Некоторые из его определений («скрытая сатира», «движущаяся панорама десятилетий») стали своеобразными терминами.

Статья «Самгин» была последней статьей Луначарского о Горьком. Видимо, после ее чтения Горький и написал Луначарскому, которого давно уже уговаривал писать воспоминания: «Вы долгое время, почти всю жизнь, шли плечо в плечо с Лениным и наиболее крупными, яркими товарищами... Вы владеете словом как художник слова... Книга Ваша о Вашей жизни объективно нужна».

Член Союза писателей Н. В. Яковлев, бывший научным сотрудником института с 1916 года, выступил с воспоминаниями о А. В. Луначарском. Он рассказал о той большой помощи, которая была оказана Анатолием Васильевичем Луначарским в бытность его наркомом просвещения в 1921 году Пушкинскому дому в получении необходимых средств для реконструкции института.

С сообщением об автографах Луначарского в Пушкинском доме выступила кандидат филологических наук Н. Т. Панченко. Как отметила докладчица, рукописный отдел ИРЛИ располагает 29 ед. хр., содержащими материалы, относящиеся к Луначарскому. Это прежде всего автобиографическая заметка, написанная Луначарским в 1907 году во Флоренции. В архиве журнала «Новый мир», в котором активно сотрудничал Луначарский, находятся наборные экземпляры шести его статей («О многоголосности Достоевского», «Барух Спиноза и буржуазия», «Тезисы о задачах марксистской критики», отзыв о «Выставке картин П. П. Кончаловского», рецензии на постановку Мейерхольдом гоголевского «Ревизора» и на книгу М. Живова «Глазами иностранцев»). В архиве журнала «Земля советская» имеется стенограмма доклада «Крестьянская литература и генеральная линия партии». Среди отдельных поступлений — стенограмма вводной лекции к курсу истории немецкой и английской литератур, прочитанной Луначарским аспирантам-западникам Пушкинского дома в присутствии всего коллектива института. В различных фондах рукописного отдела сохранилось 34 письма Луначарского к 15 адресатам (в том числе к М. К. Лемке, В. С. Миролюбову, А. Ф. Кони, С. Ю. Копельману и др.). Большой интерес представляет официальная переписка Луначарского как народного комиссара по просвещению с Ф. Д. Батюшковым и С. А. Венгеровым. Письмо к Ф. К. Сологубу проливает свет на участие Луначарского в судьбе писателей, находящихся в первые годы советской власти на перепутье. 8 писем и записок адресованы А. В. Луначарским к Н. К. Пиксанову и относятся к 1926—1927 годам, времени их совместной работы над изданием «Русских классиков», 2 письма — С. Д. Балухатому (1929 год) — в связи с работой над изданием 12-томного собрания сочинений А. П. Чехова.

А. СМОРОДИН

ТЕМАТИКА VI МЕЖДУНАРОДНОГО СЪЕЗДА СЛАВИСТОВ

21—24 сентября 1965 года в Вене состоялось IX пленарное заседание Международного комитета славистов, на котором была принята следующая тематика VI Международного съезда славистов.

I. Языкознание.

1. Фонологическая и морфологическая структура слова в славянских языках и ее историческое развитие.
2. Типы построения предложений в славянских языках и их историческое развитие.
3. Проблемы сравнительно-исторического и типологического анализа славянской лексики.
4. Вопросы стандартизации славянских литературных языков (включая контактные явления).
5. Задачи и перспективы развития диалектологических исследований славянских языков.

lib.pushkinskijdom.ru

6. Славянское языковое наследие на ныне неславянских территориях и неславянское наследие на территориях славянских (включая вопросы ономастики).

II. Литературоведение.
1. Основные методологические и исторические проблемы сравнительного славянского литературоведения; в частности, вопрос о месте славянских литератур в мировой литературе.
2. Развитие и изменение жанровых систем в славянских литературах.
3. Единство и различия в развитии древних славянских литератур.
4. Барокко в славянских литературах.
5. Приемы отражения действительности в славянских литературах XIX века; в особенности литературные течения перелома XIX и XX веков.
6. Творческие принципы развития славянских литератур XX века (критический реализм, авангардные течения, социалистический реализм и другие направления).

III. Литературно-лингвистические проблемы.
1. Проблемы взаимоотношений литературного языка и языка художественной литературы у славян.
2. Отражение особенностей славянских языков в славянских художественных литературах.
3. Стилистическая структура художественных произведений в историческом и типологическом аспекте.
4. Проблемы славянского стиховедения в сравнительно-историческом и типологическом плане.
5. Вопросы перевода со славянских языков и на славянские языки.

IV. Славянская народная словесность.
1. Жанровая система славянской народной словесности и проблемы классификации и каталогизации.
2. Сравнительное изучение славянской народной эпики.
3. Полународная литература (лубок, ярмарочные песни, народные книжки и т. д.).
4. Проблемы славянской народной баллады.
5. Современные виды фольклора славянских народов.

V. Общеславистические исторические проблемы.
1. Основные проблемы истории славистики.
2. Образование раннефеодальных славянских государств и их взаимоотношения.
3. Значение богомильства, реформации и гуманизма в славянских странах.
4. Развитие идей и программ славянской взаимности в XVIII—XX веках.
5. Славянские народы в годы второй мировой войны; их социальное и культурное развитие в послевоенный период.

Списки предлагаемых докладов и научных сообщений (с указанием соответствующих тем съезда и фамилии автора) следует направлять президиуму Международного комитета славистов в Прагу до 1 июня 1966 года. Адрес: Mezinárodní komitét slavistů, Valentinská 1, Praha 1. Телефон: 656—86 (617—00).

МКС рекомендует организовать в научной печати широкую дискуссию на темы съезда и просит направлять опубликованные и неопубликованные высказывания ученых, посвященные темам съезда, президиуму МКС в Прагу.

Исправление: в № 4 за 1965 год

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
145	19—20 сверху	В. В. Головинский	В. А. Головинский

lib.pushkinskijdom.ru

НОВЫЕ КНИГИ

Башкирия в русской литературе. [Сборник], т. III. Сост., предисл., биогр. справки, коммент. и библиогр. М. Г. Рахимкулова. Под общ. ред. А. Н. Киреева. Башкнигоиздат, Уфа, 1965, 580 с. (АН СССР, Башкирский филиал, Инст. истории, яз. и лит-ры).

Берков П. Н. О людях и книгах. (Из записок книголюба). Изд. «Книга», М., 1965, 144 с.

Ваверс В. А., Мацков Г. М. Латышско-русские литературные связи. Изд. «Зинатне», Рига, 1965, 472 с. (АН Латв. ССР, Инст. яз. и лит-ры).

Вишникова И. А. И. С. Тургенев в шестидесятые годы. (Очерки и наблюдения). Под ред. Е. И. Покусаева. Изд. Саратовского унив., Саратов, 1965, 116 с.

Вопросы стилистики. Сборник статей. Вып. 2. [Ред. коллегия: А. М. Лукьяненко и др.]. Изд. Саратовского унив., Саратов, 1965, 225 с.

Вопросы фольклора. [Сборник статей. Посвящается памяти М. К. Азадовского. Ред. Я. Р. Кошелев]. Изд. Томского унив., Томск, 1965, 1960 с. (Томский пед. инст.).

Гиллельсон М. И., Дрыжакова Е. Н., Перкаль М. К. А. И. Герцен. Семинарий. (Пособие для студентов). Изд. «Просвещение», М.—Л., 1965, 340 с.

М. Горький и Л. Андреев. Неизданная переписка. [Ред. И. С. Зильберштейн, вступ. статья К. Д. Муратовой]. Изд. «Наука», М., 1965, 630 с. («Литературное наследство», т. 72).

Дергачева-Скоп Е. Из истории литературы Урала и Сибири XVII века. Средне-Уральское книжное изд., Свердловск, 1965, 152 с. (Свердловский лит. музей им. Д. Н. Мамина-Сибиряка).

М. Ю. Лермонтов. Материалы и сообщения VI Всесоюзной лермонтовской конференции. [Редколлегия: А. В. Попов (главн. ред.) и др.]. Книжное изд., Ставрополь, 1965, 235 с. (Ставропольский пед. инст.).

Очерки по истории русской журналистики и критики, т. II. Вторая половина XIX века. [Ред. коллегия: В. Г. Березина и др.]. Изд. Ленингр. унив., Л., 1965, 516 с.

Пештич С. Л. Русская историография XVIII века, ч. 2. Изд. Ленинградского унив., Л., 1965, 344 с.

Пруцков Н. И. Русская классическая литература и наша современность. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, 248 с. (Инст. русск. лит-ры).

Творчество М. Ю. Лермонтова. Сборник статей, посвященный 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова. [Ред. коллегия: В. Д. Бубнов и др.]. Пенза, 1965, 250 с. (Уч. зап. Пензенского пед. инст., вып. 10).

Устная поэзия рабочих России. Сборник статей. Под ред. В. Г. Базанова. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, 189 с. (Инст. русск. лит-ры).

Фридман Н. В. Проза Батюшкова. Изд. «Наука», М., 1965, 167 с. (АН СССР, Отд. лит-ры и яз.).

Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе. (Русский физиологический очерк). Изд. «Наука», М., 1965, 319 с. (Инст. мировой лит-ры).

Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. [т. IV]. Под ред. Е. И. Покусаева. Изд. Саратовского унив., Саратов, 1965, 284 с.

Шторм Г. Потаенный Радищев. Вторая жизнь «Путешествия из Петербурга в Москву». «Советский писатель», М., 1965, 295 с.

Антокольский П. Г. Пути поэтов. Очерки. «Советский писатель», М., 1965, 472 с.

Арго А. М. Своими глазами. Книга воспоминаний. [О литературе и театре]. «Советский писатель», М., 1965, 230 с.

Богуславский А. О., Днев В. А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1936—1945. Изд. «Наука», М., 1965, 288 с. (Инст. мировой лит-ры).

Буряов А. Гайдар на Севере. Критико-биографический очерк. Северо-Зап. книжное изд., [Архангельск], 1965, 58 с.

Вопросы советской литературы. [Сборник статей. Ред. коллегия: Н. И. Хоменко (отв. ред.) и др.]. [Книжное изд.], Хабаровск, 1965, 190 с. (Хабаровский пед. инст.).

Время, пафос, стиль. Художественные течения в современной советской литературе. [Сборник статей. Под ред. В. В. Бузник и В. А. Ковалева]. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, 272 с. (Инст. русск. лит-ры).

Вулис А. Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20—30-е годы. Изд. «Наука», Ташкент, 1965, 286 с. (АН УзССР, Инст. яз. и лит-ры им. А. С. Пушкина).

Григорьев М. Социалистический реализм в борьбе с модернизмом, ч. 1. М., 1965, 122 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Девитт В. Двадцать шесть бакинских комиссаров в советской поэзии (русской и азербайджанской). Изд. АН АзССР, Баку, 1965, 158 с. (АН АзССР, Инст. лит-ры и яз. им. Низами).

Живая память поколений. Великая Отечественная война в советской литературе. Сборник статей. [Сост. и авт. предисл. А. Коган]. Изд. «Художественная лит-ра», М., 1965, 359 с.

Ковалев В. А. Многообразие стилей в советской литературе. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, 140 с. (Инст. русск. лит-ры).

Либединский Ю. Первые шаги. «Советская Россия», М., 1965, 127 с. (Б-чка молодого литератора).

Любинский И. Театр для детей. Облик героя в советской драматургии для детей и юношества. Изд. «Детская лит-ра», М., 1965, 143 с. (Дом детской книги).

Малинин А. С. Луначарский о пролетарских писателях. Изд. «Высш. школа», Минск, 1965, 72 с.

Мастерство перевода. Сборник [1964. Ред. коллегия: К. И. Чуковский (главн. ред.) и др.]. «Советский писатель», М., 1965, 546 с.

Михайлов А. Лирика сердца и разума. (О творческой индивидуальности поэта). «Советский писатель», М., 1965, 396 с.

Молдавский Дм. О М. Дудине, блокаде, стихах на войне и нашем поколении. Лениздат, Л., 1965, 99 с.

Молдавский Дм. Н. Асеев. Изд. «Художественная лит-ра», М.—Л., 1965, 151 с.

Навстречу будущему. Статьи молодых критиков. Сб. 2. [«Советский писатель», М., 1965], 307 с.

Новиков В. Творческая лаборатория Горького-драматурга. «Советский писатель», М., 1965, 528 с.

Нович И. Художественное завещание Горького. Жизнь Клима Самгина. «Советский писатель», М., 1965, 538 с.

О литературе для детей. [Сборник статей]. Вып. 10. Изд. «Детская лит-ра», Л., 1965, 240 с. (Дом детской книги).

Партийность, время, художник. [Сборник статей о литературе и искусстве. Ред. коллегия: М. Н. Пархоменко и др.]. Изд. «Мысль», М., 1965, 286 с. (Акад. обществ. наук при ЦК КПСС).

Рассадин Ст. Книга про читателя. Изд. «Искусство», М., 1965, 206 с.

Рехо К. М. Горький и японская литература. Изд. «Наука», М., 1965, 163 с. (Инст. народов Азии АН УзССР, Инст. яз. и лит-ры им. А. С. Пушкина).

Рубашкин А. И. Публицистика Ильи Эренбурга против войны и фашизма. «Советский писатель», М.—Л., 1965, 377 с.

Сарнов Б. М. Страна нашего детства. Литературно-критические статьи [о детской и юношеской литературе]. Изд. «Детская лит-ра», М., 1965, 248 с. (Дом детской книги).

Светов Ф. Поиски и свершения. Заметки о современности искусства [и литературы]. Изд. «Искусство», М., 1965, 126 с.

Солоухин В. С лирических позиций [в литературе и искусстве]. «Советский писатель», М., 1965, 187 с.

Трушкин В. Сибирский партизан и писатель П. П. Петров. (Повесть героической жизни). Вост.-Сибирское книжное изд., [Иркутск], 1965, 252 с. (Замечательные люди в Сибири).

Фролов В. Искусство открывает мир. Статьи о литературе, драматургии, кино. «Советский писатель», М., 1965, 287 с.

Шошин В. Поэт А. Прокофьев. Лениздат, Л., 1965, 95 с.

Яновский Н. С веком наравне. Основные тенденции развития современной русской прозы. Зап.-Сибирское книжное изд., Новосибирск, 1965, 140 с.

Театральная энциклопедия, т. 4. Главн. ред. П. А. Марков. Изд. «Сов. энциклопедия», М., 1965, 1152 стлб.

Подписано к печати 4/III 1966 г. М-27574. Бумага 70×108¹/₁₆. Бум. л. 8¼. Печ. л. 16½+1 вкл. (⅛ печ. л.) =23,22 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 29,33. Тираж 8600. Зак. 670.

1-я тип. издательства «Наука». Ленинград, В-34, 9 линия, дом 12

lib.pushkinskijdom.ru

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

КНИГИ ИНСТИТУТА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ) АН СССР

Вышли в свет

Памятники русского фольклора. Частушки в записях советского времени. Издание подготовили З. И. Власова и А. А. Горелов.

Первое академическое собрание русских частушек включает более 10 тысяч текстов и большое число нотных примеров. По богатству опубликованных лирических миниатюр оно превосходит крупнейшие дореволюционные и советские издания. Книга содержит материалы многочисленных фольклорных экспедиций, хранящиеся в Институте русской литературы.

Книга рассчитана на широкие читательские круги.

Готовятся к печати

Е. Н. Купреянова. Эстетика Л. Н. Толстого.

Идейно-художественное своеобразие творчества Л. Н. Толстого рассматривается автором в свете общих закономерностей эстетики русского классического реализма. Сочетая конкретный историко-литературный анализ с теоретическим рассмотрением проблемы специфики искусства, автор по-новому осветил некоторые важные вопросы изучения великого русского писателя.

К. Д. Муратова. Возникновение социалистического реализма в русской литературе.

Характеризуя основные направления в художественных исканиях писателей-реалистов 90—900-х годов, автор показывает историческую обусловленность возникновения творческого метода социалистического реализма.

Привлечение большого конкретного материала, касающегося литературной борьбы вокруг М. Горького и писателей-«знаньевцев», споров о пролетарской литературе, позволило показать развитие творчества основоположника социалистического реализма в связи с общим развитием литературы тех лет.

ЗАКАЗЫ НА ВЫШЕДШИЕ И ГОТОВЯЩИЕСЯ К ПЕЧАТИ ИЗДАНИЯ НАПРАВЛЯЙТЕ ПО АДРЕСУ:

Москва, К-12, Б. Черкасский пер., 2/10,
Контора «Академкнига», отдел «Книга — почтой»;
Ленинград, Д-120, Литейный пр., 57,
Ленотделение «Академкнига», отдел «Книга — почтой»
или в ближайший магазин «Академкнига»

lib.pushkinskijdom.ru