

Русская литература

№ 3

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

1967

Год издания десятый

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
А. С. Бушмин. Революция, культура, литература	3
Г. М. Фридлиндер. Советская литературная наука и проблема классического наследства	17
Б. С. Мейлах. Судьба классического наследия в первые послеоктябрьские годы (1917—1919)	27
Из выступлений участников IV съезда писателей СССР	
Н. М. Грибачев	43
О. Н. Шестинский	47
Пабло Неруда (Чили)	50
Г. П. Семенова. Г. В. Плеханов и М. Горький	51
Л. А. Гладковская. Новое в жизни — новое в драме	72
Д. С. Лихачев. Изучение русской литературы X—XVII веков за 50 лет	88
А. А. Морозов. Национальное своеобразие и проблема стилей (к изучению древнерусской литературы и литературы XVIII века)	102
К. Н. Григорьян. К изучению романтизма	124

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

А. Ф. Тарасов. Новые архивные материалы о семье Некрасовых (Грешнево)	142
Н. И. Соколов. Н. А. Некрасов и литературное народничество	148
О. В. Ломан. Речи П. В. Засодимского и М. И. Горчакова на похоронах Н. А. Некрасова	160
Я. И. Штернберг. А. И. Герцен и Шандор Телеки	165

(См. на обороте)

И З Д А Т Е Л Ь С Т В О « Н А У К А »

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ЛЕНИНГРАД

И. Е. Баренбаум. Из истории легальной пропаганды 60-х годов (книгоиздательская деятельность П. А. Гайдебурова и пропагандистская брошюра И. А. Худякова)	170
М. Д. Зиновьева. Роман В. В. Берви-Флеровского «На жизнь и смерть» . . .	174
Б. Н. Двинянинов. Неизвестная диссертация П. Ф. Якубовича «Внутренняя жизнь М. Ю. Лермонтова»	183
Б. Г. Окунев. Поэт-народоволец — Тарасу Шевченко	193
Н. В. Осьмаков. К истории революционной поэзии в России	195
Н. Т. Панченко. Александр Блок за чтением и правкой своих ранних стихов	198
Письма А. С. Неверова к Л. М. Клейнборту (публикация П. П. Ширмакова)	205
Два письма В. В. Вересаева к Ф. К. Сологубу (публикация И. М. Юдиной)	211
В. А. Шошин. Конкурс Дома литераторов	214

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. Д. Муратова. К выходу нового тома «Архива А. М. Горького»	220
Ю. А. Андреев. Изучение творчества Шолохова (к вопросу о мировом значении «Тихого Дона»)	226
В. Н. Баскаков. Научная литература о М. Е. Салтыкове-Щедрине (1960—1966)	240
В. А. Ковалев. Коллективная монография о Федине	252
Л. Ф. Ершов. Сатира революционной эпохи	257
А. И. Павловский. Опыт исследования о советской романтической прозе . .	260
В. А. Ковалев. Словарь писателей СССР	265
А. Ю. Наркевич. Библиография русских поэтов XX века	267
Б. Г. Рейзов. Луиджи Пиранделло в России	268
З. В. Кирилук. Указатель содержания «Литературной газеты» Дельвига и Пушкина	273
ХРОНИКА	276

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

РЕВОЛЮЦИЯ, КУЛЬТУРА, ЛИТЕРАТУРА

1

«Десять дней, которые потрясли мир» — так озаглавил свою знаменитую книгу о событиях Великого Октября 1917 года американский писатель и революционер Джон Рид. Слова эти ярко выражают эмоциональное состояние человечества в бурные дни всемирно-исторического перелома.

Великая Октябрьская социалистическая революция ускорила весь ход мировой истории, явилась мощным и непреходящим фактором общественного прогресса. Она положила начало новой эпохе, эпохе возрождения и обновления мира и человека по законам коммунистического идеала.

Октябрьская победа вызвала глубочайшие революционные изменения не только в социально-политических судьбах народов, но и во всех сферах духовного творчества. Она открыла новые перспективы для развития всех областей культуры — науки, искусства, литературы.

Полвека, прошедшие после Октября 1917 года, явились блистательным подтверждением всемирно-исторической культурной миссии социалистической революции и решительным опровержением буржуазного предвзвеса о враждебности социализма культуре.

Идеологи эксплуататорских классов в своих ожесточенных нападениях на массовые революционные движения обычно стремились представить себя поборниками культуры, носителями и спасителями цивилизации, а революционеров обвиняли в варварстве, вандализме, приписывали им роль разрушителей культурных ценностей. В свое время еще Вильгельм Либкнехт дал достойную отповедь подобным лицемерным ревнителям цивилизации, превосходно разоблачив классовый смысл преследуемой ими цели. На обвинение, брошенное социалистам в связи с Парижской коммуной, он отвечал: «Да, мы *хотим* разрушить то, что наши противники называют „культурой“, „цивилизацией“. Мы *хотим* уничтожить рабство и угнетение, мы *хотим* уничтожить семена ненависти и раздоров, посеянные между людьми, мы *хотим* уничтожить невежество, духовную темноту, в которую погружено большинство наших братьев, — да, господа буржуа, мы хотим разрушить *невежество*, мы враги вашей культуры. Ваша культура есть прямая *противоположность культуры*; она может спасти себя лишь тем, что осуждает народ на тупость, грубо лишает его сокровищ истинной культуры, закрывает перед ним храм науки. Мы стремимся открыть народу этот храм».¹

К избитому приему противопоставления революции и культуры как якобы враждебных друг другу начал постоянно прибегали и реакционеры в России. К этому, в частности, сводился смысл книги Д. С. Ме-

¹ Вильгельм Либкнехт. Социализм и культура. Госиздат, М.—Л., 1926, стр. 56.

режковского «Грядущий хам», появившейся в годы первой русской революции.

Однако история знает немало и таких примеров, когда даже прогрессивные деятели, тесно связанные с демократией, боялись массовой, народной революции, полагая, что она, освобождая народ, развяжет низменные страсти и приведет к гибели культуры, к разрушению материальных и духовных ценностей.

Революционный поэт Германии Генрих Гейне глубоко сочувствовал борьбе коммунистов и пролетариев, верил в их победу и желал этой победы. В то же время Гейне казалось, что, сделавшись победителями, «в тупом упоении равенством они разрушили бы на этой земле все прекрасное и возвышенное и с иконоборческой яростью накиннулись бы на искусство и науку».² С горькой прозией рисовал Гейне картину будущего, когда, как ему казалось, революция отбросит поэзию, и книги поэта будут использованы в качестве оберточного материала. Столь мрачные прогнозы Гейне внушались ему неправильным представлением о коммунизме. Последний выступал в воображении поэта в виде непривлекательного общества, где принудительно осуществляется принцип примитивной уравнительности и во всем господствует унылое однообразие.

Среди русской интеллигенции начала XX века (и до и после Октября) было широко распространено представление о том, будто бы народная революция разрушит культуру и отбросит общество к прошлым векам. В силу такого взгляда одних революция настолько отпугивала, что они становились в лагерь ее противников, другие, страшась уничтожения плодов цивилизации, но признавая необходимость социальных преобразований, проявляли гражданское мужество и более или менее сближались с революционным народом. Противоречивое переплетение мотивов сочувствия социальной революции и жертвенности было, например, характерно для предоктябрьского творчества В. Брюсова и А. Блока, которым народное восстание порой представлялось как нашествие гуннов, как движение всеразрушающее. Родственные этим идейные настроения сказались у ряда писателей и в первые дни после Октября. Революцию они восприняли как стихийный взрыв негодования темных, забытых народных масс, как разрушение всей предшествующей культуры.

Для подобных предрассудков прошлые стихийные народные движения давали достаточные поводы, так как эти движения, как правило, были лишены организующего интеллектуального начала.

Отсюда вырисовывается все огромное значение для советской революции марксизма-ленинизма, научного мировоззрения пролетариата. Пролетарская революция в России была первой в мировой истории революцией, сочетавшей порыв миллионов трудящихся, жаждавших освобождения от рабства, и высокий разум, гениальным олицетворением которого был Ленин.

Октябрьская революция была самой массовой из всех революций, самой народной; она подняла на борьбу и приобщила к историческому творчеству наинизшие социальные слои населения — пролетариат и беднейшее крестьянство; она создала «демократию, неизмеримо более высокую и широкую, чем все прежние демократии мира».³ И в то же время она была самой культурной из всех революций, так как путь ее был освещен высшим достижением общественной мысли — марксистской теорией.

² Генрих Гейне, Собрание сочинений в десяти томах, т. 8, Гослитиздат, 1958, стр. 113.

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 37, стр. 304.

«Для того чтобы не лишиться достигнутого результата, для того чтобы не потерять плодов цивилизации, люди вынуждены изменять все унаследованные общественные формы в тот момент, когда способ их сношений [соmmerse] более уже не соответствует приобретенным производительным силам».⁴ Так формулировал Маркс исторические задачи социальной революции.

В свою очередь, Ленин, разоблачая всякого рода попытки противопоставления народной революции и культуры, говорил, что революция, призванная прежде всего свергнуть господство эксплуататорских классов, вместе с тем необходима и для того, чтобы спасти от гибели, от разложения и от расхищения все те культурные ценности, все завоевания передовой человеческой мысли, которыми была так богата материально нищая Россия, и создать на этой основе наилучшие условия для строительства новой, социалистической культуры. В декабре 1917 года Ленин писал, что разрушительная империалистическая война «поставила человечество перед дилеммой: погубить всю культуру и погибнуть или революционным путем свергнуть иго капитала, свергнуть господство буржуазии, завоевать социализм и прочный мир».⁵

Для спасения культуры необходимо было прежде всего сделать все накопленные культурные ценности достоянием народа, вырвав их из рук привилегированного меньшинства; освободить деятелей культуры от растлевающей идеологии и психологии класса собственников-эксплуататоров и направить их творческую мысль к достижению высокой цели; поднять народные массы к сознательному историческому творчеству и создать условия для свободного развития талантов, которые, по выражению Ленина, капитализм душил сотнями и тысячами.

И эту свою культурную миссию Октябрьская революция блестяще выполнила прежде всего потому, что во главе ее стоял Ленин и воспитанная им марксистская партия.

Социалистическая революция явилась величайшим фактором в духовном развитии народных масс. Она впервые приобщила миллионы рядовых тружеников к активной гражданской деятельности, вывела трудящихся на дорогу самостоятельного творчества новой жизни.

Октябрьская революция покончила с явлениями буржуазного распада в области русской культуры, которые представляли реальную опасность в период двух десятилетий, предшествующих Октябрю.

Лучшие люди из дворян и представители революционной демократии, посвятившие свои дарования и свои знания служению отечеству и народу, сделали огромный вклад в наше культурное наследие. Что же касается русской буржуазии, то она, в отличие от буржуазии передовых европейских стран, была варварски примитивна, невежественна и ее роль в сфере духовной деятельности была низка. В области литературно-художественного творчества русская буржуазия ознаменовала себя преимущественно как сила отрицательная; здесь ее первым самостоятельным словом были натурализм и декадентство.

Исцеление русской культуры от угрожавшей ей декадентской гангрены принесла пролетарская революция, вдохновленная и организованная высокими идеями научного социализма. Если эпоха буржуазного декаданса в капиталистических странах продолжается целое столетие, то длительность ее в России ограничилась двумя десятилетиями. Революционный переворот в России положил быстрый конец буржуазному распаду и открыл эпоху строительства новой, социалистической культуры.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 27, стр. 403.

⁵ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 169.

Октябрьская революция спасла от расхищения и превратила в общенародное достояние лучшие достижения прошлой культуры. «Еще во время империалистической войны, — пишет историк советской культуры, — начался отлив за границу художественных ценностей из частных и даже государственных владений. В период господства Временного правительства за границу увозили целыми вагонами произведения искусства, антикварные драгоценности, художественную мебель. Такое хищническое отношение к художественным сокровищам привлекло внимание любителей легкой наживы среди европейских и американских капиталистов».⁶ Передовые деятели культуры и, в частности, М. Горький, избранный в марте 1917 года председателем общественной комиссии по охране художественных ценностей, призывали к защите памятников культуры, но Временное правительство мер не принимало.

Отсюда ясно, как велико было для судеб нашей национальной культуры значение первых мероприятий молодого советского правительства во главе с Лениным по национализации художественных сокровищ, по запрещению их вывоза за границу, по организации охраны музейных ценностей и памятников искусства и старины.

Вопреки злобным крикам враждебной печати о варварстве большевиков, о вандализме темных масс вооруженное восстание в Петрограде и в Москве не сопровождалось уничтожением памятников культуры. Конечно, дело не обошлось без некоторого ущерба. Но это было вызвано лишь вынужденной необходимостью подавления яростного сопротивления врагов революции или же действиями отдельных несознательных ее сторонников. Частичные утраты в дальнейшем окупились невиданным размахом культурного творчества масс.

Заботу об охране художественных и материальных ценностей, памятников культуры и старины проявляли в ходе революции не только советское правительство, ленинская партия, но и вся сознательная часть революционной массы, пресекавшая преступные действия деклассированных, анархических или просто несознательных элементов.

Американский журналист Альберт Рис Вильямс, очевидец революционных событий в России, рассказал о том, как группа петроградских рабочих, борясь с попытками мародерства во время взятия Зимнего дворца, призывала: «Ничего не брать! Революция запрещает! Никаких грабежей! Это принадлежит народу!» «В эту ночь, — свидетельствует Вильямс, — под охраной красногвардейцев ничего не пропало из дворца».⁷

Ленин и партия во время революции требовали высокой дисциплины, строжайшего порядка, сохранения культурных ценностей дворцов, библиотек, архивохранилищ, музеев, памятников старины. Исключительная забота о сохранении исторических ценностей и материалов, проявленная советской властью с первых же дней Октябрьской революции, вызывала удивление представителей культуры Запада. «Я помню, — писал академик Е. В. Тарле, — как мне пришлось (в 20-х годах) водить по ленинградским архивам приехавшего в СССР замечательного ученого, архивоведа и историка, директора Национального архива в Париже, проф. Ланглуа, и как он изумился при виде великолепного зала архивов Синода. „Как? — воскликнул он. — Неужели у вас сохранились церковные архивы?“ А когда я ответил утвердительно, то Ланглуа с убеждением сказал: „Ваша революция была умнее нашей!“ — и повторял это на все

⁶ И. С. Смирнов. Ленин и советская культура. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 335.

⁷ Альберт Рис Вильямс. О Ленине и Октябрьской революции. Госполитиздат, М., 1960, стр. 159, 161.

лады.. Он имел в виду, что в 1789—1794 гг. очень много церковных архивов во Франции было сожжено».⁸

Наша революция была «умнее» в отношении к культурному наследству, чем все прошлые революции, потому что она направлялась Коммунистической партией, во главе которой стоял великий ученый Ленин.

После победы советской власти Ленин как руководитель партии и государства отдавал много внимания делу сохранения памятников прошлой культуры.

«Всю старину, — говорил он, — мы должны тщательно охранять не только как памятники искусства, — это само собой, — но и как памятники быта и жизни древних времен. Сюда должны приходиться экскурсии, здесь должны быть развернуты музеи, здесь должны даваться подробные исторические объяснения посетителям».⁹

В ближайшие месяцы после Октября партия и правительство осуществили ряд мероприятий, которые сделали народ хозяином всего культурного наследства, превратили все прошлые завоевания культуры, в том числе и богатейшее наследие русской классической литературы, в общенародное достояние. В течение 1918—1920 годов были опубликованы постановления об охране предметов старины и искусства, библиотек и музеев, о постановке памятников великим деятелям науки, культуры и искусства, о дешевом и общедоступном издании сочинений отечественных и зарубежных классиков.

В программе партии, принятой на VIII съезде (1919), в числе задач по народному просвещению указывалось: «Равным образом необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров».¹⁰

Первые же законодательные акты и практические мероприятия советского правительства показывают, что культурная революция началась с дней Октябрьского переворота, хотя, конечно, представляла собою более длительный процесс, нежели социалистический переворот в политике. С первых же дней советской власти, в условиях борьбы с контрреволюцией, разрухи и голода, народные массы жадно потянулись к грамоте, знанию, культуре. Борьба, труд, учеба — все было проникнуто единым могучим стремлением к коренному обновлению жизни. «... Нигде народные массы не заинтересованы так настоящей культурой, как у нас, — писал В. И. Ленин в 1923 году, — нигде вопросы этой культуры не ставятся так глубоко и так последовательно, как у нас...»¹¹

Вся теоретическая и государственно-практическая деятельность Ленина в области культурного строительства была пронизана идеей исторической преемственности. Он неустанно доказывал необходимость привлечения к новому строительству буржуазных специалистов и высмеивал тех, кто требовал строить пролетарскую культуру руками «чистых коммунистов».

«В вопросах культуры торопливость и размахистость вреднее всего»,¹² — говорил он и решительно боролся против «левацких» экспериментов в области науки, культуры, искусства, против разного рода прожектеров, объявлявших себя специалистами по части пролетарской

⁸ Е. В. Тарле, Сочинения в двенадцати томах, т. XII, Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 229.

⁹ Так передает слова Ленина В. Д. Бонч-Бруевич («Литературная газета», 1940, № 4, 21 января).

¹⁰ ВКП(б) в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, ч. I. Госполитиздат, 1940, стр. 289.

¹¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 364.

¹² Там же, стр. 389.

культуры. Он многократно разъяснял и доказывал, что для того чтобы построить коммунистическую культуру, «надо понять всю глубочайшую историю старого буржуазного мира»,¹³ вооружиться «точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества».¹⁴

Роль Ленина в истории русской и мировой культуры, воздействие ленинизма на духовное развитие человечества огромны, многообразны, поистине универсальны. Величайший теоретик марксизма своими трудами поднял русскую общественную мысль XX века на непревзойденную высоту.

Ленинское учение о культурной революции, о построении новой, социалистической культуры с учетом всех предшествующих достижений творческой мысли явилось той программой, следуя которой наша страна, преодолев свою вековую отсталость, заняла ныне столь высокое положение в цивилизованном мире.

2

Великий Октябрь, открывший невиданные перспективы общественного развития во всех областях человеческой деятельности, явился началом новой эпохи и в истории художественной литературы. Огромное значение идей социалистической революции для художественного творчества становилось все более очевидным в ходе времени. Но сразу же после победы революции в этой области произошли те первые глубокие перемены, которые явились залогом дальнейших успехов.

Из воспоминаний В. Д. Бонч-Бруевича известно, что уже «в третью ночь после великой Октябрьской социалистической революции» В. И. Ленин говорил: «Нам совершенно необходимо собрать все рукописи классиков и других писателей, привести их в полный порядок и издать, как же как и все другие материалы, для изучения нашей обширной литературы XIX века, нашей критики, публицистики, истории... Мы должны показать всему миру, что значит истинно культурная работа в стране, где власть перешла к рабочему классу, где установлена всерьез и надолго диктатура пролетариата». «Но пока мы не можем этого сделать, дадим сочинения классиков в том виде, в котором они имеются сейчас».¹⁵

В 1918 году по инициативе М. Горького, поддержанной Лениным, при Народном Комиссариате просвещения было организовано издательство «Всемирная литература», приступившее к изданию образцовых произведений мировой литературы XIX века. Грандиозное мероприятие произвело сильное впечатление на Герберта Уэллса. В своей известной книге «Россия во мгле» он писал: «В этой непостижимой России, воюющей, холодной, голодной, испытывающей бесконечные лишения, осуществляется литературное начинание, не мыслимое сейчас в богатой Англии и богатой Америке. В Англии и Америке выпуск серьезной литературы по доступным ценам фактически прекратился сейчас „из-за дороговизны бумаги“. Духовная пища английских и американских масс становится все более скудной и низкопробной, и это нисколько не трогает тех, от кого это зависит. Большевицкое правительство, во всяком случае, стоит на большей высоте. В умирающей с голоду России сотни людей работают над переводами; книги, переведенные ими, печатаются и смогут дать новой России такое знакомство с мировой литературой, какое

¹³ Там же, т. 40, стр. 253.

¹⁴ Там же, т. 41, стр. 304.

¹⁵ В. Д. Бонч-Бруевич. Воспоминания о Ленине. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 384—385.

недоступно ни одному другому народу. Я наблюдал эту работу и видел некоторые из этих книг».¹⁶

Мудрое отношение к художественному наследству, проявившееся в первых же действиях советского государства, оказывало благотворное влияние на скептически настроенных представителей литературной интеллигенции, способствовало их сближению с идеями социалистической революции.

Октябрьская революция вызвала среди русских литераторов резкое расслоение. Многие, даже из числа прогрессивно настроенных писателей, не поняли и не приняли революционного переворота, заняли позицию активного или пассивного сопротивления, а некоторые предпочли уйти в эмиграцию. Оставшиеся на стороне революции составили меньшинство. Но зато в это меньшинство входили самые крупные и яркие дарования — М. Горький, В. Маяковский, А. Блок, В. Брюсов. Факт знаменательный и важный для дальнейших судеб не только русской и всей многонациональной советской, но и мировой литературы. Этот факт свидетельствует, что переход к литературе нового типа, к советской литературе осуществлялся на высоком художественном уровне. Пример талантливейших мастеров литературы был в высшей мере поучителен, перспективен для развития литературы в нашей стране и за ее рубежами.

М. Горький как писатель был изначально связан с революционной борьбой пролетариата, его творчество развивалось в русле этой борьбы и в органическом взаимодействии с нею. Еще в конце прошлого века он стал буревестником русской революции, на подступах к Октябрю он заложил основы литературы социалистического реализма. Занятое Горьким положение главы новой советской литературы было, так сказать, последовательным результатом всей его предоктябрьской литературно-общественной деятельности.

Младшие литературные современники Горького, крупнейшие поэты начала нашего века — В. Брюсов, А. Блок, В. Маяковский — пришли к безоговорочному признанию социалистической революции, преодолевая модернистские иллюзии. Футуристические увлечения Маяковского затрагивали главным образом область его формальных литературных исканий; они не были настолько глубокими и длительными, чтобы заглушить гражданский пафос поэта, его рано пробудившиеся революционные настроения. Поэтому Октябрьский переворот он встретил словами: «Моя революция!»

Более резкий перелом под влиянием совершившейся социалистической революции произошел в мировоззрении и творчестве выдающихся представителей русского символизма — Брюсова и Блока. Октябрь помог поэтам преодолеть декадентский груз, тяготевший над их гражданскими исканиями. Каждый из них, в особенности Блок, мучительно и безысходно искал новых путей. Октябрь указал им выход из тупика в большой социальный мир.

В 1923 году Брюсов говорил: «Переворот 1917 г. был глубочайшим переворотом и для меня лично: по крайней мере я сам вижу себя совершенно иным до этой грани и после нее».¹⁷ После этого «переворота» Брюсов осознал себя «современником и работником нашей Великой революции».¹⁸

Еще более ярким примером благотворного влияния революции на писателей может служить творчество А. Блока — крупнейшего представителя русской поэзии на переходе от XIX к нашему веку. В личной

¹⁶ Герберт Уэллс, Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 15, изд. «Правда», М., 1964, стр. 331—332.

¹⁷ В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1955, стр. 25.

¹⁸ Там же, т. II, стр. 515.

и общественно-литературной биографии Блока, как и в его поэзии, сплелись и спорили противоречивые идейные тенденции периода острых революционных схваток. Связанный условиями своей жизни с традициями старого мира, поэт жил и творил в состоянии постоянных и напряженных поисков выхода из плена буржуазного искусства. Дорога Александра Блока к революции была труднее, мучительнее, извилистее, нежели дорога его столь же даровитого младшего современника Владимира Маяковского. Воинствующая натура и время дальше продвинули Маяковского, поставив его во главе советской поэзии. Но и в блоковской поэзии великие понятия — Родина, Россия, Революция, Народ — все более и более приобретали организующее и возвышающее значение, поэт все увереннее брал курс на маяк, зажженный революцией.

После Октября Блок активно включился в строительство новой культуры. «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию», — призывал он в статье «Интеллигенция и революция» (1918).¹⁹ «...Путь среди революций, — записал он в дневнике 7 января 1919 года, — *верный* путь».²⁰ Жизнь Блока оборвалась в самом начале этого верного пути, в 1921 году. Если бы преждевременная смерть не помешала Блоку пропеть все те новые песни, которые были в его восприимчивой душе разбужены социалистической революцией, он занял бы и в советской поэзии место, соразмерное его огромным поэтическим возможностям. Ярким предвестником этого служит поэма «Двенадцать».

Творчество крупнейших поэтов нашего века — Блока, Маяковского, Брюсова — свидетельствует, во-первых, о том, что все наиболее даровитое в русской литературе тянулось к революции, видя в ней основание для большого искусства, а во-вторых, о силе идей социалистической революции, идей, покоряющих лучшие умы и таланты.

Это была победа законов революционной действительности над заблуждениями личности, победа, открывавшая широкий простор для творческой мысли.

Приведем еще одно признание русского писателя. На этот раз из числа тех, кто ушел в эмиграцию, напуганный предрассудками о большевистском «варварстве», а затем, осознав свои заблуждения, вернулся на родину и занял место в ряду первых мастеров советской прозы. Это — признание А. Н. Толстого. «Если бы не было революции, в лучшем случае меня бы ожидала участь Потапенко: серая, бесцветная деятельность дореволюционного среднего писателя, — говорил он в 1933 году. — Октябрьская революция как художнику мне дала все... До 1917 года я не знал, для кого я пишу (годовой тираж моих книг, кстати, был в лучшем случае 3000 экземпляров). Сейчас я чувствую живого читателя, который мне нужен, который обогащает меня и которому нужен я. 25 лет назад я пришел в литературу как к приятному занятию, как к какому-то развлечению. Сейчас я ясно вижу в литературе мощное оружие борьбы пролетариата за мировую культуру, и, поскольку я могу, я даю свои силы этой борьбе. Это живущее во мне сознание является могучим рычагом моего творчества».²¹

Привлечение на свою сторону ряда выдающихся художников слова, сформировавшихся в прежние годы, явилось одним из существеннейших завоеваний Октябрьской революции в области литературного развития. Одни из этих писателей (прежде всего Горький, Серафимович, Демьян Бедный) были уже ранее тесно связаны с пролетарским движением. Другие приняли окончательное решение непосредственно в момент исто-

¹⁹ Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VI, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 20.

²⁰ Там же, т. VII, стр. 355.

²¹ А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. XIII, Гослитиздат, М., 1949, стр. 494.

рического переворота (Маяковский, Брюсов, Блок). Третьи, как например А. Толстой, пришли к революции позднее. Все они составили опытный отряд мастеров среди зачинателей советской литературы.

3

Еще более важным завоеванием социалистической революции, всего ярче характеризующим сущность вызванных ею исторических перемен в художественном творчестве, было возникновение той новой, подлинно свободной и подлинно народной литературы, появление которой предсказывал В. И. Ленин в своей знаменитой статье 1905 года «Партийная организация и партийная литература».

Началом такой литературы еще до победы социалистической революции явилось произведение Горького «Мать» — новый социальный роман, вдохновленный идеей социализма, утверждавший положительного героя из рабочего класса, прославлявший красоту жизни, которая рождалась в борьбе и труде революционных масс.

С победой социалистической революции наступила новая эпоха в историческом развитии искусства: оно обрело все условия, чтобы стать подлинно народным искусством. Начался процесс ускоренного движения литературы к народу и движения народа к литературе. Революционная масса выдвинула из своих рядов тот тип реального положительного героя, которого искала литература, стремясь предугадать образ человека будущего. На вооружение творческой мысли писателя пришло марксистское мировоззрение. Социалистические мечтания, претворенные в социалистические действия революционных масс, явились источником новых художественных концепций, картин, образов. Борьба за великие идеалы свободы и справедливости разбудила множество дарований в народной массе.

После Октября в литературе, как и во всех других сферах общественной жизни, проявился тот прекрасный размах, который «дала народному творчеству великая революция».²² Сотни новых авторов выступили со своими произведениями в альманахах, журналах и газетах первого десятилетия советской власти.

Буржуазные эстеты, проявляя неумное злорадство, надменно провозгласили над тем, что едва грамотные рабочие и крестьяне взялись за перо; заявляли, что русская литература погибла, что на ее месте распростерлось царство пустыни и гробового молчания.

Горький, разоблачая эти злобные выступления, указывал, что «эстеты не только равнодушны к проявлению массовой воли в области искусства, эта воля враждебна им, а потому оценки эстетов остаются вне смысла новой истории».²³ С мудростью и дальновидностью гения относился Горький к фактам творческого энтузиазма масс, он говорил об этом с восхищением как о небывалом в истории явлении, видел в этом залог будущей большой, подлинно свободной и народной социалистической литературы. Под непосредственным воздействием событий революции и гражданской войны в короткий срок одного первого десятилетия новой эпохи возникла и буйно расцвела советская литература.

«Никогда еще, — отмечал Горький в 1927 году, — в России не было такого количества молодежи, пишущей стихи и прозу; можно сказать, что страсть к литературе приняла характер эпидемии... Совершенно ясно видишь и чувствуешь, что молодежь понуждает писать ее насыщенность „впечатлениями бытия“».²⁴ И в другом месте: «Я повторяю

²² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 80.

²³ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, Гослитиздат, М., 1953, стр. 246.

²⁴ Там же, т. 24, стр. 276—277.

не однажды сказанное: нигде в прошлом, даже в эпохи величайших напряжений энергии, как, например, в эпоху Возрождения, количество талантов не росло с такой быстротой и в таком обилии, как растет оно у нас за время после Октября».²⁵

Социалистическая революция, приобщая к культуре все народы России, из которых многие прежде не имели даже письменности, положила начало единой многоязычной советской литературе. Она стала создаваться на всем огромном пространстве многонациональной страны.

«Если б я писал отчет о значительных книгах, созданных „духом“ революции за десятилетие — 20-й—30-й года, — говорит Горький, — мне пришлось бы растянуть эту статейку от Эривани до Архангельска, от Минска до Владивостока через Киев, Харьков, Новосибирск, заглянув и в Ташкент, и в Ростов, и во все другие пункты, где более или менее энергично создается новая, советская литература».²⁶

Осуществление ленинского принципа равноправия, дружбы и сотрудничества народов в советском обществе явилось мощным фактором ускоренного роста как отдельных национальных литератур, так и в целом всей многонациональной литературы. На основе социалистического братства народы младописьменные или прежде вовсе не имевшие письменности, испытывая благотворное влияние и помощь со стороны развитых литератур и прежде всего — русской литературы, сумели в сравнительно короткий срок пройти большой путь в своем художественном развитии.

В составе делегатов IV съезда писателей СССР, проходившего в мае текущего года, были представлены литераторы, пишущие на 46 языках народов нашей страны. Животворное взаимодействие разноязычных культур Советского Союза служит ныне ярким доказательством того, что только в социалистическом обществе достигается гармоническое единство национальных и интернациональных интересов различных народов.

Октябрьская революция коренным образом изменила положение писателя в обществе, разрушив средостения между передовыми деятелями художественной культуры и широкой народной массой. Великие писатели старой России имели крайне ограниченные возможности для обращения со своим словом непосредственно к народу, во имя свободы и счастья которого они творили. Их слово редко доходило до широких масс, обреченных самодержавием на бесправие, нищету, неграмотность. Трагическое ощущение разобщенности с народом не покидало передовых русских писателей. «Где ты, читатель-друг, отзовись?» — горько вопрошал Салтыков-Щедрин, и этот вопрос выражал глубокую скорбь лучших представителей российской интеллигенции, вынужденной преодолевать трудные барьеры на пути к народу.

«Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России, — писал Ленин в 1910 году. — Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием *всех*, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот».²⁷

Революция разрушила барьеры, возведенные самодержавием между художественной литературой и народом. В этом заключается одно из величайших завоеваний Октября в области искусства. В советском обществе все лучшие произведения классиков прошлых эпох обрели новую жизнь, дошли до народа, нашли в нем достойного наследника, стали достоянием всех и каждого. За годы советской власти наша страна достигла

²⁵ Там же, т. 27, стр. 45.

²⁶ Там же, т. 25, стр. 255.

²⁷ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 19.

всеобщей грамотности, более трети населения составляют люди с высшим и средним образованием. Советский народ свободно располагает всеми богатствами веками накопленных культурных и художественных ценностей. Не только представители интеллектуального труда, но и люди всех родов деятельности, все труженики города и деревни, на всем пространстве нашей огромной страны читают, знают и любят книги Пушкина, Гоголя, Некрасова, Шевченко, Тургенева, Толстого, Горького, Маяковского, Шолохова и многих других писателей как нашего многонационального отечества, так и зарубежных стран.

Постоянный и повсеместный интерес к художественной литературе и полная возможность удовлетворить этот интерес — одно из тех ярких свидетельств высокого духовного развития человека в советском обществе, которые стали для нас привычными явлениями. Завоевания социалистической революции, итоги полувекового развития социалистического общества столь органично, прочно, повсеместно вошли в нашу жизнь, что мы уже перестаем им удивляться. И то, что удивительное перестает быть удивительным, переходит в разряд обыкновенных явлений, — это есть лучшее доказательство роста личности при социализме. Весь, так сказать, эффект исторического сдвига, совершившегося в области художественных запросов советских людей, становится особенно ощутимым при сопоставлении фактов нашей и буржуазной действительности. На международной встрече поэтов, состоявшейся в сентябре 1966 года в Грузии, известный английский писатель Джеймс Олдридж говорил: «Я живу в рабочем районе Лондона. Вы не найдете ни одного человека на нашей улице, в нашем квартале, который бы читал стихи. Представление о поэте-кумпре кажется этим людям несусветной чужью. Что ж, попробуйте-ка преодолеть эту стену!.. Почему народ перестал понимать и чувствовать поэзию? Потому что она по сути своей вовсе не предназначена ему».²⁸

Сила и величие литературы, связанной с идеями социалистической революции, состоит именно в том, что она предназначена для народа и служит правдивым художественным выражением его лучших стремлений. Советская литература, рожденная в битвах за новый общественный строй, развивалась по пути все более глубокого постижения идей ленинизма, принципа коммунистической партийности и народности.

Произведения родоначальника литературы социалистического реализма М. Горького и его многочисленных последователей — это правдивая и волнующая художественная летопись крушения старого и рождения нового мира.

В литературе, отобразившей Октябрьскую революцию и гражданскую войну, — в поэзии Маяковского и Демьяна Бедного, в «Бронепоезде» Вс. Иванова и «Падении Даира» Малышкина, в «Городах и годах» Федина и «Барсуках» Леонова, в «Чапаеве» Фурманова и «Железном потоке» Серафимовича, в «Разгроме» Фадеева и «Как закалялась сталь» Островского, в «Хожении по мукам» А. Толстого и «Тихом Доне» Шолохова, во многих других произведениях — представлена героическая и трагическая картина революционной борьбы Коммунистической партии и народных масс и ярко запечатлен процесс рождения в этой борьбе нового мира и нового человека, формирование новой идеологии и нравственности.

Советской литературе за время своего существования пришлось испытать и немалые трудности, и утраты, и неудачи, но в целом она всегда — и в годы вооруженной борьбы с врагами революции, и в периоды мирного социалистического строительства — оставалась верной своему высокому историческому назначению.

²⁸ «Иностранная литература», 1967, № 2, стр. 208.

4

Октябрь явился яркой вехой в истории зарубежных литератур. Все то передовое в мировом литературном движении, что было связано с идеалами социальной справедливости, демократии, интернационализма и гуманизма, находило себе стимул в революционном опыте России.

Своими первыми и последующими завоеваниями советская революция вербовала все новых и новых сторонников социализма в литературах всех стран и континентов, вызывала «революцию в умах», пробуждала симпатии к марксистско-ленинскому учению.

Лучшие представители зарубежной литературной интеллигенции называли Советскую Россию «страной надежд», «страной, где сбывается и невозможное»,²⁹ «духовным центром мира».³⁰

«Вступление России на путь социализма, — писал Теодор Драйзер, — озарило существующее в Америке социальное неравенство таким ослепительным светом, что наряду с книгами, имеющими единственной целью развлечь читателя и старательно обходящими социальные проблемы, неизбежно должны были появиться другие книги, показывающие необходимость изменения общественного строя».³¹

Свидетельства зарубежных деятелей о влиянии русской революции на мировую культуру и литературу находят свое подтверждение как в истории национальных литератур отдельных стран, так и в творчестве их выдающихся представителей.

Октябрьская революция оказала сильное воздействие на таких уже сложившихся и получивших громкую известность писателей начала нашего века, как Анатоль Франс, Ромен Роллан, Анри Барбюс, Бернард Шоу, Теодор Драйзер, Генрих Манн, Мартин Андерсен-Нексе, Рабиндранат Тагор, вызвав существенные перемены в их мировоззрении и литературной деятельности, заставив их пережить новый творческий подъем. Каждый из этих знаменитых писателей, в каждом случае по-своему сблизился — раньше или позже, в большей или меньшей мере, с большими или меньшими колебаниями, но сблизился — с идеями социалистической революции.

Советская революция положила начало или способствовала уже прежде начавшемуся формированию поколения зачинателей пролетарской и социалистической литературы во многих странах Запада и Востока. Джон Рид, И. Бехер, Б. Брехт, А. Зегерс, Луи Арагон, С. К. Нейман, В. Незвал, И. Ольбрахт, Ю. Фучик, М. Пуйманова, Х. Смирнский, В. Броневский, Лу Синь, Прем Чанд, Пабло Неруда, Шон О'Кейси и еще многие и многие художники слова утверждали свой путь в революционной литературе под благотворным влиянием идей Октября, опыта социалистического строительства в Советском Союзе и советской литературы.

Подобно тому, как это было у нас с Маяковским, Блоком, Брюсовым, а порой и не без влияния их примера, перемены, вызванные в зарубежных литературах идеями Октябрьской революции, помогли ряду виднейших литераторов (Луи Арагону, Иоганнесу Бехеру, Ветезлаву Незвалу, Гео Милеву, Людмилу Стоянову и др.) порвать связи с теми или иными модернистскими течениями и выйти на широкий простор социалистического новаторства.

В недавно появившемся, посмертно изданном капитальном труде И. И. Анисимова «Новая эпоха всемирной литературы» широко освещены

²⁹ Анатоль Франс, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, Гослитиздат, М., 1960, стр. 752.

³⁰ Бернард Шоу. Избранное. Гослитиздат, М., 1953, стр. XXV.

³¹ Теодор Драйзер, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 12, изд. «Правда», М., 1955, стр. 196.

щены те глубокие прогрессивные перемены, которые вызваны эпохой Октябрьской революции в судьбах всей мировой литературы, в крупнейших национальных литературах и в творчестве отдельных выдающихся писателей. Наблюдения автора, его выводы, всегда аргументированные убедительными фактическими свидетельствами истории, раскрывают повсеместное и непреходящее значение марксистского учения и идей социалистической революции для развития художественной мысли в XX веке. Исследователь, в частности, превосходно показывает и доказывает историческую неотвратимость перехода наиболее видных писателей на сторону социалистической революции. Эта тенденция прокладывает себе путь, несмотря на всю сложность и противоречивость индивидуальных, групповых, классовых и национальных условий литературного развития.

«Обобщая значительнейшие явления новой литературной эпохи, характер и направление современного литературного развития, — пишет И. И. Анисимов, — мы устанавливаем такую закономерность, как сосредоточение передовых сил всемирной литературы на стороне социалистической революции». «О значении происходящего сдвига говорит то, что почти все крупнейшие писатели этого времени оказываются на стороне социалистической революции». «Приход великих в лагерь революции есть самая патетическая особенность литературы XX столетия».³²

Прогрессивные писатели Германии и других европейских стран в период фашистского господства находились в изгнании. Многие из них получили убежище в Советском Союзе. Здесь они обрели возможность продолжать свою творческую деятельность и сыграли видную роль как в борьбе с фашизмом, так и в возрождении своей отечественной культуры после освобождения народов от фашистского рабства. Этот факт является одним из многих свидетельств всемирной культурной миссии первой страны социализма, особенно ярко проявившейся в годы борьбы с фашистским варварством.

Величайшие перемены, вызванные в мировой истории Октябрьской революцией и опытом социалистического строительства в нашей стране, с течением времени подобно волнам докатываются до самых отдаленных мест планеты. Силы социализма неотвратимо нарастают. На путь, проложенный русской революцией, вступают все новые и новые страны. Идеи социализма овладевают все более широкими массами человечества. Ныне присутствие идей социалистической революции отмечается на всех материках, в судьбах всех народов мира, во всех сферах человеческой деятельности. В области искусства знаменем времени становится социалистический реализм.

Четвертый съезд писателей СССР, состоявшийся в исторический год пятидесятилетия Великой Октябрьской социалистической революции, осветил большой путь, пройденный советской литературой. Важнейшие итоги ее полувекового существования выражаются в том, что на всех этапах развития советского общества она оставалась верной ленинским принципам партийности и народности художественного творчества, идеалам социалистической революции. На этой незабываемой идейной основе достигнут расцвет литератур всех народов нашей страны, созданы произведения, обогатившие новым словом художественную культуру человечества.

Подвергнув объективному анализу достижения и недостатки в работе писателей, съезд намечил перспективы и задачи литературы. Единодушно было встречено приветствие Центрального Комитета КПСС IV съезду писателей, высоко оценившее заслуги деятелей нашей лите-

³² И. И. Анисимов. Новая эпоха всемирной литературы. «Советский писатель», М., 1966, стр. 5, 6, 329.

ратуры и определившее их основную задачу — патриотическое и интернациональное воспитание трудящихся. Ныне, говорится в этом приветствии, особенно важна роль науки, марксистско-ленинской теории, роль литературы и искусства в познании и преобразовании действительности.

Коммунистическая партия, выражая пожелание советской общест-венности, призвала писателей еще более успешно содействовать строи-тельству коммунизма, активно влиять на процесс идейного и нравствен-ного воспитания нового человека, выступать как творческий союз борцов за высшие идеалы нашего времени.

Вся работа IV Всесоюзного съезда писателей — доклады, выступле-ния, решения, обращения к советской и мировой общественности — была подчинена дальнейшему укреплению и расширению взаимообщения братских советских литератур, содружества литератур социалистических стран, контактов с прогрессивной литературой всех народов. Идеей ин-тернационализма, чувством высокой ответственности за судьбы челове-чества проникнуто обращение делегатов съезда «К писателям мира». Это обращение призывает всех, кто воплощает в своем творчестве со-весть и разум народов, отстаивать демократические институты от натиска международной реакции, объединиться в борьбе за будущее человека, за гуманизм и справедливость, сплотиться во имя защиты мира, сво-боды, демократии, социального прогресса.

Советская литература, рожденная Великим Октябрем, прочно заняла свое законное место в авангарде прогрессивных сил современности. Выступая провозвестницей новых, коммунистических форм жизни и но-вого искусства, наша литература оказывала и оказывает благотворное влияние на развитие всей мировой художественной мысли.



СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ НАУКА И ПРОБЛЕМА КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДСТВА

1

За пятьдесят лет советская наука о литературе накопила значительное число достижений — больших и малых. К самым важным из них относится новаторское решение ею проблемы классического литературного наследства, решение, огромное принципиальное значение которого мы нередко недооцениваем, хотя оно лежит в основе большинства других достижений нашего литературоведения.

В известном отрывке введения к экономическим рукописям 1857—1858 годов К. Маркс писал о древнегреческом искусстве, намечая тем самым общие задачи материалистического изучения теории и истории искусства и литературы: «... трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом».¹

В этих словах К. Маркса сформулирована одна из центральных, наиболее общих проблем истории искусства и литературы. История литературы это не только закономерная смена одних исторически обусловленных художественных форм другими. Каждое из крупных, классических литературных явлений, возникнув в определенную историческую эпоху, не умирает вместе с нею, но продолжает жить и приносить художественное наслаждение последующим поколениям, передавая им жизненный опыт прошлого, оставаясь для них в той или другой степени «нормой» и «образцом». Это относится не только к греческому искусству и поэмам Гомера, о которых писал Маркс в приведенном фрагменте, но и к «Слову о полку Игореве» и русским былинам, к поэзии Пушкина и Шевченко, Гете и Мицкевича, к реалистическому роману XIX века, драмам Шекспира, Островского и Чехова.

Одной из слабых сторон буржуазной, в частности русской дореволюционной, историко-литературной науки (несмотря на все ее большие и серьезные достижения) было то, что, за редкими исключениями, она не умела соединить исторический подход к литературным явлениям прошлого как к продукту творческой деятельности определенных личностей, определенной исторической эпохи и среды с живым и острым ощущением их неумирающего, современного нравственного и эстетического значения. Великие деятели русской революционно-демократической критики 40—60-х годов умели органически сочетать в своих статьях оба эти взаимосвязанных, по в то же время и различных подхода к оценке современной им литературы и литературы прошлого. В трудах же их преемников они все больше и больше отъединялись друг от друга. В результате явления художественного творчества прошлых эпох стали рас-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 12, стр. 737.

² Русская литература, № 3, 1967 г.

сма­тривать­ся исто­ри­ей ли­те­ра­ту­ры по пре­иму­щес­тву как отра­же­ние жиз­ни и пси­хо­ло­гии этих уже пере­житых че­ловечес­твом эпох. Эсте­тиче­ский же и нрав­ствен­ный ана­лиз про­из­ве­де­ния, исто­ло­ва­ние его жи­вого зна­че­ния для со­вре­мен­но­го чи­та­те­ля перес­та­ли рас­сма­тривать­ся как за­да­ча «серьез­ной» на­уки и бы­ли от­да­ны на от­куп жур­наль­ной кри­ти­ке, ко­то­рая пы­та­лась ре­шить ее с по­мо­щью им­прес­си­о­нистиче­ских и субъ­ек­тив­ных вку­со­вых оце­нок и при­го­во­ров.

Ука­зан­ный не­до­статок ста­рой, до­ре­во­лю­ци­он­ной на­уки о ли­те­ра­ту­ре осо­бен­но на­гляд­но про­явил­ся в фоль­клорис­ти­ке с ха­рак­тер­ным для нее от­но­ше­нием к фоль­клору как к исто­ри­че­скому пере­житку, к «жи­вой ста­рине», а не глу­бо­кому, со­хра­нив­ше­му ог­ром­ное зна­че­ние для на­сто­я­ще­го и бу­ду­ще­го нрав­ствен­но-эсте­тиче­скому фак­тору. Но свой­ствен этот не­до­статок был не толь­ко изу­че­нию фоль­клора. «Эпи­че­ское» от­но­ше­ние к клас­сиче­ской ли­те­ра­ту­ре про­шло­го толь­ко как к пси­хо­ло­гиче­скому и куль­тур­но-исто­ри­че­скому до­ку­мен­ту опре­де­лен­ной, про­шед­шей эпохи, без­раз­личие к ее жи­вому со­вре­мен­но­му зву­ча­нию, ее спо­соб­но­сти слу­жить сред­ством ум­ствен­но­го и нрав­ствен­но­го вос­пи­та­ния, эсте­тиче­ской «нор­мой» и «об­ра­зом» для по­сле­ду­ю­щих по­ко­ле­ний — та­ко­ва об­щая ха­рак­тер­ная чер­та, при­су­щая в той или иной мере все­й ака­де­миче­ской исто­ри­ко-ли­те­ра­тур­ной на­уке вто­рой по­ло­ви­ны XIX и на­ча­ла XX ве­ка.

В этой од­но­сто­рон­не «исто­ри­че­ской» ори­ен­та­ции исто­ри­ко-ли­те­ра­тур­ной на­уки XIX — на­ча­ла XX ве­ка со­сто­ит одна из при­чин воз­ник­но­ве­ния и ши­ро­ко­го рас­про­стра­не­ния фор­ма­ли­зма в бур­жуаз­ном ли­те­ра­ту­ро­ве­де­нии XX ве­ка, о чем нам уже при­хо­ди­лось пи­сать в дру­гом ме­сте.² Од­но­сто­рон­нее от­но­ше­ние бур­жуаз­ных исто­ри­ков ли­те­ра­ту­ры тра­ди­ци­он­но­го ти­па к ли­те­ра­тур­но-художес­твен­но­му про­из­ве­де­нию толь­ко как к исто­ри­че­скому сви­де­тель­ству про­шло­го, к пси­хо­ло­гиче­скому и куль­тур­но­му до­ку­мен­ту неиз­бе­жно дол­жно было рано или поз­дно вы­звать и дей­стви­тель­но вы­звало в бур­жуаз­ной на­уке оп­по­зи­цию — и одним из ви­дов этой оп­по­зи­ции, за­во­ева­вшим за ру­бе­жом ши­ро­кую по­пу­ляр­ность, явил­ся фор­ма­ли­зм аме­ри­кан­ских «нео­кри­ти­ков» и дру­гих со­вре­мен­ных про­па­ган­дистов им­манент­но-струк­тур­но­го изу­че­ния ли­те­ра­ту­ры. От­вер­гая за­да­чи исто­ри­че­ского и со­ци­оло­гиче­ского ис­сле­до­ва­ния ли­те­ра­ту­ры на том ос­но­ва­нии, что вся­кое исто­ри­че­ское изу­че­ние па­мят­ника бу­дто бы с ро­ко­вой неиз­бе­ж­но­стью пре­вра­щает его для ис­сле­до­ва­те­ля в пси­хо­ло­гиче­ский до­ку­мен­т про­шло­го и меша­ет ему ощу­тить его жи­вой и ак­ту­аль­ный эсте­тиче­ский смы­сл, Р. Вел­лек, Э. Штай­гер, В. Кай­зер и дру­гие вид­ные сто­рон­ники со­вре­мен­но­го аме­ри­кан­ско­го и за­пад­но­евро­пей­ско­го бур­жуаз­но­го нео­фор­ма­ли­зма про­па­ган­ди­руют метод вне­исто­ри­че­ской «ин­тер­пре­та­ции» внут­рен­ней, им­манент­ной струк­ту­ры художес­твен­но­го тек­ста, изо­ли­ро­ван­ной от свя­зей с объ­ек­тив­ной дей­стви­тель­но­стью, как един­ствен­ное сред­ство ощу­тить его эсте­тиче­скую цен­ность. В этом ко­неч­ном вы­воде мето­до­логии со­вре­мен­но­го нео­фор­ма­ли­зма в ли­те­ра­ту­ро­ве­де­нии отра­же­ется, как в кап­ле воды, кри­зис, пере­жи­вае­мый тем кры­лом со­вре­мен­но­го бур­жуаз­но­го ли­те­ра­ту­ро­ве­де­ния на За­па­де, ко­торое наи­бо­лее ре­ши­тель­но за­яви­ло о сво­ем от­ка­зе от стихий­но-ма­тери­алистиче­ских тен­ден­ций бур­жуаз­ной на­уки про­шло­го ве­ка.

2

Ис­клю­чи­тель­ное мето­до­ло­гиче­ское зна­че­ние той об­ще­на­уч­ной за­да­чи, ко­то­рую Маркс еще в 1857—1858 го­дах вы­двинул перед бу­ду­ще­й мар­к­сис­тской на­укой о ли­те­ра­ту­ре и ис­кус­стве: успеш­но со­че­тать ответ

² См.: Г. М. Фридендер. К кри­ти­ке мето­до­ло­гиче­ских кон­цеп­ций со­вре­мен­но­го бур­жуаз­но­го ли­те­ра­ту­ро­ве­де­ния. В кн.: Во­про­сы мето­до­логии ли­те­ра­ту­ро­ве­де­ния. Изд. «Наука», М.—Л., 1966 (Ака­де­мия наук СССР, Ин­сти­тут рус­ской ли­те­ра­ту­ры (Пуш­кин­ский дом)).

на вопрос о причинах, способствовавших возникновению тех или иных классических литературно-художественных форм в условиях определенной страны и эпохи, с ответом на другой, более трудный, по его мнению, вопрос, каким образом эти формы, раз возникнув, продолжают служить духовной пищей для последующих поколений и давать им высокое художественное наслаждение, — далеко не сразу было осознано марксистской наукой. В понимании первых учеников Маркса и Энгельса и на Западе, и в России, так же как для наиболее выдающихся домарксистских историков литературы, главной задачей науки было историческое объяснение условий возникновения литературного произведения — вне анализа того его эстетического и нравственного содержания, которое делает даже произведения литературы отдаленных от нас эпох неотъемлемой, живой и актуальной частью современной духовной культуры человечества.

Даже Г. В. Плеханов, больше всех представителей марксистской философии конца XIX—начала XX века до Ленина сделавший для борьбы с идеализмом и для защиты философских основ марксизма, в своих работах о литературе видел главную задачу марксистской критики в приложении к истории литературы и общественной мысли всеобщих принципов материалистического понимания истории. И в «Письмах без адреса», и в статье о французской драматической литературе и живописи XVIII века, и в «Истории русской общественной мысли» Плеханов стремился дать анализ соответствующих явлений с точки зрения теории исторического материализма. Другие же аспекты марксистской научной методологии — и прежде всего философско-эстетический и гносеологический аспекты изучения литературы — еще не привлекали, да и не могли привлекать его углубленного внимания. Этому мешала и общая неразработанность вопросов марксистской гносеологии и эстетики в тот период, и ошибки Плеханова именно в названных вопросах.

«Доказать, что и эта столь отдаленная от экономического базиса область всемерно обусловлена в своем бытии и развитии железной необходимостью социально-экономической предопределенности, доказать применимость и плодотворность этого метода для всех идеологий и в том числе для искусства, — справедливо писал о Плеханове В. М. Фриче, — только эту задачу мог себе ставить Плеханов, и ее он выполнил в своих известных статьях по искусству убедительно и блестяще. На отдельных конкретных примерах из истории искусства от низших ступеней развития и до наших времен он неопровержимо доказал прямую и косвенную предопределенность искусства в его статическом и динамическом состоянии экономическими и социально-классовыми условиями».³

Только В. И. Ленин, обосновавший новое, творческое понимание марксизма как «полного» и «цельного» мировоззрения,⁴ давший в «Материализме и эмпириокритицизме» и в «Философских тетрадах» образец творческого развития марксистской материалистической диалектики и гносеологии, поднял философию марксизма на новую историческую ступень. Тем самым Ленин заложил методологические основы для построения научного литературоведения не только как сферы применения теории исторического материализма (или одной из областей, подтверждающих верность этой теории, как это нередко было у Лафарга и Плеханова), а как целостной научной дисциплины, неразрывно объединяющей социологический и исторический аспекты изучения литературы с художественно-гносеологическим и эстетическим.

Защищая в начале XX века в «Материализме и эмпириокритицизме» марксистскую философию в борьбе с махизмом и другими видами новейшего философского идеализма, Ленин разработал ряд основных принци-

³ В. Фриче. Социология искусства. Изд. 2-е, ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 10—11.

⁴ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 43.

пов материалистической гносеологии, в том числе — теорию отражения; учение об объективности человеческого познания; о диалектике абсолютной и относительной истины; о соотношении формы и содержания. Все эти основные положения диалектического материализма и материалистической гносеологии получили впоследствии направляющее и руководящее значение для советской литературной науки.

В отличие от Лафарга, Меринга, Плеханова, которые при анализе литературных явлений были озабочены по преимуществу лишь объяснением их с точки зрения теории исторического материализма и, в соответствии с этим, видели главную задачу марксистской критики в определении их социального, классового «эквивалента», Ленин в своих статьях и отдельных суждениях о литературе наглядно показал, что марксистское изучение литературы преследует более широкие и универсальные задачи, а потому оно должно опираться на широкую и всестороннюю философско-методологическую основу. В статьях о Льве Толстом социологический анализ — анализ классового содержания творчества Толстого — Ленин неразрывно объединил с анализом вопроса об отражении в творчестве Толстого его времени, определенных сторон исторического развития России в пореформенную, дореволюционную эпоху. Тем самым социально-исторический анализ в статьях Ленина слился воедино с анализом художественно-гносеологическим. Вместе с тем Ленин на примере Толстого поднял на незнакомую его предшественникам высоту и самый философско-исторический анализ творчества писателя. Другие представители марксистской критики XIX века оперировали, как правило, лишь более или менее общими и отвлеченными социологическими, классовыми категориями и не умели связать классовый анализ литературы с анализом ее национально-исторического своеобразия и ее отношения к жизни широких народных масс. Ленин же построил свою характеристику Толстого таким образом, что именно раскрытие социального содержания произведений Толстого, их связи с крестьянским движением стало для него ключом к раскрытию национального своеобразия и народности Толстого — художника и мыслителя. И вместе с тем, указав на особый, крестьянский, угол зрения, присущий толстовскому изображению русской действительности, толстовской критике помещичьей и буржуазной цивилизации, Ленин — и это особенно важно — выдвинул в своих статьях методологические предпосылки для анализа творчества Толстого в единстве его объективных и субъективных элементов, в единстве содержания и формы толстовской критики помещичьей и буржуазной России. Ленин гениально ощутил и выразил в работах о Толстом ту мысль, что самая оригинальность художественной ткани произведений Толстого, сущность его художественного метода неотделимы, с одной стороны, от «крестьянского голоса» Толстого, от его стремления смотреть на жизнь непредвзятым взглядом простого крестьянина и с этой точки зрения судить своих героев и весь уклад их жизни, а с другой стороны, — от ощущения Толстым того великого исторического перелома в жизни России, который происходил на его глазах.

Слабой стороной марксистской критики до Ленина было не только то, что она ограничивалась по преимуществу лишь историко-материалистическим анализом генезиса изучаемых литературных явлений, но и то, что она стремилась дать социально-историческое, классовое объяснение одного лишь их идейного содержания. Анализ же более тонких и сложных проблем художественной формы, как правило, либо отсутствовал в марксистской критике конца XIX — начала XX века, либо не удавался, да и не мог удаваться тем деятелям марксистской критики, которые, в отличие от Маркса и Ленина, смотрели на марксизм не как на «полное» и «цельное» мировоззрение, но лишь как на метод объяснения исторических явлений в узком смысле слова.

Представители марксистской критики периода II Интернационала, а вслед за ними и вульгарные социологи 1920-х годов, писавшие в условиях, когда советское литературоведение уже складывалось, но еще не овладело ленинской научной методологией, при анализе вопросов художественного метода, формы, стиля, жанра, вопросов психологии художественного творчества и т. д. испытывали величайшее затруднение. Ибо, не владея ленинской теорией отражения, ленинским учением об объективности нашего познания, о соотношении форм и содержания человеческого мышления, они — вольно или невольно — должны были при анализе вопросов художественной формы избирать один из двух, одинаково ошибочных, путей. Некоторые из них, как Фриче и Переверзев, пытались непосредственно вывести художественную форму и стиль из экономики или свести их к особенностям субъективной классовой психологии писателя. Те же представители социологической критики, которых отталкивала подобная вульгаризация, зачастую при анализе проблем художественного метода, формы, эстетической ценности литературы вынуждены были, вследствие недостатков своей методологии, обращаться к чисто психологическому, а порою и к прямо идеалистическому методу объяснения (закон антитезы у Плеханова, эклектическое сочетание абстрактного социологического и формального анализа у «форсоцев» 1920-х годов).

Обосновав значение марксизма как универсального, цельного мировоззрения, значение проблем марксистской философии и гносеологии. Ленин тем самым заложил методологические предпосылки для строго научного анализа в той области литературоведения, которая всегда служила (и в наше время продолжает служить у буржуазных ученых) наиболее глубокой и прочной опорой идеализма, а именно — в области изучения проблем художественной формы. До Ленина анализ наиболее тонких и сложных проблем эстетики и художественного мышления составлял камень преткновения для критиков-марксистов. После же разработки Лениным философских и гносеологических основ марксизма марксистская эстетика и методология литературоведения получили прочную философскую базу также и для анализа проблем поэтики. Тем самым у литературоведческого идеализма и формализма были отняты их наиболее прочные позиции и была впервые заложена методологическая основа для развития всех областей марксистского литературоведения на единой, целостной научной основе.

3

Разработанный Лениным принцип анализа явлений духовной культуры и искусства, их формы и содержания в свете их обусловленности глубинными процессами исторической жизни народа, отражения общенародных чаяний и настроений далеко не сразу был усвоен советским искусствоведением и литературоведением. В первый период их истории, в 1920-е годы и даже первой половине 1930-х годов, широким распространением продолжал пользоваться подход к явлениям искусства и литературы только как к выражению чисто субъективных идей, субъективной психоидеологии различных, исторически сменяющихся общественных классов. Этот подход, составлявший наиболее слабое, уязвимое место советской литературной науки и критики 1920-х — начала 1930-х годов, долгое время серьезно ограничивал их задачи и достижения.

Отставание в разработке теоретических проблем литературоведения в науке 1920-х годов было в значительной мере связано с исторической обстановкой этих лет. Свою главную задачу немногочисленные марксистские теоретики литературы 1920-х годов, подобно Плеханову, видели

в борьбе с идеализмом буржуазного литературоведения. Традиционной идеалистической интерпретации фактов литературы и искусства они стремились противопоставить марксистское положение о социальной, классовой обусловленности любых литературных явлений, прошлых и современных. Однако это исходное методологическое положение еще не стало в работах ученых-марксистов 1920-х годов орудием всестороннего исторического исследования литературных явлений с учетом их сложности и специфического идейно-художественного содержания. Анализ реального историко-литературного процесса подменялся в их работах обычно изложением общих, основных идей марксистской социологии, более или менее удачно иллюстрируемых изучаемым литературным материалом. Исключением из этого правила были лишь немногие труды, в первую очередь — работы А. В. Луначарского.

Считая своей главной задачей определение классовой природы изучаемых литературных явлений, литературоведы-марксисты 1920-х годов не сознавали сложной, диалектической природы марксистского анализа явлений культуры. Они не учитывали объективного характера художественного творчества, воздействия на литературу и искусство в классовом обществе исторического опыта и настроений широких народных масс. Литература прошлых эпох рассматривалась ими лишь как психологическое выражение идей, вкусов и интересов господствующих классов. В силу этого вопросы об отражении в искусстве прошлого объективной исторической правды и о его современном значении еще не могли получить верной теоретической разработки в литературоведении 1920-х годов. То же самое относится к ряду других, специфических проблем литературы и искусства, в частности — к проблемам литературной формы, поэтики, стиля и языка.

Маркс, Энгельс и Ленин материалистически обосновали огромную роль литературы в познании и преобразовании жизни. Тем самым они поставили перед литературоведением задачу изучения всего богатого человековедческого содержания литературы, раскрытия ее идейно-познавательного и нравственно-воспитательного пафоса, присущих ей специфических форм и законов развития. Литературоведение же 1920-х годов еще не было подготовлено к решению этой сложной задачи. Оно не умело проникнуть в наиболее глубокие пласты изучаемых литературных явлений. Общечеловеческое содержание образов, созданных художником, его нравственные и патриотические идеалы, философский смысл и эстетические законы его искусства, ценность его наследия для современности лишь редко получали сколько-нибудь адекватное освещение в работах литературоведов-социологов. Прямолинейный, жесткий и упрощенный социологический анализ, применявшийся в них (и представлявший собой зачастую прямое перенесение в область истории литературы таких же схематических лозунгов тогдашней рапповской критики), вел к принижению значения культурного и литературного наследия, которое рассматривалось лишь как образец технологического «мастерства», к неправомерному противопоставлению его духовным потребностям народа и идеалам социалистической культуры.

Лишь углубленное освоение теоретического наследия Маркса, Энгельса и Ленина позволило советской литературной науке освободиться от вульгарно-социологических шаблонов. Оно дало марксистскому литературоведению возможность навсегда покончить со взглядом на литературную науку всего лишь как на сферу приложения и подтверждения общих положений исторического материализма, превратив его в орудие подлинно диалектического, гибкого и всестороннего научного исследования, стремящегося раскрыть как обусловленность литературы ходом общественной жизни, так и ее специфические, наиболее глубокие и тонкие внутренние закономерности. На этой основе сложился характерный

для нашего литературоведения новый, плодотворный подход к классическому литературному наследству, составляющий историческое завоевание советской науки.

4

К. Маркс не только выдвинул перед будущими историками литературы задачу объяснения того, почему классические литературные явления не умирают вместе с породившими их формами общественного развития, но продолжают служить для последующих поколений средством художественного познания жизни, а нередко и мерилom эстетического совершенства. Он впервые наметил также научный, материалистический путь к решению этого вопроса.

Как отметил Маркс, буржуазное общество наследует исторически многие «отношения предшествующих формаций».⁵ Но, вследствие присущего ему антагонистического характера, оно «понимает их односторонне», а потому нередко усваивает ценности прошлого «в совершенно захиревшем или даже шаржированном виде».⁶ Совершенно иное отношение к историческому прошлому, к его культурному и литературному наследию свойственно пролетариату. Коммунизм, писал Маркс еще на заре своей деятельности, — «решение загадки истории, и он знает, что он есть это решение».⁷ Для мыслящего сознания людей коммунистического общества историческое прошлое есть движение становления этого общества, его «предыстория»,⁸ представляющая медленный и трудный путь восхождения из царства необходимости в царство свободы. Вот почему отдельные исторические этапы этого пути не принадлежат в их понимании лишь историческому прошлому, но являются вместе с тем этапами их собственного становления, этапами развития и формирования человека как сознательного общественного существа.

История человеческого общества, по учению К. Маркса, это история того, как общественный человек сам создает свои материальные и духовные силы, которые не даны ему готовыми от природы, а являются результатом его собственного труда. Процессом формирования физических и духовных свойств высоко развитого общественного человека и является вся история человеческой культуры.

В таком — подлинно диалектическом — понимании истории культуры ее прошлое и настоящее выступают не как оторванные, независимые друг от друга начала, а как две, неразрывно связанные между собою ступени единого процесса, переходящие друг в друга. Изучение прошлого становится для науки необходимой и закономерной частью изучения настоящего.

Эти общие положения всецело относятся и к марксистскому пониманию истории искусства и литературы. Гомеровский эпос, трагедии Шекспира, поэзия Пушкина или проза Льва Толстого в понимании марксистской науки это не только художественные явления, запечатлевшие прошлые, уже неповторимые в настоящем характеры-типы и формы общественного развития. Во всех них закреплены в классической и художественно совершенной форме также и определенные закономерные ступени формирования духовного мира современного человека, такие важные стороны этого мира, которые необходимы каждому человеку для превращения в сознательного и высоко развитого строителя коммунизма.

Вот почему глубокое, подлинно историческое истолкование и анализ памятников литературы и искусства в понимании марксистской науки

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 2-е, т. 12, стр. 732.

⁶ Там же.

⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. Госполитиздат, М., 1956, стр. 588.

⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 13, стр. 8.

отнюдь не отодвигают их в прошлое. Помогая конкретно определить их место в истории борьбы народов и человечества за свое освобождение, они тем самым *придвигают их и к настоящему*, к тем современным этапам этой борьбы, в которой — сознательно или бессознательно — участвует и не может не участвовать любой человек нашего времени.

Выдающиеся произведения литературы и искусства прошлых эпох мы можем в наше время сравнить со спутниками Земли. Будучи раз созданными и выпущенными на орбиту человеческой культуры, они продолжают посылать свои лучи позднейшим поколениям, активно участвовать в их жизни. И при том ценность их для последующих эпох, объем получаемой от них информации могут исторически закономерно не уменьшаться, но возрастать. Это происходит потому, что настоящее и будущее освещают прошлое новым светом. Чертеж крыла летательного аппарата, созданный Леонардо да Винчи, мог быть по-настоящему оценен только после появления самолета, до этого он казался всего лишь гениальной фантазией. И точно то же самое происходит во всех других областях человеческой культуры, в том числе в истории искусства и литературы. Романы Достоевского с их глубокой критикой индивидуализма позволили по-новому понять и оценить «Пиковую даму» Пушкина, которую Белинский считал всего-навсего мастерски рассказанным анекдотом.⁹ И точно так же после Октября советские люди по-новому, более глубоко прочувствовали значение поэзии декабристов, Пушкина, Некрасова, Шевченко, творения Гоголя и Щедрина, Толстого и Достоевского, ибо пережитая ими революционная эпоха раскрыла в произведениях названных и многих других великих писателей прошлого новые, неизвестные и не оцененные в прошлом стороны и аспекты.

Особенность всякого произведения искусства и литературы состоит в том, что, не умирая вместе со своим создателем и своей эпохой, оно в процессе позднейшей жизни вступает в исторически обусловленные — дружественные или враждебные — отношения с каждой новой эпохой. И эти отношения могут обогатить его новыми, незамеченными прежде смысловыми гранями, извлечь из его глубины на поверхность такие важные, по еще не осознававшимся прежними поколениями моменты психологического и нравственного содержания, которые впервые и могли быть по-настоящему оценены лишь в условиях последующего времени. Опыт исторической жизни XIX и XX веков раскрыл в русской и зарубежной классике для человечества новые важные философские и художественные идеи, часто еще недоступные ни ее современникам, ни первым, ближайшим, непосредственным преемникам великих писателей прошлого. Сделать эти идеи достоянием современного читателя — одна из задач нашей науки.

У буржуазных ученых мы можем нередко встретиться с ошибочным представлением о том, что всякое чтение художественного произведения, созданного в одну эпоху, глазами человека другой, позднейшей эпохи неизбежно ведет к его —вольной или невольной — модернизации. Ибо, осмысливая явления искусства прошлых веков, человек нашего времени переводит их на язык своих, современных представлений, да и не может поступать иначе.

В действительности дело обстоит не так: настоящее озаряет прошлое новым светом, помогая понять его глубже и яснее, чем понимали современники, открывая последующим поколениям неизвестные и оставшиеся прежде в тени его стороны. Поэтому углубленное истолкование классических произведений литературы и искусства прошлых веков в свете исторического опыта нашего времени отнюдь не означает иска-

⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 577.

жения их внутреннего смысла. Все дело в том, насколько такое истолкование субъективно или объективно. В последнем случае оно принципиально отлично от разного рода произвольных, субъективных интерпретаций произведений искусства, распространенных в буржуазной науке: оно не только не ведет к искажению их реального исторического смысла, но углубляет и обогащает его разгадку.

Именно такое отношение к классике является крупнейшим достижением советского литературоведения на современном, зрелом его этапе. Овладев ленинской методологией, советская наука о литературе сумела подойти к классическому наследию не только как к явлению исторического прошлого, но и как к живой, действенной силе современного художественного и нравственного развития, как к неиссякаемому резервуару социально и эстетически ценных для человека нашего времени идей и эмоций. Это отношение к классике, выработанное советской наукой в результате долгого и сложного пути ее развития, позволило на основе идей творческого марксизма подойти к проблеме классического наследия и дать плодотворное, живое и новаторское его истолкование, стоящее на уровне великих идеалов и задач исторической борьбы нашего времени.

5

Высокая оценка советским литературоведением классического художественного и литературного наследия как важной составной части культурного достояния нового, социалистического общества имеет огромное значение не только для истолкования этого наследия, но и для решения многих коренных вопросов общественной и литературной борьбы нашей эпохи.

Шиллер и другие представители старой классической эстетики, пишет современный австрийский историк искусства идеалист Г. Зедльмайр, полагали, что искусство освобождает человека от власти времени, перенося его в сферу абсолютной, «вечной» красоты и гармонии. Это не так, ибо всякое явление, изображенное художником, насыщено своим внутренним временем, да и процесс художественного восприятия неотделим от него. Кроме того, самое понятие времени неоднородно. Время может быть с человеческой точки зрения «наполненным» и «пустым», дающим ощущение свободы или давящим, в зависимости от того, ощущает ли человек в данный момент полноту бытия или испытывает гнетущие чувства тоски, страха и неудовлетворенности. Идеальным, «истинным» временем, соответствующим «сущности» человека, является такое переживание времени, когда настоящее радует человека. Тогда каждое отдельное мгновение, несмотря на его преходящий характер, ощущается человеком как наполненное смыслом, удовлетворяющее его. При таком переживании времени настоящее, прошедшее и будущее в восприятии индивида не разорваны между собой — между ними нет и не может возникнуть антагонизма. Но существует и другое, болезненное и давящее ощущение времени — как мифологического Кроноса, пожирающего своих детей. Именно таково ощущение времени, характерное для современного буржуазного художника-модерниста. Неудовлетворенный прошедшим и настоящим и рассматривающий это настоящее лишь как некую абстрактную точку в грозном и бурном, не имеющем берегов океане времени, всегда готовом его поглотить, современный художник-модернист, по Зедльмайру, постоянно живет во власти Кроноса. Он никогда не испытывает того бодрого, радостного и спокойного состояния духа, которое было необходимым условием развития искусства в прошлые, менее грозные и дисгармонические времена. Ни одно переживаемое им мгновение не представляется ему целостным, значительным и не дает удовлетворения. Отсюда состояние «кажущегося» или «ложного вре-

мени» — вечной пустоты, порождающей никогда не утихающее, беспокойное стремление к новому в искусстве. «Человек „модерна“, — пишет Зедльмайр, — замечает то, что он не способен и чего не хочет дать — нового человека... — с помощью новых вещей и изобретений. Новое, никогда еще не существовавшее становится для него едва ли не религиозной категорией. К новому теперь стремятся не потому что старое доказало свою бесплодность и безжизненность, но ради одной лишь его новизны и притом *любой ценой!*»¹⁰

В этом интересном признании современного реакционно-буржуазного историка искусства удачно вскрыты социально-психологические основы того нигилистического отношения к классическому художественному и литературному наследию, которое в наше время свойственно многим течениям буржуазно-модернистского искусства и литературы. Ощущение бесплодности современной буржуазной культуры, воспринимаемой под знаком «отчуждения», вызывает у них в качестве своего последствия нигилистическое отношение также и ко всем положительным культурным ценностям, прошлым и настоящим, в том числе к классическому литературному наследию.

Анархическому отрицанию классического художественного наследия, в каких бы формах — открыто реакционных или замаскированных революционной фразой — оно ни проявлялось, противопоставление этого наследия советской наукой как величайшей позитивной нравственной и художественной ценности. Приходя из рук прошлых поколений великие художественные и гуманистические заветы классического искусства слова, советское литературоведение стремится передать эти заветы современным и будущим поколениям для того, чтобы сделать их прочным, неотъемлемым достоянием духовной жизни коммунистического общества.



¹⁰ H. Sedlmayr. Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Rowohlt, Hamburg, 1961, S. 156.

СУДЬБА КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В ПЕРВЫЕ ПОСЛЕОКТЯБРЬСКИЕ ГОДЫ (1917—1919)

Одним из завоеваний советской культуры является выработка стройной научной системы издания и популяризации классиков. За пятьдесят лет на основе достижений историко-литературной и текстологической науки у нас воссоздан основной корпус сочинений не только величайших представителей художественной литературы, но и многих так называемых «второстепенных» писателей. Характерному для дореволюционной России хаосу в этом деле, отсутствию какой-либо координации издательств и ученых было противопоставлено в первые же годы революции стремление организовать печатание и пропаганду классиков на базе единых принципов, подчиненных задачам просвещения народа. Многие из завоеванного тогда не утратило своего живого значения и сегодня. Архивные документы, а также забытые факты, затерянные в печати первых послеоктябрьских лет, помогают восстановить страницы этой истории.

1

Казалось бы, в ноябрьские дни 1917 года, когда решались судьбы революции, народа, страны, вряд ли вопросы классического наследия могли привлекать особое внимание. Однако они возникли в первые же дни революционного переворота среди важнейших проблем культуры и просвещения. По свидетельству народного комиссара просвещения А. В. Луначарского, Ленин в первую после взятия Зимнего дворца ночь говорил с ним о необходимости распространения книг и об издательствах.¹ В середине ноября этого же года заведующий литературно-издательским отделом Наркомпроса П. И. Лебедев-Полянский рассказал Ленину о широком проекте популяризации классиков и получил его поддержку.² 24 ноября Наркомпрос принял, а 29 декабря ВЦИК утвердил постановление о Государственном издательстве, предлагавшее «немедленно приступить к широкой издательской деятельности». Подчеркивалось, что «в первую очередь должно при этом быть поставлено дешевое народное издание русских классиков». «Народные издания классиков, — говорилось в декрете, — должны поступать в продажу по себестоимости, если же средства позволят, то и распространяться по льготной цене, или даже бесплатно, через библиотеки, обслуживающие трудовую демократию».³

Вспоминая о первых шагах этого дела, Лебедев-Полянский справедливо указывал, что внимание, которое Ленин придавал с самого начала

¹ См.: «Книга о книгах», 1924, № 5—6, стр. 75—76.

² См.: П. Полянский. Начало советских издательств. «Печать и революция», 1927, № 7, стр. 233.

³ Отчет о деятельности литературно-издательского отдела Народного комиссариата по просвещению (к годовщине Октябрьской революции. 7 XI 1917—7 XI 1918). М., 1918, стр. 3, 4. Ср.: Декреты Советской власти, т. I. 25 октября 1917 г.—16 марта 1918 г. Госполитиздат, М., 1957, стр. 297.

революции изданию и распространению классиков, было одним из выражений его теоретических взглядов на задачи культуры: «Это был первый шаг в культурной политике тов. Ленина, которую он затем не однажды развивал на съездах, подчеркивая с особенной настойчивостью, что нашей задачей является приобщение масс к культурным ценностям и завоеваниям прошлого».⁴ Необходимо, однако, добавить, что эти взгляды Ленин развивал и задолго до Октябрьского переворота. Еще в 1902 году он писал, что «социализм... основывается на всем материале человеческого знания».⁵ Он критиковал выходящий в 1901—1902 годах псевдорбочий журнал «Свобода», который, вместо того чтобы содействовать всестороннему просвещению народа, требовал создания специальной литературы для «полтиннишного люда», проповедуя одновременно вражду к интеллигенции. Подобного рода установки были отражены и в органе экономистов «Рабочее дело» с его сектантским лозунгом «рабочие для рабочих», из которого следовало, что богатства человеческой культуры не представляют ценности для пролетариата и чужды ему. В период, когда радетелл о «меньшом брате» развивали свои идеи об «особой литературе для народа», Ленин в книге «Что делать?» говорил о всемирном значении, которое приобрела русская литература в новую эпоху революционной борьбы, и назвал при этом Герцена, Белинского, Чернышевского предшественниками русской социал-демократии. Позже, характеризуя значение революции 1905 года, Ленин с восхищением отметил, что стала претворяться в действительность мечта Некрасова о времени, когда народ Белинского и Гоголя с базара понесет (см. т. 22, стр. 83). Вопрос о значении для народа достигшей художественной культуры освещался Лениным в серии его статей о Льве Толстом (1908—1911). Подчеркивая необходимость отделять сильные стороны писателя, его «разум» от предрассудков, Ленин указывал на непреходящее значение и величайшую ценность его творчества, которое должно стать «действительно достоянием *всех*». Но для этого, продолжал Ленин, «нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд, нищету, нужен социалистический переворот» (т. 20, стр. 19).

И это время пришло. В декрете о Государственном издательстве, утвержденном ВЦИК в 1917 году, задача издания классиков и широчайшего их распространения выдвигалась в качестве одной из главнейших.

В том же декрете были положения, которые в дальнейшем определили все направление работы в этой области. Как известно, дореволюционные издания корифеев художественной литературы содержали грубейшие искажения не только из-за цензурно-полицейских условий, но и вследствие субъективистского произвола редакторов. Были, конечно, исключения, но никакой определенной системы и организованного научного контроля здесь не существовало, да и не могло существовать. Правительственный декрет 1917 года требовал покончить в этом отношении со всяким произволом и анархией и указывал, что для редактирования изданий классиков «должна быть создана особая коллегия из представителей педагогических, литературных и ученых обществ, особо приглашенных экспертов... Этой контрольно-редакционной комиссии должны быть представляемы редакторами, ею утверждаемыми, планы издания...»⁶ Таким образом, уже тогда был провозглашен важнейший для текстологии классиков принцип коллегиальности и коллективного научного контроля, который затем нашел свое применение во всех важней-

⁴ «Печать и революция», 1927, № 7, стр. 234—235.

⁵ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 362 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

⁶ Декреты Советской власти, т. I, стр. 297.

ших изданиях великих писателей. Примечательно, что Ленин еще в дооктябрьские годы обращал внимание на уродование сочинений классиков (ср., например, в письме Ленина к М. А. Ульяновой от 24 февраля 1898 года опасения, что в объявленном в качестве приложения к «Ниве» полном собрании сочинений Тургенева возможны извращения и пропуски (т. 55, стр. 80); кстати говоря, так оно и получилось).

К тому же времени, к первым месяцам после Октябрьского переворота, относятся интереснейшие, неизученные страницы истории культуры революционной эпохи, которые связаны с работой Комиссии по изданию русских классиков, заседавшей в Зимнем дворце.

До сих пор сведения о Комиссии были отрывочными и случайными. Она упоминается (под неточным названием «литературно-художественной Комиссии») в «Отчете о деятельности литературно-издательского отдела Народного комиссариата по просвещению» (стр. 5). О ней же вскользь говорит П. И. Лебедев-Полянский в воспоминаниях о Блоке. Здесь наиболее колоритной является характеристика атмосферы революционного Петрограда, условий, в которых приходилось работать Комиссии: «... город жил трепетной жизнью, полной всяких тревожных слухов, ползущих то с фронта, то изнутри страны. Разъезды останавливали прохожих; ночные выстрелы, одиночные и частые, сменявшие друг друга, как будто догонявшие бегущих и искавшие прячущихся, не раз нарушали притаившуюся тишину». В обстановке контрреволюционного сопротивления работал и Смольный, у входа в который стояли орудия, а на окнах — пулеметы. Обрисовав эту ситуацию, Лебедев-Полянский продолжает: «Еду в Зимний Дворец. Там заседает комиссия Литературно-Издательского Отдела Наркомпроса... Времена для государственной литературно-издательской работы были тяжелые. Интеллигенция саботажничала и сотрудничать с рабоче-крестьянской властью не хотела. Из приглашенных к сотрудничеству в великом культурном деле откликнулись немногие...» В их числе Лебедев-Полянский называет А. Блока, который был привлечен к этому делу не только как крупнейший поэт, но и как замечательный знаток русской литературы. Автор «Двенадцати» сказал ему: «Ваше письмо я получил. Дело интересное. Посмотрим, как стоворимся. Все мы люди разные, по-разному расцениваем происходящее. Во всяком случае попытаемся что-нибудь сделать».⁷

Любопытные, хотя и беглые заметки об этой Комиссии мы находим в дневнике Блока. Судя по этим заметкам, первое заседание состоялось 17 января (запись 18 января: «Вчера — Зимний дворец...»). Далее мы читаем: «Председатель — тов. Полянский... Разъясняет конституцию.⁸ Присутствуют: секретарь, два молчаливых молодых человека, художник Штернберг, Бесуа, Альтман,⁹ Лариса Рейснер, марбургский философ».¹⁰ Из следующих записей Блока можно заключить, что на заседании был поднят широкий круг вопросов: о печатании текстов классиков по новой орфографии, о том, как справиться с книжным голодом, о необходимости «выработать план издания классиков по-новому». Затрагивались также вопросы о формате, бумаге и «многие другие». Блок отмечает сложность ситуации и вместе с тем величие и значение проблемы: «Трагичность положения (нас мало). Какая-то грусть — может быть, от неумелости, от интеллигентскости, от разных языков. Что-то и хорошее (доброе).

⁷ «Жизнь» 1922. № 1, стр. 193—195.

⁸ Под «конституцией» здесь несомненно подразумевалось положение о Комиссии, ее составе и задачах.

⁹ Здесь в рукописи пробел, очевидно еще для одной фамилии, которую Блок запомнил (Прим. ред. дневника Блока).

¹⁰ Имеется в виду А. З. Штейнберг. (Прим. ред. дневника Блока).

Это — труд великий и ответственный. Господа главные интеллигенты не желают идти в труд, а не в „с кондачка“.

Вот что я еще поиял: эту рабочую сторону большевизма, которая за летучей, за крылатой. Тут-то и пужна их помощь. Крылья у народа есть, а в умениях и знаниях надо ему помочь. Постепенно это понимается. Но неужели многие „умеющие“ так и не пойдут сюда?»¹¹

Как известно, грандиозность задач в области просвещения, выдвинутых революцией, в дальнейшем привлекла деятелей культуры к участию в этом, по определению Блока, великом и ответственном труде. Но вернемся к работе комиссии. О характере ее деятельности мы можем теперь судить на основании обстоятельных протоколов, сохранившихся в личном архиве К. И. Чуковского.¹²

На втором заседании, как следует из протокола от 24 января, председательствовал А. В. Луначарский. Присутствовали видные деятели науки, литературы и искусства и представители общественности: Н. И. Альтман, А. Н. Бенуа, А. А. Блок, Ф. И. Калинин, П. И. Лебедев-Полянский, Д. И. Лещенко, П. О. Морозов, Н. Н. Пунин, Л. М. Рейснер, Д. П. Штернберг и другие. Таким образом, среди участников Комиссии мы видим наркома просвещения и ответственных работников Наркомпроса (Лещенко, Лебедева-Полянского), литературоведа-пушкиниста Морозова, художников Альтмана, Бенуа и Штернберга, искусствоведа Пунина, Блока... Любопытно, что в Комиссии были представители различных литературно-художественных направлений — пролеткультовец Калинин, футурист Пушкин. Секретарствовал, судя по протоколам, К. И. Халабаев, известный в дальнейшем своей активнейшей работой по редактированию многих изданий классиков.

Обсуждался поставленный на первом заседании вопрос об орфографии изданий классиков и о типе изданий. Обсуждение велось путем внимательного взвешивания различных мнений и суждений, на основе подлинной коллегиальности.

Казалось бы, вопрос о печатании классиков по новой орфографии мог быть решен в порядке декретирования. К этому времени уже вошло в силу постановление о новом правописании на основе ранее выработанной акад. Шахматовым и одобренной Академией наук системы.¹³ Однако на заседании развернулась оживленная дискуссия. Во вступительном слове Луначарский, отметив, что «при симпатии учителей к новой орфографии» есть уверенность, что в школе она постепенно «будет целиком осуществлена», продолжал: «Раз школа окончательно перейдет к новой орфографии, то и в вопросе об орфографии классиков придется быть решительным. Они издаются не на короткий срок, и усвоившему в школе новое правописание необходимо дать русских писателей в этом новом правописании. У немцев с принятием ими новой орфографии Гете и Шиллер перепечатаны по-новому без особо чувствительного разрыва с прошлым. Надо поэтому решиться на упрощение орфографии и, не находя по этому вопросу коренных принципиальных разногласий, покончить с вопросом об орфографии таким образом: не останавливаясь ввиду голода на книжном рынке перед срочным изданием русских писателей по матрицам со старой орфографией и учитывая большое сокращение расходов на печатание при новой орфографии, дать новое издание классиков с новым правописанием».

¹¹ Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 7, Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 319—321 (далее ссылки на этот том — в тексте).

¹² Пользуюсь случаем выразить К. И. Чуковскому глубокую признательность за предоставление мне копий протоколов от 24 и 31 января 1918 года.

¹³ Новое правописание было введено постановлением от 23 декабря 1917 года (см. «Газету Временного Рабочего и Крестьянского правительства» от 23 декабря 1917 года (5 января 1918 года), № 40).

Вопрос об орфографии был важен, разумеется, не только для школьного образования: как отмечалось тогда в печати, эта реформа отвечала современным задачам просвещения, облегчала овладение грамотностью, пропаганду книги в массах.

По поводу соображений Луначарского на заседании Комиссии по изданию классиков высказывались мнения и «против», и «за». Морозов возражал «исключительно с практической точки зрения — печатание по-новому потребует огромного труда на переписывание всего вновь изданного, — в результате затрата лишнего времени и денег... Невозможно, кроме того, закрывать из-за новой орфографии для школьников книгу до 1918 года. Вывод — издавать в том виде, в каком классики существуют сейчас». С практической точки зрения возражала и Рейснер. По ее мнению, «новые издания очутятся в море старых, для школьников от этого почти хаос». Другой ее аргумент — «нужно отдельно решать <вопрос> об орфографии для поэтов и прозаиков — при малой затрагиваемости сю прозы стих для глаза от орфографии страдает, строфа сядет, октава Пушкина, например, теряет свою совершенную линию». Наконец, Рейснер утверждала, что «без „ъ“ как отделителя слов малограмотный потеряется на сплошной строке, все слова сольются». Блок предлагал сохранить прежнюю орфографию, считая «правописание неотъемлемым от автора, вида и чувствуя в нем часть художественной техники — здесь особый выход для творческой энергии, в „ъ“ и ъ свой внутренний колорит».¹⁴

Все эти доводы были парированы Луначарским, Лебедевым-Полянским и Пуниним. Пунин заявил: «У всякого поколения свое — непохожее понимание писателя, при обновлении орфографии обновляется словесный организм создания и оно выступает вновь четче».

Сегодня возражения против печатания классиков по новой орфографии кажутся странными и наивными, но в то время переход на новую систему правописания воспринимался иначе, и поэтому понятно, что Луначарский обстоятельно разбирал мнения оппонентов, особенно тех, которые аргументировали их соображениями художественного порядка (Блок заметил в дневнике: «Заседание очень стройное и дельное... Председательствует Луначарский, который говорит много, охотно на все отвечает, часто говорит хорошо» (стр. 321)). Соглашаясь с тем, что для художественного научного издания воспроизведение текста по старой орфографии может иметь свой смысл, он сказал: «Для поклонников первоизданий дается единичными изданиями их совершенное воспроизведение, на что, конечно, приходится смотреть как на роскошь... для массы же дело, главным образом, в одолении русской грамоты, новое правописание, значит, необходимо».

Следует отметить, что ни один аргумент против новой орфографии не остался без разбора (например, Лебедев-Полянский справедливо заметил, возражая Рейснер, что при исключении «ъ» пушкинская октава «не обезобразится», так как сокращение по длине строчки будет равномерным;

¹⁴ Блок, записывая в дневнике свои впечатления от первого заседания Комиссии, где затрагивался (но не был решен) вопрос об орфографии, упоминает об отрицательной позиции Бенуа, но весьма характерно отлпчает его позицию от своей: «С Бенуа мы все наоборот. Он лично ненавидит „Известия“ и любит мольеровскую орфографию изданий XVII века. Я лично не привязан к старому и, может быть, могу переучиться даже сам, но опасаясь за объективную потерю кое-чего для художника, а следовательно, и для народа».

Однако, может быть, сопротивлялись так же, как я вчера, и новой французской орфографии и петровскому гражданскому шрифту» (стр. 319—320). Записывая же кратко впечатления от второго заседания (оно ошибочно отнесено Блоком к 25 января, на самом же деле, судя по протоколу, оно было 24-го), Блок отмечает: «Я повторяю свое возражение (единственное), прибавляя, что я на нем не стою...» (стр. 322).

он же опровергал мнение о том, что отказ от «ъ» превратит для малограмотного текст в хаотически слившиеся строки, и привел в доказательство результаты проведенного с рабочими опыта чтения текста по новой орфографии).

Дискуссия эта интересна не только своим содержанием, но и характером прений и результатом: никакого диктата — действие убеждением! При голосовании оказалось: «возражавших против новой орфографии нет».

Особенно острым в то время был вопрос о том, как сочетать необходимость немедленного издания классиков для широких масс с требованиями правительственного постановления о высоком качестве изданий, о квалифицированной, научно компетентной их подготовке. Выполнившие этого требования повлекло бы за собою полную текстологическую ревизию издаваемых произведений, устранение всех искажений путем кропотливой и трудоемкой сверки с первоисточниками. А для этого не было ни времени, ни достаточного количества работников. Поэтому с самого начала приняли компромиссное решение, позволявшее хотя бы временно утолить громадный спрос на книги перепечаткой старых изданий и вместе с тем начать подготовительную работу по кардинальному пересмотру текстов и подготовке изданий на новых, научно установленных принципах.

На первом заседании Комиссии (протоколом которого мы не располагаем и о котором можем судить только по кратким дневниковым записям Блока) этот вопрос освещался так: «...книжный голод. Со всех сторон (Советы) — требование на книги. Книг нет, классиков можно доставать по чудовищным и произвольным ценам. Никто больше не имеет права издавать классиков без соблюдения известных условий (декрет). (То есть нельзя больше наживаться чрезмерно, можно оплачивать только труд). Все издания, изданные без соблюдения этих условий (представления подробного расчета в министерство), будут конфисковываться».

В распоряжении государства находятся старые матрицы (Маркса, «Копейки» и т. д.), и оно имеет возможность сравнительно недорого выпустить классиков по старым матрицам. 1) Они очень плохи часто, 2) противоречие с декретом... Вопрос еще не решен» (стр. 320). Решался этот вопрос на втором заседании Комиссии — 24 января. На нем, судя по протоколу, высказывалось «мнение о том, что для редактирования текста необходимо пригласить специалистов, давши им любой срок». А. В. Луначарский, «вполне принимая это для академического издания, считает, что когда дело идет о „скорой помощи“, можно использовать уже данные лучшие научно тексты для популярного издания».

Далее на Комиссии возник интересный спор о характере сопроводительных статей и примечаний. По этому поводу мы читаем в том же протоколе: «...А. В. Луначарский признает необходимость примечаний, чтобы избавить массового читателя от недоумений... Одинаково необходимо и предисловие. Конечно, автор говорит сам за себя, но многое у писателя становится подлинно отчетливым только при знании обстановки и событий. Некрасов, например, вне знакомства с его временем, остается мало узнаваемым. Примечания и предисловие должны занимать скромное место. В предисловии читателю из народа должна быть дана эпоха писателя в полной объективности фактов и чувств без фальсификации. Примечания и предисловия проходят через обсуждение Комиссии».

Требование полной объективности в освещении классиков, необходимость борьбы с субъективизмом и фальсификацией определили и направление споров по вопросу о сопроводительном аппарате. Луначарский, всегда отмечавший необходимость характеристик исторической роли писателей прошлого и их значения для современности, вместе с тем был

противником вульгаризаторского превращения такого рода разъяснений в примитивную форму политической агитации. В протоколе отмечено его мнение «о недопустимости... политической агитации в комментариях изданий Комиссии». В связи с вопросом об идеологической направленности предисловий на этом заседании разгорелся спор о том, нужна ли в них эстетическая оценка. Морозов высказался только за «биографию, характеристику и обзор идей соответствующего момента», некоторые считали эстетическую оценку необходимой. Суть спора заключалась в том, что на новом этапе изучения классиков и в пору, когда методологию этого изучения еще предстояло вырабатывать, эстетические оценки могли быть импрессионистскими и субъективистскими. В связи с этим в протоколе отмечено, что «Л. М. Рейснер считает невозможной в предисловии субъективную критику, бывающую, нередко, творчеством по поводу автора». Даже А. Н. Бенуа, считавший, что отказываться «от эстетического момента» не следует, сделал при этом оговорку: «...лучше говорить о желательности устранять эстетизирование». Любопытен поворот, который придал этому вопросу М. П. Горбунков (судя по его выступлениям, он представлял позицию руководителей Пролеткульта). «Эстетическое объяснение» необходимо, по его мнению, для того, чтобы определить, кого можно, а кого нельзя именовать классиком, ибо, как заявил этот предтеча наших вульгарных социологов, трудовое социалистическое правительство «если не отвергает принципиально все буржуазное наследство, во всяком случае ставит под вопрос все ценности, созданные в прежнем обществе». Против подобной точки зрения Луначарский выступал со всей определенностью, предвидя возможность грубой инвентаризации классиков, которая могла быть (а часто и бывала) результатом подобного рода «эстетических объяснений». Он сказал: «Комиссия издает умерших писателей, не утверждая, однако, этим за изданным ею автором право на классичность... Ответственности, значит, за признание того или иного классиком — нет, можно только иметь в виду отчет перед общественным мнением о порядке издаваемых писателей, но здесь, само собой разумеется, невозможно каждому в массе русских писателей дать исключительное его место». И далее он же заметил: «Дело ближайшего культурного будущего придвинуть к народу литературу критического порядка (т. е. критические работы о классиках, — *Б. М.*)... Задачей же неотложного момента является пока главное в историческом фоне писателя».

В итоге обсуждение этого вопроса свелось к признанию необходимости исключить всякий субъективизм оценок, с какой бы стороны он ни шел. А. А. Блок высказался дважды. Он заявил, что стоит «за строгую объективность предисловия против и исключительно социологической оценки», но вместе с тем сделал оговорку, что «находит возможным присутствие в предисловии социологического момента, берущего перевес над эстетическим, поскольку социология является в наше время наукой более разработанной, чем поэтика».¹⁵ В заключение заседания Комиссией было принято предложение Луначарского. В протоколе записано: «А. В. Луначарский, разделяя это мнение — допустимость социологического анализа, еще раз высказывается за исключение политической агитации в изданиях классиков. Это предложение и принимается Комиссией».

Как мы видим, заседание Комиссии 24 января имело исключительное значение. Были решены вопросы об орфографии, о типах изданий, отклонены пролеткультовские требования ограничить список изданий произвольным толкованием понятия «классик» (при этом Луначарский отметил, что Комиссии предстоит издавать «массу русских писателей»).

¹⁵ В дневнике Блока отмечено: «... я поддержал комиссара, который голосовал за твердое проведение отсутствия эстетической оценки» (стр. 323).

О широте деятельности Комиссии и серьезности подхода к проблемам, которые она решала, свидетельствует и протокол заседания от 31 января 1918 года (председательствовал также Луначарский). Обсуждались вопросы об иллюстрировании классиков, о внешнем оформлении книг (включая вопрос о новых прифтах) и о подготовке издания стихотворений Некрасова. Говоря об иллюстрациях, участники обсуждения поставили кардинальные вопросы, которые и в дальнейшем возникали в качестве основных в ходе развития советской книжной графики. В выступлении Луначарского были намечены различные типы книжной графики: и методы иллюстрирования, связанные с глубоко индивидуальным, лирически окрашенным преломлением в восприятии художников литературных образов, и воспроизведение их в духе графики современной писателю эпохи, и форма «протокольного реализма». «Одного общего стиля для всех книг нет», — заметил Луначарский, метод иллюстрирования зависит не только от особенностей манеры того или иного художника, но и от характера и стиля литературного произведения. Бенуа (разделивший основные положения Луначарского) горячо поддержал его мысль о необходимости решительно отказаться от столь характерного для дореволюционных изданий классиков эклектического иллюстрирования, которое нашло свое наиболее отчетливое выражение в изданиях Брокгауза—Ефрона. Насколько внимательно Комиссия подходила к вопросу о том, чтобы книга во всех отношениях соответствовала своей цели — издания для народа, свидетельствует и детальное обсуждение вопроса — печатать ли массовые издания в два столбца на полосе или в один. Наконец, специально обсуждалась кандидатура редактора для подготовки первого критически проверенного издания Некрасова. В результате прений решили поручить его К. И. Чуковскому. Для того чтобы иллюстрирование этого издания было на высоком уровне, Комиссия постановила «объявить личный, подлежащий оплате, и общий вольный конкурс».

Документальных материалов, раскрывающих ход дальнейшей работы Комиссии, нами пока не обнаружено. Но уже из данных о ее деятельности на первых этапах можно заключить, какое огромное значение она имела для выработки принципов советских изданий классиков. Этому способствовал состав Комиссии, возглавленной человеком по-настоящему энциклопедической образованности, великолепным знатоком истории литературы А. В. Луначарским,¹⁶ который блестяще сумел в труднейших условиях организовать реализацию ленинских идей распространения классиков в народе. Хорошим организатором издательского дела оказался П. И. Лебедев-Полянский. Много полезного дало участие в работе Комиссии А. А. Блока, известного литературоведа П. О. Морозова, талантливых художников А. Н. Бенуа, Натана Альтмана, Д. Штернберга, одаренной журналистки, тогда только еще начинавшей свой литературный путь, Ларисы Рейснер и других.

История Комиссии может быть обрисована в следующих чертах. Возникла она в качестве художественной части издательского отдела

¹⁶ В воспоминаниях К. И. Чуковского содержится интересный рассказ о встрече с Луначарским, который обнаружил поразившее даже такого тончайшего знатока Некрасова, как Чуковский, знание этого поэта. Исследователь показал Луначарскому неизвестные ранее рукописи Некрасова. «Анатолий Васильевич достал откуда-то свой „походный“, как он выразился, двухтомник Некрасова и, перелистывая его, стал задавать мне вопросы по поводу разных стихов, особенно сильно искаженных цензурой.

— Как в действительности должна читаться вот эта строка? А какое четверостишие пропущено здесь?

При этом я убедился, что ему превосходно известны не только „центральные“ и „парадные“ произведения Некрасова, цитируемые обычно на каждом шагу, но и такие, которые всегда остаются в тени» (Корней Чуковский. Из воспоминаний. «Советский писатель», М., 1959, стр. 333).

художественного совета,¹⁷ затем определилась в форме Комиссии по изданию классиков. С переездом Наркомпроса в Москву эта Комиссия распалась и 4 июля 1918 года была воссоздана в составе В. Я. Брюсова, Е. Г. Лундберга, И. Э. Грабаря, а затем В. В. Вересаева.¹⁸ О претворении в жизнь решений и установок Комиссии по изданию классиков мы скажем позже, поскольку это связано с деятельностью литературно-издательского отдела Наркомпроса.

2

Проблема судеб классического наследия решалась в обстановке ожесточенной борьбы различных идеологических направлений. Ясная и четкая государственная политика в этой области сталкивалась с пролеткультовской демагогией, прокламировавшей свой нигилизм как якобы выражение пролетарского мировоззрения, и с кавалерийскими наездами футуристов. И те и другие преподносили свои крикливые лозунги как выражение единственно правильной и единственно возможной линии молодого советского государства в этой области культурного развития.

Было бы ошибочным считать, что пренебрежение классиками и тем более отрицание их роли было свойственно Пролеткульту в целом.¹⁹ Для характеристики неправильности подобной точки зрения можно привести свидетельство, довольно неожиданное, такого казалось бы далекого в то время от пролетариата писателя, как Андрей Белый. Рассказывая о своих занятиях с молодыми поэтами в литературной студии Пролеткульта, Белый пронически отзывался о тех, кому пролетарские поэты представлялись «тенденциозными молодцами с квадратными подбородками, единственная миссия которых разбивать молотами бюсты Пушкина». «... В студиях стиховедения Пролеткультов... поэты из пролетариев упорно, скромно, трудолюбиво изучали музу Пушкина, Тютчева, Гоголя, благоговейно приемля дары вечной культуры искусств... Их художественные вкусы? Один — влекся к Пушкину, другой — к Тютчеву; тот — к Рабиндранат Тагору; многие — к Блоку». Противопоставляя этих поэтов из народа теоретикам Пролеткульта, с одной стороны, а с другой — «эстетам, снобам», Белый заключал: «Вместо твердокаменных разрушителей ценностей (желанных одним и а priori ненавидимых другими) вышла новая, оригинальная, еще прорастающая зеленью форм школа поэтов, о, насколько более серьезная, чем фаланга кофейных поэтов». Приводя далее отрывки из стихов Василия Казина (действительно талантливых), Белый заметил: «Трудно узнать в этом узоре поэзии, такой юной и свежей, „квадратный подбородок“ растаптывателя вечных ценностей культуры, и не узнать в нем рецепта г. Богданова, данного пролетарским поэтам.²⁰ Между тем: автор стихотворения — пролетарий».²¹

Конечно, и среди «поэтов-пролетариев» были «ниспровергатели»: достаточно напомнить скандально-известные стихи В. Кириллова, предла-

¹⁷ Установлено мною на основании хранящегося в архиве П. О. Морозова письма секретаря художественного совета Л. Рейснер от 23 января 1918 года (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 191, № 182, л. 26).

¹⁸ Отчет о деятельности литературно-издательского отдела Народного комиссариата по просвещению, стр. 6.

¹⁹ Массовость этой организации (в одних только рассеянных по стране студиях участвовали десятки тысяч человек) определялась стремлением рабочих к самообразованию и художественной самодеятельности.

²⁰ Белый подразумевает здесь совет Богданова «избегать сложных ритмов», утверждение, что «мы» должно заменить в поэзии «я», и т. п.

²¹ Андрей Белый. Культура в современной России. «Новая русская книга», Берлин, 1922, № 1, стр. 4—5.

гавшего «во имя нашего Завтра» сжечь Рафаэля и растоптать «искусства цветы».²² Но важно подчеркнуть: попытки теоретиков Пролеткульта выдать свои нигилистические взгляды на культуру прошлого за настроения народных масс представляли собою не что иное, как именно демагогию. Факты отношения к классикам грамотной части дореволюционной крестьянской России и рабочих говорят об обратном — о восхищении сокровищами родного слова, преклонении перед именами Пушкина, Гоголя, Некрасова и других великих писателей.²³ Об этом же свидетельствуют и материалы обследования народного читателя после революции.²⁴ Дикие выпады против классического наследия исходили из среды анархистски настроенной мелкобуржуазной интеллигенции и им могли сочувствовать лишь отсталые, распропагандированные «ниспровергателями» слои. Но так или иначе, лозунги нигилистов, облеченные во внешне «архиреволюционную» фразеологию, проникали в печать, звучали на собраниях и заседаниях, отстаивались в противовес государственной политике и приносили немалый вред. Подобные лозунги представляли огромную опасность для культуры, так как их распространению способствовала в известной мере психологическая почва переходного времени. Зревшая десятилетиями ненависть народа к старому жизненному укладу могла стихийно обратиться и на старую культуру. Положение осложнялось еще и тем, что пренебрежение к наследию прошлого порой сочеталось с наивно выраженной, но подкупавшей своей восторженной романтикой верой в могущество пролетариата, способного и в области культуры одержать столь же немедленные блистательные победы, как на баррикадах революции или на военных фронтах.²⁵ Любопытным образчиком такого причудливого сочетания различных по своей природе понятий являются первые заседания ЦК Пролеткульта, о которых могут дать представление сохранившиеся в архивах протоколы. Одна из пролеткультовских резолюций в «Журнале заседаний Исполбюро» ЦК этой организации, зафиксированная 18 декабря 1917 года и провозглашавшая задачу «самостоятельного создания пролетариатом своей новой пролетарской культуры», подчеркивает: «Мы верим, что если мысль революционного пролетариата оказалась в силах убить войну и избавить народ от жуткого постыдного самоистребления, то рожденная этой отважной, светлой всеобъемлющей, глубокой мыслью пролетарская культура принесет человечеству не мечту, а счастье...»²⁶ Однако как только от декламации пролеткультовские руководители переходили к вопросу о путях создания новой культуры, так сразу же обнаруживались их нигилистическое отрицание культуры прошлого и пустое проектерство. Особенно отчетливо эти черты выступают в решениях, которые принимались в первые месяцы после революции. Характерная ре-

²² Стихотворение В. Кириллова «Мы» («Грядущее», 1918, № 2, стр. 4). Из других писателей-пролеткультовцев наиболее крайние «левые» позиции занимал П. Бессалько, безоговорочно заявивший, что между «новым» и «старым» творчеством «не нужно преемственной связи» («Грядущее», 1918, № 3, стр. 3).

²³ См. многочисленные отзывы читателей из народа в моей работе «Пушкин в восприятии и сознании дореволюционного крестьянства» (в кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. V. Изд. «Наука», 1967).

²⁴ См., например, материалы анкетного обследования читателей-красноармейцев в книге Е. Хлебцевича «Изучение читателя» (М., 1923).

²⁵ Некоторые внешне новаторские пролеткультовские лозунги порой увлекали даже весьма далеких от пролеткультовской идеологии людей. Так, Федор Сологуб, неожиданно почувствовавший симпатию к коллективизму, однажды выдвинул предложение создать... Институт коллективного творчества, где на путях пролетарского искусства «шла бы практическая работа по совместному вынашиванию художественных образов и совместному созданию романа (или драмы)». Это не анекдот, а факт, засвидетельствованный оригиналом письма Ф. Сологуба Луначарскому от 2 августа 1920 года (см.: «Русская литература», 1966, № 2, стр. 215).

²⁶ Архив Октябрьской революции и социалистического строительства Ленинградской области, ф. 4416, оп. 1, ед. хр. 2, л. 13.

золюция, принятая также в декабре 1917 года, прямо заявляет о том, что способствовать воспитанию людей может только «новая пролетарская культура, вышедшая из кристалльных волн мировой пролетарской солидарности», и ничем не могут помочь этому делу плоды «буржуазной культуры, ценной иногда только по форме».²⁷ Протоколы пестрят требованиями «немедленно» создавать пролетарскую культуру и только своими силами.

Отношение Ленина к такого рода идеям и лозунгам хорошо известно. Он неоднократно указывал, что они мешают строительству новой социалистической культуры, и подчеркивал, что «пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» (т. 41, стр. 304—305). В противовес призывам пролеткультовцев «немедленно» создавать культуру пролетариата Ленин говорил, что «в вопросах культуры торопливость и размахистость вреднее всего», и советовал «проникнуться спасительным недоверием к скоропалительно быстрому движению вперед, ко всякому хвостовству и т. д. . .» (т. 45, стр. 389—390).

В общей форме пролеткультовские и футуристские лозунги о ненужности или «чуждости» классического наследия вскоре настолько обнаружили свою вредность и нелепость, что даже сами теоретики этих направлений стали от них если не отрещиваться, то прибегать ко всякого рода оговоркам или уклончивым комментариям. Гораздо труднее было бороться с вульгаризаторской трактовкой классиков, замаскированной фразами о «критическом освоении», «классовом подходе», а на деле обеднявшей и принижавшей художественное наследие. В этом смысле пролеткультовски-футуристический подход к наследию пустил такие глубокие корни, что породил в критике и литературоведении целое направление, получившее впоследствии название «вульгарного социологизма». Оно выразилось и в том весьма своеобразном принципе разделения классиков на «чистых и нечистых», который на годы затруднил доступ к читателям ряда замечательных произведений, и потребовалось немало сил, чтобы вернуть, разумный подход к наследию восторжествовал. Можно сказать без преувеличения, что если бы наши издательства и научные учреждения всегда руководствовались теми принципами понимания культурного наследия, которые развивались Лениным и его помощниками в первые годы революции, мы были бы избавлены от многих ошибок.

Среди этих принципов прежде всего выделяется широта ленинского подхода к понятию культурного наследия. По отношению к писателям оно нашло выражение в двух правительственных актах — о признании литературных произведений классиков государственным достоянием и о постановке памятников. В литературоведении было время, когда в некоторых работах при перечислении имен писателей и критиков, упоминаемых в этих декретах, назывались только те имена, чья «репутация» не вызывала, так сказать, сомнений. Писатели, в творчестве которых проявлялись острые противоречия или реакционные тенденции, при этом подразумевались под всемаскирующими словами «и др.». Приведем, однако, оба списка целиком.

В первый список вошли писатели: С. Аксаков, Гарин-Михайловский, Гаршин, Григорович, Грибоедов, Гончаров, Гоголь, Достоевский, Жуковский, Жемчужников, Златовратский, Засодимский, Степняк-Кравчинский, Кольцов, Крылов, Лермонтов, Левитов, Аполлон Майков, Мачтет, Некрасов, Никитин, Надсон, Огарев, Островский, Пушкин, Помя-

²⁷ Там же, л. 4.

ловский, Плещеев, Полонский, Решетников, Рылеев, Салтыков-Щедрин, Суриков, Слепцов, Станюкович, Л. Толстой, Тургенев, А. К. Толстой, Терпигорев (Атава), Г. Успенский, Фонвизин, Чехов, Фет, Эртель, Якубович (Мельшин).

В этом же списке названы критики, публицисты и историки литературы: Соловьев (Андреевич), Бакунин, Белинский, Герцен, Добролюбов, Лавров, Н. Михайловский, Писарев, Пыпин, Чернышевский, Шелгунов.²⁸

В другом списке писателей, которым в подписанном Лениным постановлении было предложено поставить памятники в Москве и других городах России, значатся: Толстой, Достоевский, Лермонтов, Пушкин, Гоголь, Радищев, Белинский, Огарев, Чернышевский, Михайловский, Добролюбов, Писарев, Г. Успенский, Салтыков-Щедрин, Некрасов, Шевченко, Тютчев, Никитин, Новиков, Кольцов.²⁹

Как мы видим, подход к оценке литературного наследия как общенародного, государственного достояния, выразившийся в этих двух постановлениях, достаточно широкий. Благодаря такому подходу издание классиков в нашей стране приобрело невиданный размах. Только недооценкой классического наследия и субъективистскими концепциями в литературоведении можно объяснить, что, например, между первым гизовским собранием сочинений Достоевского (1926—1930) и вторым (1956—1958) пролегло более 25 лет (в настоящее время готовится полное академическое собрание сочинений этого писателя), что вульгарными социологами был предан анафеме Лесков, что произведения Тютчева и Фета долгое время издавались только в серии «Библиотеки поэта», что писатели-народники причислялись к реакционерам, что Степняк-Кравчинский и Михайловский вообще выпадали из историко-литературных курсов, и т. д. Но ведь известно, что Ленин резко критиковал социологию Михайловского и его политическую программу, что в одном из писем Ленина к Горькому (ноябрь 1913 года) содержится одобрение горьковского протеста против инсценировки «Бесов» в Московском Художественном театре (см. т. 48, стр. 226). Требования критического подхода, трезвого анализа противоречивости тех или иных писателей прошлого не имели, разумеется, ничего общего с нигилистическими завихрениями, и поэтому вполне понятно, что в числе деятелей, которым было намечено поставить памятники в первую очередь, назывались также и Достоевский, и Михайловский. Этот же принцип широты, заботы о том, чтобы в памяти народной сохранились виднейшие деятели культуры, сказался в решении (в том же постановлении Совнаркома) о необходимости установить памятники художникам Рублеву и Врубелю. Не менее характерно, что другим ленинским декретом была национализирована художественная галерея Щукина с замечательными полотнами Сезанна, Моне, Ренуара и др., причем в этом декрете указывалось, что галерея «представляет собою исключительное собрание великих европейских мастеров, по преимуществу французских конца XIX и начала XX века, и по своей высокой художественной ценности имеет общегосударственное значение в деле народного просвещения».³⁰ Наконец, в постановлении о памятниках среди композиторов упоминался наряду с Мусоргским также и Скрябин. Все эти акты имели, конечно, не только практическое значение (тем более, что, несмотря на

²⁸ См.: Сборник декретов и постановлений Рабочего и Крестьянского правительства по народному образованию, вып. I (с 28 октября 1917 г. по 7 ноября 1918 г.). М., 1919, стр. 149.

²⁹ См.: «Известия», 1918, № 163, 2 августа.

³⁰ «Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства», 1918, № 81, 10 ноября, стр. 1011.

неоднократные строгие напоминания Ленина, тогда были установлены немногие памятники), они были важны и для определения государственной политики в области изучения и пропаганды художественного наследия.³¹ Этой же задаче служило также и ставшее традицией с первых же лет Октября широкое ознаменование памятных дат русских и зарубежных писателей (так, в ноябре 1918 года было отмечено столетие со дня рождения Тургенева в Москве и организована библиотека-музей в Орле, в январе 1920 года торжественно отмечено пятидесятилетие со дня смерти Герцена, в сентябре 1921 года — 600-летие со дня смерти Данте и т. д.; отмечались в начале 20-х годов также памятные даты Пушкина, Некрасова, Л. Толстого, Достоевского, Уитмена). Популяризация классиков в народе шла по различным каналам, прежде всего в печати, в лекциях, в докладах для массовых аудиторий. Широко использовались для этого также средства искусства. 6 ноября 1918 года «Известия» сообщили, что театральный отдел Наркомпроса организует ряд спектаклей и концертов в частях Красной Армии на фронте и в тылу. В репертуаре пьесы Пушкина, Грибоедова, Островского, Чехова, Шиллера и др. В том же году, как сообщали «Известия» 17 августа, Кинематографический комитет приступил к созданию художественных фильмов, среди которых намечались также экранизации произведений русских классиков.

Претворение в жизнь всей этой линии наталкивалось на сопротивление в разных формах. Самыми крайними из них были сплошное отрицание ценности культурного наследия и прямые протесты против издания классиков как несвоевременной затеи. В этом плане подвергалась критике и работа Госиздата.³² Нужен был отпор. В 1919 году 6 февраля в «Правде» была напечатана статья Н. К. Крупской «Неосновательные опасения», которая являлась ответом подобного рода ниспровергателям. Их доводы она проницательно сформулировала в следующих словах: „Долой буржуазную культуру!“, такова точка зрения этих людей по отношению к выдающимся русским писателям прошлого века». Дескать, вместо всех классиков лучше «раздать связку брошюр с „походной энциклопедией“». «По крайней мере, спокойно будет, что никакой микроб буржуазной идеологии не попадет в голову рабочего».

Крупская, отвергая подобные опасения, заметила, что такого рода взгляды на классиков свидетельствуют о том, что их носители не только не разбираются в явлениях культуры, но и не верят в революционное самосознание рабочего класса. Возражала Крупская и против требований строжайшего отбора издаваемых писателей, настаивая на необходимости самого широкого ознакомления народа с богатствами русской литературы. Но вульгаризаторские взгляды распространились довольно широко, проникали в печать, в школьное преподавание. Примером «каннибальского», как выразился рецензент журнала «Книга и революция»,³³ очернения классиков является книжка А. Тпнякова «Русская литература и революция», автор которой считал, что вся русская литература проникнута рабовладельческим и монархистским духом. Особенную тревогу

³¹ Открытие памятников мыслилось как подлинно народное торжество. Именно так была ознаменована установка бюста А. Н. Радищева в Петрограде 22 сентября 1918 года у Зимнего дворца, в бреши, проломленной в ограде сада. Скульптор Л. В. Шервуд вспоминал: «Памятник открылся блестящей речью Луначарского, парадом войск и массовой рабочей демонстрацией» («Искусство», 1939, № 1, стр. 50). Речь Луначарского была напечатана отдельной брошюрой ([А. Луначарский]. Александр Николаевич Радищев — первый пророк и мученик революции. Издание Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов, Пгр., 1918).

³² См.: «Известия», 1918, № 287, 29 декабря; 1919, № 4, 5 января, № 10, 16 января и № 30, 9 февраля.

³³ См. рецензию П. Д. Жукова в «Книге и революции» (1923, № 1, стр. 50).

вызывали факты пропаганды подобных взглядов школьными учителями. По словам Крупской, дело доходило до того, что Наркомпрос устранял из школ наиболее ретивых вульгаризаторов.³⁴

3

Если вспомнить обстановку этих лет, типографскую разруху и бумажный кризис, то первые результаты работы по изданию классиков следует признать поистине грандиозными как в области перепечатки старых изданий, так и в подготовке новых. Только за один год — с мая 1918 года по май 1919 года — литературно-издательским отделом Наркомпроса было выпущено 115 названий классической литературы общим тиражом в 6 миллионов экземпляров.

Как мы уже упоминали, Комиссия по изданию классиков решила, с целью сразу же и хоть как-то ответить на культурные запросы народа, переиздать ряд собраний сочинений по сохранившимся матрицам. На обложках этих изданий напечатана (с некоторыми сокращениями) цитата из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»:

... придет ли времячко
Когда мужик не Блюхера
И не Милорда глупого, —
Белинского и Гоголя
С базара понесет.

Сочинения Белинского были выпущены в 1919 году в трех томах (повторение так называемого юбилейного издания 1911 года). Еще ранее — в 1918 году — было перепечатано полное собрание сочинений Чернышевского (впервые изданное в 1905—1906 годах). В том же 1918 году вышли в свет собрания сочинений Кольцова в одном томе, Жуковского в трех томах, Крылова в четырех томах, Помяловского в двух томах, однотомник Гоголя, сочинения Щедрина, Г. Успенского. Некоторые из этих изданий (в особенности Щедрина) содержали серьезные искажения, но в тех случаях, когда можно было в какой-то степени улучшить дело, работа поручалась специалистам. Так, в 1919 году было начато Госиздатом (закончено в 1926 году) первое советское издание сочинений А. Н. Островского, редактированное при ближайшем участии К. И. Халабаева. С 1919 года литературно-издательский отдел Наркомпроса и затем Госиздат предприняли продолжение издания сочинений Герцена, начатое в 1915 году под редакцией М. К. Лемке. Первые восемь томов вышли до Октябрьской революции, затем эти тома были перепечатаны со старых матриц, но в приложении к каждому из них перечислялись «все исключения, сделанные при печатании до революции». Начиная с девятого тома (все издание в 22 томах было закончено в 1925 году) тексты Герцена публиковались без цензурного вмешательства. Хотя издание под редакцией Лемке (и при ближайшем участии дочери писателя Н. А. Герцен) по сравнению с новым, тридцатитомным собранием сочинений, выпущенным Издательством АН СССР, не отвечает требованиям текстологической науки и значительно уступает ему по объему, оно явилось крупным событием и впервые свело воедино литературное и эпистолярное наследие великого писателя-революционера.

1920 год был ознаменован первым опытом издания однотомника Некрасова, подготовленного К. И. Чуковским. В это издание было введено значительное количество текстов, в царское время запрещенных цензурой, — около трех тысяч строк (в том числе стихотворения «В. Г. Бе-

³⁴ См.: Н. К. Крупская. Наши классики как орудие изучения действительности. В кн.: Н. К. Крупская. Об искусстве и литературе. Статьи, письма, высказывания. Изд. «Искусство», Л.—М., 1963, стр. 41.

линский», «На смерть Шевченко», «Смолкли честные, доблестно павшие» и другие, восстановлены многие купюры, исправлены многие искажения).

Были и неудачи. Пожалуй, самой значительной оказался первый том (часть первая) полного собрания сочинений Пушкина, выпедший в 1920 году под редакцией В. Я. Брюсова (на этом издании прекратилось). Брюсов, много сделавший для изучения и популяризации Пушкина, отступил от требований научной критики текста и допустил редакторское своеволие.

Кроме собраний сочинений классиков, начиная с 1918 года издавались их отдельные произведения, а также массовая серия — «Народная библиотека», которая давала читателю произведения не только величайших представителей русской литературы, но и менее известных ему писателей.

В течение первого только года были выпущены в этой серии произведения Пушкина, Л. Толстого, Герцена, Тургенева, Островского, Григоровича, Крылова, Чехова, Достоевского, Некрасова, Решетникова и одновременно готовились к печати около ста выпусков.

Особенно должна быть отмечена огромная работа по распространению произведений Пушкина. После Октября слава поэта стала поистине всенародной. Само имя Пушкина звучало как символ освобождения, как залог ее будущего. Эта мысль проходила в речах, посвященных его памяти, на эту тему появлялись стихи, отрывками и цитатами из его произведений пестрели газетные статьи и листовки. Необычайное увлечение Пушкиным бросалось в глаза иностранным наблюдателям культурной жизни России, хотя и не находившим этому объяснения. Американский журналист Ю. Геккер в корреспонденции, озаглавленной «По книжным лавкам Москвы», с недоумением отмечал: «... почему-то растет спрос на Пушкина».³⁵ В серии «Народная библиотека» тиражами до 100 тысяч экземпляров (для того времени тираж значительный, особенно в условиях типографского и бумажного кризиса) были напечатаны отдельными книжками «Руслан и Людмила» (рис. Б. Кустодиева), «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Полтава», «Медный всадник», «Евгений Онегин», сказки, «Борис Годунов» и маленькие трагедии, «Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель». Кроме того, произведения и сборники Пушкина выпускались местными советами, рабочими кооперативами и т. д.

Обращает внимание редакционная декларация «Народной библиотеки»: «В основу издания „Народной библиотеки“ положены следующие принципы: 1) Решительный отказ от поверхностно-пренебрежительного отношения к подобного рода изданиям; 2) строгая проверка текста, с указанием каждый раз их источников; 3) стремление к тому, чтобы внешний вид этих изданий не имел характера минутной дешевой книжки».³⁶ Эти принципы не всегда выдерживались, но характерно само их выдвижение. К участию в подготовке серии привлекались С. М. Бонди, А. Л. Слономский, Б. В. Томашевский, К. И. Халабаев, Б. М. Эйхенбаум и другие литературоведы. Работавший тогда в редакционном аппарате А. Борский писал: «Этих имен мы не встретим на выпущенных Отделом³⁷ книжках: принципы коллективного сотрудничества препятствовали выдвиганию того или иного имени. Сотрудничество происходило так тесно, что книжки являлись результатом работы всего Отдела, а не отдельных лиц».³⁸

³⁵ «Новая русская книга», Берлин, 1922, № 2, стр. 28 (корреспонденция датирована 7 декабря 1921 года).

³⁶ «Каталог Государственного издательства», 1919, № 1, июль, стр. 9.

³⁷ Т. е. Литературно-издательским отделом Наркомпроса.

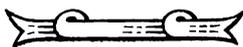
³⁸ «Книга и революция», 1923, № 1, стр. 11.

Просматривая издания классиков в первые послеоктябрьские годы, видишь рядом с книгами, выпуску которых предшествовала серьезная работа, и такие, которые являлись случайными перепечатками, а порой и плоды спекуляции некоторых лиц на читательском спросе. Но принципы серьезного научного подхода, выработанные сначала Комиссией по изданию классиков в 1918 году, а затем развитые специалистами-литературоведами, вскоре себя проявили. Издания отдельных произведений писателей во многих случаях явились необходимым этапом на пути к подготовке на новых основах собраний сочинений. Так, уже в 1925 году мы видим в бюллетене ленинградского Госиздата торжественные объявления о том, что печатается полное собрание художественных произведений Л. Н. Толстого в пятнадцати томах и собрание сочинений Достоевского в десяти томах. При этом указывалось, что тексты изданий заново проредактированы К. И. Халабаевым и Б. М. Эйхенбаумом.

Без большой подготовительной работы, начавшейся после революции, не могли быть впоследствии осуществлены такие крупнейшие капитальные начинания, как академические издания полного собрания сочинений Л. Толстого и Пушкина. По воспоминаниям В. Д. Бонч-Бруевича, первое из них Ленин считал особенно важной задачей.³⁹ Претворение этой идеи в жизнь началось при ближайшем участии В. Г. Черткова, который привез в СССР обширный (около ста тысяч листов) фонд рукописей Л. Н. Толстого, ранее хранившийся в Лондоне. Первый том 90-томного издания вышел в 1928 году, но, как свидетельствует архив Черткова, организационно-подготовительная работа началась задолго до этого.⁴⁰ Академическому полному собранию сочинений Пушкина в 16 томах (оно выделяется среди советских изданий исчерпывающим сводом всех вариантов текста) предшествовали, кроме издания отдельных произведений, шесть томов собрания сочинений, над которым начиная с конца 20-х годов работал целый коллектив исследователей. Необходимой предпосылкой для всех без исключения советских изданий классиков явилась ставшая возможной только после революции концентрация рукописного наследия в государственных архивохранилищах. Декретом, подписанным Лениным 29 июля 1919 года, были отменены ограничительные условия, мешавшие исследователям изучать архивы писателей, находившиеся в публичных библиотеках и музеях.⁴¹ Началась интенсивная публикация неизданных ранее ценнейших материалов из этих архивов.

* * *

Мы коснулись лишь самого начала большого пути советской культуры, связанного с судьбами русского классического наследия, с его изданием и популяризацией. Можно заключить, что достигнутые за пятьдесят лет безусловные, крупные достижения в этой области восходят своими истоками к раннему этапу социалистической революции, когда в свергнувшей самодержавие стране намечались первые мероприятия новой системы просвещения народа.



³⁹ В. Д. Бонч-Бруевич. Ленин и Толстой. «Огонек», 1927, № 46, стр. 4.

⁴⁰ Бумаги В. Г. Черткова в Центральном Государственном архиве литературы и искусства, ф. 552.

⁴¹ См.: «Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства», 1919, № 38, 7 августа, стр. 425.

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЙ УЧАСТНИКОВ IV СЪЕЗДА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Н. М. ГРИБАЧЕВ

Товарищи!

Обстановка праздничности в связи с пятидесятилетием Октября и атмосфера сплочения нашей литературы, при теплой погоде и фонтанирующей за окном зелени, больше побуждают к самозабвенному бормотанию лирических стихов, чем к деловым разговорам с критическим уклоном. Один из делегатов в кулуарах, которые, как известно, от века считают себя мудрее трибун, предложил даже: «А вот выслушаем доклады, да махнем-ка мирно купаться в Химки!» А другой внес дополнение: «Для чего мирно? Лучше дадим непримиримым противникам, буде таковые сыщутся и того пожелаю, в буквальном смысле утопить друг друга, после чего вернемся и выберем новое правление».

Прослушав доклады, в которых каждый получил свою порцию славы, хотя бы в обессахаренной формулировке «и другие», я душой присоединился к мудрости кулуаров. В самом деле, ведь нет же у нас необходимости агитировать друг друга за советскую власть, поскольку веру в нее мы выстрадали вместе с нашим народом на полях мира и войны и она стала несущей конструкцией нашего интеллектуального бытия и творчества. Нет у нас также необходимости вести петушьи бои писателей с писателями или писателей с критиками по повседневным противоречиям нашего литературного процесса — для дискуссий на эту тему у нас есть и такие повседневные формы, как собрания, секции, пресса.

И все же, как я полагаю, излишества благодушия нам придется убавить, а купанье, по крайней мере на время съезда, отложить. Потому что в коммунизм, несмотря на стремительность темпов движения, мы еще не пришли и есть немало хлопочущих, чтобы мы туда и вовсе не попали, и нам надо очень серьезно думать, как найдостойнейшим образом пройти этот путь вместе с народом, с честью выполнив свою нелегкую, к дважды два четыре несводимую миссию. Потому что по горизонту бродят грозы, и не только те, что дождем проливаются на поля, но и те, которые четверть века назад свели в могилу двадцать миллионов наших соотечественников, сверстников, родных и друзей.

В Западной Германии уже две новофашистских партии вместо одной; новофашизм, как мы только что слышали, неистовствует в Греции; в небе арабского Востока завязываются воздушные бои; во Вьетнаме под американскими пулями и бомбами истекают кровью юноши и девушки, женщины и дети. В мире все сильнее пахнет порохом!

Все мы любим добро в людях и для людей как высшее проявление человечности, но если поэзия в таком мире, каким является современный мир со всеми его противоречиями, будет воспевать только добро и призывать к доброте, не открывая людям все формы зла и не призывая к яростной борьбе с ним, — она не будет не только революционной, но не будет и просто гуманной поэзией. Надо мобилизовать души, чтобы

спасти головы! А у нас, к сожалению, что признавалось и в докладах, слишком много стихов облегченных, сюсюкающих, умильных и, по правде сказать, не столь уж много обнаженно и яростно гражданских. Прекрасны цветы в лесу, на лугу, в поле, в лирике, наконец, но вряд ли кто-либо из нашего поколения может вытравить из памяти еще один цветок — гвоздику в зубах Белояниса перед казнью. А ведь что греха таить, многие молодые наши лирики утратили это чувство связи в современном мире — связи всего со всем — и, будучи завидно полными сил, уже призывают отдохнуть в лесу при росе, чтоб позабылись беды все, — каковые призывы были осуществлены и вчера в стихах по телевидению.

Прошу понять меня правильно — я не собираюсь кого-либо запугивать или, как говорят на Западе, — пропагандировать. Излагая эти реальнейшие из реальных факты современности, мне хочется посылить поддержку ясно обозначившуюся на съезде тенденцию повысить гражданственность нашей литературы, при которой, между прочим, стали бы очевидно бессмысленными и некоторые попытки демобилизовать Владимира Маяковского и сделать впередсмотрящей Марину Цветаеву. Конечно же, я не отрицаю ее своеобразного и озаренного трагизмом таланта, но, конечно же, эпохальной памяти народа всегда ближе и дороже тот, кто вместе с ним мечтал и страдал, строил и воевал, исполняя свою долю исторического труда средствами своего таланта. Потому что ведь и сама народность литературы, на основе единства коммунистического идеала слившаяся в наше время с партийностью литературы, является ее высшим достижением, и суд народа является судом последней инстанции, решения которой обжалованию не подлежат. Такова традиция нашей русской классической литературы от Пушкина до Толстого и революционной литературы от Горького до Маяковского. Таковы же традиции и в украинской литературе с ее неумирающим Тарасом Шевченко, и в белорусской, и в грузинской, и в литературах республик Востока и Прибалтики — во всех литературах Советского Союза. Мы пишем на разных языках и с бесконечными поисками формального разнообразия, но принадлежим к единой великой школе, в которой художественное творчество понимается как историческое деяние во благо народа, как могучее средство духовного прогресса на путях справедливости и разумного преобразования мира.

И солжет тот, кто скажет, что это обедняет возможности художника и ограничивает его свободу. Неужели богаче возможностями те, что всепланетному полю борения идей и страстей предпочитают домашние шлепанцы и нудный психосамоанализ в канареечной кубатуре квартиры? Неужели более свободен тот, кто, спасаясь от жаркого дыхания и движения жизни, замыкается в раковину индивидуализма и субъективизма? Можно иногда быть одиноким и в толпе, но при уходе от народа с его мечтами и делами несчастье одиночества становится обязательной судьбой и творческой трагедией. И поскольку это самоочевидно при минимуме логики, и поскольку это вытекает из опыта множества поколений, уже отстрадавших, отлюбивших, отбुшевавших, то невольно подкрадывается вопрос — почему же кое-кто на Западе столь настойчиво подсовывает нам свои рецепты «самоценности личности», «свободы от идеологии», «свободы от обязательств» перед временем и народом? Не потому ли, что сами эти советчики неспособны подняться на духовную орбиту своего века и псевдофилософскими кружевами лишь маскируют собственные слабости? Или по эгоистическим расчетам, что так им спокойнее и уютнее жить? Или по каким-либо еще более прозаическим причинам? И не с этими ли последними связаны, например, такие откровения некоего Клауса Менерта: «Среди советского населения следует поощрять тенденции либерализации, подразумевающая культурный обмен, в результате которого больше ферментов брожения попадает с Запада

в Советский Союз, а не наоборот». Ведь после таких тирад невольно ловишь себя на мысли, что слова Юлиуса Фучика «Люди, будьте бдительны!» хороши не только в качестве трибунной цитаты, но весьма полезны и тогда, когда включаешь радио на западной волне или читаешь некоторые переводные и как будто дружелюбные по тону статьи о теоретических проблемах искусства. Ибо не нами сказано, что последняя хитрость врага — маска друга, что является отнюдь не голосом подозрительности, а голосом трезвого опыта со времен осады Трои.

В полном соответствии с этим стоят и разглагольствования о самоценности или примате формы, сущность которых можно было бы выразить и такими стихами:

Один кузнец, налаживая плуг,
чтоб зачураться от шаблонных правил,
взял да лемех наоборот поставил.
Пахал ли плуг? Нет, не пахал. Но плут
себя среди новаторов прославил!

В самое последнее время появился на Западе еще один вид поэтического «новаторства», который отрицает не только слово, но и слог, пытаясь выразить всю интеллектуально-психологическую сложность современного человека при помощи одних печатных знаков. Для нашей литературы, у которой уже были свои «дыр бул щы», это невеликое открытие, и нам заранее известно, какой вызреет урожай на поле, вспаханном таким плугом. Но уж если говорить о форме всерьез, то надо танцевать от печки и ставить вопрос — форма чего? Кувшина или поэмы? Если кувшина — то для воды и вина, если поэмы — то для чувства и ума. Ведь никогда, нигде, ни при каких обстоятельствах не было примера, чтобы мастер мог уйти от терзаний над задачей — для чего, из чего, как? И от того, как решал он проблему данного трпединства, зависело, чем он становился — гением или ремесленником.

Между прочим, в связи с этим вспоминается полумиф о том, как спартанцы, терпя утеснение в ратных делах, попросили помощи у афинян, а те в насмешку послали им только одного слабого физически поэта Тиртея. Однако слабый телом, но сильный духом поэт, воодушевленный ясной целью, своими маршами и песнями так вдохновил спартанское войско, что оно одержало блистательную победу. Пример, конечно, хрестоматийный, на великие обобщения не претендующий, но есть в нем что-то дразнящее и дерзостное по отношению к проблеме формы и содержания. К сожалению, не только в мире вообще, но и в нашей литературе есть поэты, посылка которых с подобной целью, как утверждают злые языки, привела бы к совершенно обратным результатам. А насмешники еще добавляют, что именно по патриотическим соображениям, чтобы не нанести урона атакующему войску нашей литературы и вернее ослабить противника, некоторые из них больше времени проводят в Нью-Йорке, чем в Москве.

Все это шутки и прибаутки, но и реальные издержки и курьезы нашего литературного бытия, относительно которых наша критика, надо думать, проявит более внимательную заботу, так как яркие таланты для нашей литературы дороже, чем золото для министра финансов. А у нас есть не только критики, которые искренне убеждены, что поэзия рождается от «изумления», — изумился Пушкин и написал «Евгения Онегина»! — критики, которые рассуждения в рифму о пользе ногтя на пальце ноги возводят в ранг интеллектуальной поэзии; у нас, о чем свидетельствует и доклад Леонида Новиченко, весьма изрядно количество знающих, умных, серьезных критиков, с мышлением, не пораженным филлоксерой групповщины. И хотя, как признается это всеми, состоянье нашей критики в целом не из тех, о котором можно сказать — «Порядок в танковых частях!» — я все же добрую половину вины переадресовал бы

теоретикам, поскольку теория является основоположением для объективного и глубокого критического суждения.

И тут по необходимости краткая речь об эстетике.

Из всех репродукторов, с экранов всех телевизоров, со всех газетных и журнальных страниц сыплются, обрушиваются нам на голову термины: «эстетическая наука», «эстетическое просвещение», «эстетическое воспитание», «техническая эстетика», «эстетика быта», «эстетика одежды». И при всем том никто не может толком объяснить — а что она такое, эстетика? Так, например, под грифом Академии наук выпущен почти в полумиллионном тираже толстенный том «Основы марксистско-ленинской эстетики». Открываешь главу первую, читаешь раздел первый «Что такое эстетика» и узнаешь: «Эстетика есть научная дисциплина, изучающая общие закономерности эстетических отношений человека к действительности».

Видите, не наука даже, а «дисциплина», но, полагая, что этого мало, авторы поясняют и уточняют: «Иными словами (к чему иными — я так и не понял, — *Н. Г.*) можно сказать, что эстетика изучает эстетические отношения человека к действительности вообще, их высшую форму, искусство, в особенности». После этого, конечно, с удвоенной ясностью постигаешь, что масло масляное, и хорошо понимаешь мучения того шалопаи, который решал дилемму: «Для того чтобы остепениться, я должен жениться, но для того, чтобы жениться, я должен остепениться».

Все же, решив добиться толку, заглядываешь в энциклопедию. Там сразу четыре определения при той же степени ясности. Берешь не столь давно выпущенный словарь по эстетике — а там все прежнее с добавлением нового определения по принципу изготовления крошки, где все сваливается в одну кучу. И повсюду до приторности густо, словно мажут губы патокой, слова: «прекрасное», «красота», «творчество по законам красоты», ко вразумительному истолкованию которых тоже надо добираться днем с фонарем. За всем же тем следуют курьезы повседневной «эстетической практики». Например, в одном городе посадили на общественных началах две — подчеркиваю — две клумбы цветов, что на сорок девятом году революции подвигом гражданственности выглядеть никак не могло. Но центральная газета с миллионными тиражами, которая на информацию о новых книгах порой жалеет пятнадцати строк, помещает об этих клумбах заметку на пятьдесят и дает роскошный, в духе вышеупомянутой «эстетики» заголовок — «Выращиваем красоту». А другая многомиллионнотиражная газета, сообщая об открытии парикмахерской, вещает: «Новый очаг красоты».

Как можно оценить состояние науки, которая ежегодно производит скоропалительный ремонт определения даже самого предмета, коим она занимается, — понятно. И хотя наши эстетики неплохо решали отдельные проблемы, в том числе проблему связи искусства с жизнью, такое положение внушает тревогу, а от того, что каждый год присуждаются на этом попроще новые звания кандидатов и докторов наук — критике, литературе, слушателям лекций, студентам, обществу нашему не легче. Комментариями к цитатам и комментариями к комментариям называют сегодня наши книги по эстетике.

Так пора бы уже двигаться вперед и для начала уговориться, что такое эстетика. Из самой сути материалистической, марксистско-ленинской философии, из высказываний Маркса и Ленина по вопросам искусства и эстетики, особенно если учесть сегодняшние достижения наук, в том числе кибернетики и теории информации, с неизбежностью вытекает, что сама сущность мышления не однозначна, а двуедина, что акт познания и творчества может протекать в двух явно различных при взаимопроникновении формах — логической, рациональной и художественно-образной, ассоциативной. Преобладание одной дает математика

и физика, преобладание второй — живописца и поэта. Поэтому следовало бы уговориться, что эстетика есть наука о художественно-образном познании и творчестве, и одно это позволило бы выйти из многих тупиков. Прекрасное же, а равно и непрекрасное, — ведь искусство обнимает всю жизнь, а не только идеальную часть ее, — являются одним из составляющих, хотя и важнейших разделов эстетики.

Очень прошу наших эстетиков не обижаться на меня — я достаточно хорошо понимаю, что отставание теории, на которое со многих трибун, от самых солидных до самых скромных, не раз указывалось, — это скорее наша общая беда, чем чья-либо конкретно вина. Но сейчас есть все возможности для смелого поиска — их надо творчески и быстрее использовать.

Мы, конечно, законно гордимся, что у нас великое духовное наследие, но нам надо и помнить, что со всяким наследием происходит одно из двух: оно либо проедается, либо умножается. Общество восходящее всегда выбирает одно — в дерзании умножать.

Два слова в заключение.

Год, в который мы уже вступили, является великим годом для нашей истории, для нашего народа — годом выстраданной, завоеванной и утвержденной перед лицом всего мира победы социализма. И наш съезд целиком оправдает наше долгосидение и долгоговорение, если в полную меру послужит сплочению нашей литературы и тем обеспечит ей выход на новые высоты и рубежи страстного художественного живописания и преобразования мира, по которому с нарастающим отзвуком катится и катится гром Октябрьского залпа на Неве, пробуждая для действия души, умы, народы. Во имя этого да пребудет с нами всегда сознание истины: сила всех — в силе каждого, сила каждого — в силе всех!

О. Н. ШЕСТИНСКИЙ

Ни одно поколение не может себя считать исключительным. Где кончается одно поколение и начинается другое, не всегда легко установить. Каждое поколение отражает свой день, и лишь общим трудом создается летопись времени.

Искусство одновременно творят люди разных возрастов, и нужно ли раскладывать по полочкам достижения их. Невозможно произвести такие расчеты. Можно говорить только об общих энергических усилиях.

Говорить о поколении — это значит говорить о времени.

Я скажу о своих ровесниках, отчетливо понимая, что сила современной поэзии — во взаимосвязи, взаимопомощи, духовном взаимообогащении всех поэтов.

Наше поколение по возрасту своему не участвовало в войне, оно зрело в послевоенные годы, а в пятидесятые вошло в литературу.

У него есть «лица необщее выражение», оно росло не в оранжерее, но выковывалось на наковальне Времени. Хочу выделить те черты поэтического характера, которые суть главные для поэзии моих сверстников и которые определяют его значимость.

Наши старшие друзья, фронтовики, до сих пор не оставляют воинского строя, чтят свое фронтовое братство. Доклад Михаила Дудина — это в известной своей части тоже голос с фронтового рубежа, слово о старых солдатах, ставших уже в поэзии полковниками. Можно позавидовать и поучиться сплоченности военного поколения.

Что греха таить — мы более разобщены. Но мы теснее всего связаны именно с ними. Наше детство прошло в жестоком пору ленинградской блокады, в военной тревожной Москве, под суровыми небесами эвакуации. Еще не перестав быть детьми, мы уже стали гражданами своего

отечества, и высокие понятия любви к родине и ненависти к врагу рано и естественно вошли в наши души.

Собственно тогда определилась наша гражданская позиция, которая в последующие годы мужала и становилась глубже. Это позиция смелого взгляда на мир, позиция верности тем идеалам, которые мы восприняли как истину.

Эта позиция в жизни определила и нашу позицию в поэзии.

«Соловьи», «Коммунисты, вперед!», «Солдат на пьедестале» написали не мы, а Дудин, Межиров, Максимов.

Нам предстояло петь другие песни.

Но мы всем сердцем принимаем их песню, и те стихи Сергея Орлова, которые цитировал здесь Михаил Дудин, — «Его зарыли в шар земной» — мне видятся не только на бумаге, но и высеченными на камне могилы Неизвестного солдата.

Над нами не свистели пули, когда мы входили в поэзию. Мы писали не в затишье между боями. Но ведь мы входили в пятидесятые годы, годы сложные, которые многими своими событиями потрясали наше сознание, вызывая в нас обостренное чувство личной ответственности за то, что происходило в жизни народа, стремление к предельной откровенности.

Можно по-разному относиться к поэзии Евгения Евтушенко и Андрея Вознесенского, Роберта Рождественского, Владимира Торопыгина, Риммы Казаковой, Владимира Соколова, Сергея Давыдова, но справедливость требует сказать, что в их стихах тех лет зазвучал голос молодого человека, ненавидящего ханжество, рутину и житейское приспособленчество. В этом заслуга их поэзии в 50-е годы и главное значение тех стихов, в которых звучала гражданская страстность и вера в человека.

Одно из отрадных явлений литературной жизни в Ленинграде сегодня — создание таких условий, когда ни одна творческая манера не может считать себя главенствующей, подавляющей другие. В поэзии Ленинграда интересно работают сегодня очень разные поэты, с уважением относясь друг к другу.

К познанию человеческого сердца лежит много путей, и кто возьмет на себя смелость сказать, что из всех этих путей лишь по одному идти можно. Казалось бы как различны философичная поэзия Вадима Шефнера, словесное буйство Виктора Сосноры, патетичность Анатолия Аквилева, неторопливое раздумье Александра Решетова... Усилиями их и многих других создается ныне яркая и новая картина поэтического Ленинграда.

Падкая на моду критика мало обращала внимания на ленинградскую поэзию из-за ее традиционности. Но традиции, заложенные Блоком и Брюсовым, Тихоновым и Заболоцким, во многом помогли ленинградской поэзии избежать эстетической расхристанности, проникшей сейчас в поэтические отделы некоторых журналов.

Я не высказываю новых истин, но иногда, может быть, важно не столь открыть истину, сколь привлечь к ней внимание.

Мы принесли на съезд наши раздумья. Мы подводим итоги нашей работы и вместе с тем как бы воочию видим духовное возмужание народа, ибо литература прежде всего свидетельствует об этом.

Вы, конечно, имеете представление о работе ленинградских писателей, их имена звучали в докладах, но позвольте мне несколько углубить этот вопрос, сказать о том, что волнует нас, что является предметом заботы нашего Союза писателей.

Не надо закрывать глаза на то, что в не столь отдаленное время работе писателей-ленинградцев уделяли недостаточно внимания. Как

вам известно, сокращалось количество ленинградских журналов, закрывались филиалы центральных издательств, и в конце концов журналов стало намного меньше, чем было до войны.

Укоренялся взгляд, что Ленинград — город традиций, приверженности классическим канонам, в котором семена новшества не найдут благодатной почвы. И как логическое развитие такого отношения один уважаемый поэт написал недавно о Ленинграде — «великий город с обласной судьбой».

Не берусь сейчас судить, — может быть, литературная жизнь моего города в какие-то периоды была более замедленной, чем столичная, не так бросалась в глаза, хотя должен сказать, что известная недооценка работы ленинградцев существовала.

Писатели Ленинграда вели напряженный, бескомпромиссный творческий поиск. Он дал свои плоды. Всякое перечисление поверхностно, но я не могу не назвать ряд ленинградских писателей, щедро одаривающих своим талантом, живущих сейчас в литературе удивительно молодо: Вера Панова и Даниил Гранин, Виктор Конецкий и Юрий Рытхэу, Александр Прокофьев и Петр Капица, Виктор Курочкин и Виктор Голявкин, Ольга Берггольц и Сергей Орлов, Вера Келлинская и Александр Володин, Борис Бурсов и Георгий Холопов, Владимир Торопыгин и Александр Грин, Александр Решетов, Николай Браун, Вадим Шефнер. А вслед за ними — более молодое поколение — яростный в своей любви к жизни Глеб Горбовский, вдумчивая Майя Борисова, совсем юный Виктор Максимов, недавно выпустивший первую книгу, в которой так много лихости, русской удали.

Ленинградский отряд писателей неуклонно растет, сейчас в нем около четырехсот литераторов. И возникает одна из сложностей в нашей писательской жизни: нас никак не может удовлетворить наличие двух литературных журналов — «Звезды» и «Невы».

Не первый раз заводят ленинградцы речь о тонком художественном журнале. Но сейчас, может быть, как никогда, нужен он нам. Узость журнально-издательской площадки искусственно замедляет рост писателя, мешает выявлению и созреванию молодых писателей. Я говорил выше о недостаточном внимании критики к ленинградским писателям. Действительно, журналы наши способны прорецензировать лишь незначительное количество вновь вышедших книг. И тонкий мобильный журнал мог бы неопределимо помочь писателям в разборе, в анализе их книг.

Мы надеемся, что съезд поддержит нас в этом естественном устремлении.

В нынешнем, юбилейном году в Ленинграде проводится ряд интересных начинаний. Вновь подхвачена эстафета Горького — создание коллективных книг, посвященных важнейшим делам наших дней. Я имею в виду такие книги, созданные трудом ведущих ленинградских писателей, как «Имя твое — коммунист», «Дни и часы Октября», «Рядом с героем». Эти книги не залежатся на полках, потому что талантливо и вдохновенно повествуют о жизни советских людей.

Одна из особенностей нынешней советской русской литературы в том, что на огромном пространстве Российской Федерации существуют несколько сильных, жизнотворных, отличающихся своими специфическими особенностями очагов литературы. Я имею в виду прежде всего литературу Сибири, юга России, Дальнего Востока, Ленинграда. Важнейшая задача — понять их нужды, помочь в росте их.

Нынешний год — особый год в жизни нашей страны. У нас есть силы, чтобы выполнить наш долг перед народом. Партийность и жизненные любие нашего искусства — порукой тому.

ПАБЛО НЕРУДА

(Чили)

Дорогой друг!

Через 150 лет после твоего рождения писатели пригласили меня на твоё чествование. Так я впервые узнал Советский Союз. Не знаю почему, но мне казалось, что это ты сам пригласил нас, и с тех пор я чувствую некую связь с твоей бурной жизнью, чувствую себя твоим другом. Так прекрасно было твоё чествование в тех самых местах и среди тех самых пейзажей, где ты жил и писал. Весна была полна Пушкиным. Твоя все растущая, кристальная поэзия текла рядом с нами, как река. На деревьях цвели твои стихи.

Есть мастера того, что мы зовем литературой, которые выше ее. Они изменяют не только книжный язык, но и язык повседневной жизни; и слова меняют места, они становятся быстрыми, они наполняются вольным воздухом. Национальный поэт открывает окна и впускает молчание и звуки земли, волнующее движение истории, громы моря, пение птиц и, главное, имена и сердца народа. Вот в чем величие твоего наследия.

Сегодня я хочу засвидетельствовать на этом торжественном съезде, что советская литература в течение 50 лет защищала и передавала из рук в руки твоё наследие. Ее писатели были глубоко национальными и в то же время на редкость щедрыми в отношении культур других стран. Писатели, которых революция дала твоей родине, создали вместе с советским народом здания, бумагу, типографии, пока книга не стала всеми любимой и уважаемой, не стала осью нового общества. Это происходило нелегко, в эпоху перемен и борьбы, еще невиданных на земле. Советские писатели были героями не только своего народа, но человеческой надежды.

И когда ужасная война докатилась до пьедесталов статуи с угрозой бесчеловечного угнетения, — защищать твою память значило защищать то, что ты больше всего любил: право народа выражать свои мысли и чувства.

Захватчики хотели разрушить ваши города и вашу культуру, писатели Советского Союза боролись и умирали, боролись и побеждали, отдавали свою кровь и свои слова, свою любовь и свой гнев, чтобы защитить твоё кристальное наследие и высокий гуманизм Октябрьской революции.

Книги стали сильнее, они хлынули в города, села и деревни, населили библиотеки и заводы, добрались до самых далеких и темных углов. На всех широтах советский человек работал с книгой в руке. С книгой он прибудет и на луну.

Твое сияющее наследие было защищено, было умножено. Это говорит тебе поэт далеких земель, поэт Южной Америки.

Если бы ты был здесь, среди нас, сегодня, я бы сказал тебе: «Ты можешь быть доволен, товарищ Пушкин».



Г. В. ПЛЕХАНОВ И М. ГОРЬКИЙ

Имя Г. В. Плеханова вошло в сознание М. Горького в юности. В автобиографической повести «Мои университеты» он выразительно рассказал о конспиративном чтении в одном из народнических кружков Казани в 1887 году книги Плеханова «Наши разногласия».

«Чтение длится утомительно долго, я устаю слушать, хотя мне нравятся острые и задорные слова, легко и просто они укладываются в убедительные мысли.

Как-то сразу, неожиданно пресекается голос чтеца, и тотчас же комната наполнилась возгласами возмущения:

— Ренегат!

— Медь звенящая!..

— Это — плевок в кровь, пролитую героями.

— После казни Генералова, Ульянова...»

Юный Пешков не разделял этого возмущения. Может быть, потому его выделлил среди остальных и увел с собрания марксист Н. Федосеев, сказав: «Нам надо бы познакомиться. Собственно — здесь делать нечего, шум этот — надолго, а пользы в нем мало».¹

Однако утверждать, что уже с этого времени начинается неуклонный путь будущего писателя к марксизму, нельзя. Работы самих марксистов ему, видимо, были мало знакомы, он судил о них прежде всего на основании выступлений народников. Вот почему когда в 1895 году Горький прочитал статью, направленную против Н. К. Михайловского, он раздраженно заметил: «Написана она языком той площади, с которой пришел в литературу г. Бельтов и К^о. Подла она и грязна».²

Отношение Горького к народничеству не получило еще достаточно полного освещения, но несомненно все же, что в середине 90-х годов народнические иллюзии не были полностью преодолены писателем. Сущность борьбы марксистов с народниками не была понята им сразу. Но уже в начале 900-х годов он навсегда связал свою общественную деятельность с марксизмом, чему способствовало и чтение плехановских работ. Это не значит, как кажется В. Борщук³ и ряду других авторов, что Горький вошел в литературу выразителем интересов революционного рабочего класса без каких-либо народнических увлечений. Старые взгляды иногда давали о себе знать в его произведениях даже после 1905 года. Их находил С. Шаумян в статье «О писателях-самоучках» (1911).⁴ Есть они и в некоторых других произведениях. И при всем том марксистские критики писали о Горьком как о замечательном представи-

¹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 13. Гослитиздат, М., 1951, стр. 566 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

² А. М. Горький и В. Г. Короленко. Переписка, статьи, высказывания. Гослитиздат, М., 1957, стр. 37 (Бельтов — псевдоним Плеханова).

³ В. Борщук. У истоков социалистического реализма. В кн.: Статьи о Горьком. Гослитиздат, М., 1957, стр. 120.

⁴ С. Шаумян. Литературно-критические статьи. Изд. 2-е, Гослитиздат, М., 1955, стр. 45.

теле новой литературы, так как дело не в отдельных иллюзиях писателя, иногда всплывающих на поверхность, а в том главном, чему он служит, что несет в себе его творчество. С этой точки зрения и определял значение Горького в русской литературе Плеханов.

В первых же печатных отзывах о Горьком Плеханов решительно встал на его защиту от нападок буржуазно-декадентской критики. В статье «О черной сотне» (1906) он с сочувствием писал о горьковской пьесе «Дети солнца», выразившей мысль о том, что, несмотря на заслуги перед народом, интеллигенция во многом сама виновата в существующем разрыве с массами. Справедливость такого вывода Плеханов подтвердил обращением к письмам из России и собственными наблюдениями. Недаром уже в своем первом отзыве он называет Горького «знатоком народной психологии».

С этого же времени и Горький начинает пристально следить за литературно-критическими выступлениями Плеханова, которого он до сих пор воспринимал главным образом как политика. В ноябре 1906 года писатель просит И. П. Ладыжникова выслать на Капри брошюру Плеханова «Г. Ибсен».⁵ Интерес Горького к этой работе Плеханова не был случаен. Он высоко ценил пьесы Г. Ибсена. И сейчас, когда не прошло и полгода со дня смерти норвежского драматурга, Горькому было особенно интересно познакомиться с характеристикой его творчества, сделанной выдающимся философом-марксистом. В брошюре об Ибсене Плеханов утверждал, что в начале XX века образцы подлинного героизма и нравственного идеализма рождает освободительное движение рабочего класса и к нему должен быть прикован взгляд писателя, желающего идти в ногу с прогрессом. Работа Плеханова привлекла внимание Горького, по-видимому, и потому, что сам он только что закончил пьесу «Враги», написанную с принципиально новых по сравнению с Ибсеном позиций.

Плеханов нашел во «Врагах» близкие ему мысли о красоте и величии пролетарского духа, о поэзии освободительной борьбы рабочего класса и потому принял пьесу с восторгом, посвятив ей в 1907 году большую статью «К психологии рабочего движения (М. Горький, «Враги»)». Статья была полемически направлена против едва ли не единодушного мнения буржуазной и декадентской прессы о гибели Горького-художника после того, как он взялся за политику. Это была программная статья как для оценки творчества Горького, так и для осмысления путей развития русской литературы XX века. В ней отразилось самое высокое мнение о глубине проникновения писателя в психологию людей из рабочей среды, о качестве художественного воплощения в живых образах сложной темы революционной борьбы. «И, конечно, не потому нравятся мне „Враги“, что они изображают борьбу классов... — писал Плеханов. — Волнение рабочих на заводе, убийство одного из собственников завода, появление солдат и жандармов — во всем этом, конечно, очень много драматического и „актуального“. Но всем этим дана только *возможность* хорошего драматического произведения. Вопрос о том: перешла ли эта возможность в *действительность*? А решение этого вопроса зависит, как известно, от того, насколько удовлетворительна художественная обработка интересного материала. Художник — не публицист. Он не *рассуждает*, а *изображает*. Тот художник, который изображает классовую борьбу, должен показать нам, как определяется ею душевный склад действующих лиц, как она определяет собою их мысли и чувства. Словом, такой художник необходимо должен быть *психологом*. И новое произведение Горького так хорошо, что оно удовлетво-

⁵ Архив А. М. Горького, т. VII. Гослитиздат, М., 1959, стр. 148. Брошюра Плеханова вышла в октябре 1906 года в издательстве О. Н. Рутенберга.

ряет даже самому строгому требованию с этой стороны. „Враги“ интересны именно в социально-психологическом смысле». ⁶

С неподдельным восхищением отзывается Плеханов о языке, которым говорят горьковские герои. В неразрывной связи социального и художественно-психологического в творчестве М. Горького Плеханов видел свидетельство того, что талант писателя жив и плодотворен.

Таким образом, к моменту личного знакомства на V (Лондонском) съезде РСДРП (1907) Плеханов и Горький были хорошо осведомлены о литературной и публицистической деятельности друг друга.

Писатель, приглашенный на съезд в качестве делегата с совещательным голосом, приехал в Лондон вместе с Лениным. По воспоминаниям В. А. Десницкого, его большевистские симпатии и связи были хорошо известны, и это дало Плеханову повод в просьбе «Познакомьте же меня наконец с *вашим* Горьким», — резко подчеркнуть слово «вашим». ⁷ Но не подлежит сомнению, что Плеханов, несмотря на это, был настроен к Горькому доброжелательно. По словам Р. М. Плехановой, он относился к писателю с симпатией как к «большому инстинктивному революционеру» и «таланту-самородку». Об этом говорят и его письма к жене из Лондона. В одном из них, от 14 мая 1907 года, читаем: «Вчера состоялось открытие съезда. Я открыл его. Говорят, на хорах присутствовал Горький, но я его не видел, иначе сказал бы ему несколько приветственных слов. Пишу тебе только эти строки, потому что у меня нет ни одной минуты свободной...» ⁸ В другом письме Плеханов сообщил уже о состоявшемся знакомстве: «Вчера ко мне подошел Горький, который тоже здесь. Я с ним проговорил довольно долго. Он очень интересный человек. Большевиком он ненавидит с фанатизмом ничего не понимающего в политике человека. Мне он наговорил много комплиментов, назвал своим учителем. Просил провести с ним вечер, чтобы поговорить. Я, конечно, согласился». ⁹

Но добрые отношения между Плехановым и Горьким на съезде так и не установились. Хотя Горький превосходно понимал, как велики заслуги Плеханова перед партией и рабочим классом, его интерес к нему быстро сменился охлаждением и даже отчуждением. Решающую роль в этом сыграла неприятно поразившая писателя острота фракционных разногласий, резко же полемики меньшевиков с Лениным. Негативное отношение Горького к меньшевикам перешло и на его отзыв о Плеханове, внешнюю культуру и строгость облика которого он начинает рассматривать как проявление «барских наклонностей». В Доме Плеханова в Ленинграде хранится копия горьковского письма к Г. А. Алексинскому (осень 1907 года), в котором Горький признавался, что Плеханов возбуждает в нем «чувство, близкое к отвращению». Об этом же еще на съезде Горький говорил с В. И. Лениным, А. А. Богдановым, В. А. Десницким-Строевым. Но ни один из них не согласился с такой оценкой Плеханова. ¹⁰ Решительно возразил Горькому и Алексинский, хотя именно он как большевистский делегат на V съезде особенно яростно громил меньшевиков. «Что касается Вашего резкого отзыва о Г. В. Плеханове, — писал он, — то я, если бы захотел встать на Вашу же почву — не сердитесь, милый Алексей Максимович, — мог бы тоже увидеть в нем „инстинкт — память рода“, т. е. стихийное „отвращение“ „плебей“ к „дво-

⁶ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 2. Гослитиздат, М., 1958, стр. 496—497.

⁷ В. А. Десницкий. А. М. Горький. Очерки жизни и творчества. Гослитиздат, М., 1959, стр. 195.

⁸ Дом Плеханова, А.90.98, № 10944.

⁹ Цит. по: Б. И. Бурсов. Плеханов и его современники. «Звезда», 1966, № 10, стр. 204.

¹⁰ М. Андреева Встречи с Лениным. В кн.: В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы. Изд. 2-е, Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 328.

рянину“. В Плеханове именно ценно, что он, будучи вождем пролетариата и родоначальником социалистического движения в России, не унижается до скрывания своего „благородного“ происхождения... Я часто бываю с Плехановым в разных теоретических вопросах не совсем согласен, но, в противоположность Вам, он вызывает во мне не „отвращение“, а „притяжение“. Ради Маркса, не объясните это тем, что я тоже „неслужащий дворянин“ по отцу и матери...»¹¹

Плеханов и после съезда не переменил к Горькому доброго отношения. Вернувшись в Женеву и рассказывая в кругу семьи о лондонских впечатлениях, он, по свидетельству Р. М. Плехановой, «с большой нежностью говорил о прямоте, немного примитивной, своего любимца».¹²

Поэтому, когда осенью 1907 года к нему обратился рабочий Н. Н. Глебов-Путиловский (Степан Голуб), написавший брошюру «Через плотину интеллигентщины», он направил его к Горькому, возглавлявшему издательство «Знание». В своей книжке Ст. Голуб поднимал вопросы о взаимоотношениях интеллигенции и рабочего класса в революционном движении и о фракционной борьбе в партии. «Если я правильно понимаю т. Голуба, — писал Плеханов в предисловии к брошюре, — то главной отличительной чертой „интеллигента“, зараженного „интеллигентщиной“, является непонимание того, что „освобождение рабочего класса должно быть делом самого рабочего класса“».¹³ Плеханов не преувеличивал достоинств этой работы. Он находил, что автор «в своем восстании против „интеллигентщины“... доходит подчас до того, что бьет по интеллигенции», хотя в целом далек от мысли об изгнании ее из рядов борющегося пролетариата. Оговорив это в предисловии к брошюре, Плеханов все же признал целесообразным опубликовать ее. «Руководясь Вашим советом, — писал ему Голуб уже с острова Капри, — „налечь на Горького“ в смысле издания брошюры „Через плотину интеллигентщины“, я дал ее Горькому прочитать. Он нашел, что написана „ловко“, но в то же время сознался, что в вопросах тактики „мало понимает“, и передал ее на просмотр Луначарскому. Теперь они изъявили желание издать ее, но готовы сделать это лишь при одном условии — Луначарский напишет к ней небольшое оговорочное послесловие...»¹⁴ Плеханов не согласился на то, чтобы его предисловие публиковалось наряду с таким послесловием. Отказался от затеи и Голуб. «Конечно, — сообщил он Плеханову, — после Вашего письма ни о каком издании брошюры с послесловием Луначарского не может быть мною допущено и речи».¹⁵

Вопрос об отношениях рабочего класса и интеллигенции всегда глубоко интересовал и Плеханова и Горького. Страницы хранящегося в Доме Плеханова экземпляра «Протоколов V съезда», посвященные прениям о специальном рабочем съезде, испещрены многочисленными пометками Плеханова. Осуждение Лондонским съездом РСДРП идеи рабочего съезда он считал «одним из самых ярких примеров недоверчивого отношения „интеллигентов“... и рабочих, поддавшихся влиянию „интеллигентщины“, к самостоятельности рабочих».¹⁶ Об этом эпизоде фракционных разногласий Плеханова с большевиками Горький, видимо, вспомнил, когда писал «Жизнь Климента Самгина». В наброске из второй части он вложил слова «освобождение рабочего класса есть дело самого рабочего класса» в уста зубатовца Гусарова, утверждавшего, что «поли-

¹¹ Дом Плеханова, В.17.16, № 8276. См. также: «Звезда», 1966, № 10, стр. 203.

¹² Там же, АП.14.2, № 11478 (Р. М. Плеханова. Италия и Горький. Машинописная рукопись, стр. 18 — далее ссылки на эту рукопись приводятся в тексте).

¹³ Дом Плеханова, П.9084 (Степан Голуб. Через плотину интеллигентщины. Paris, 1908, стр. VIII—IX).

¹⁴ Там же, В.119.4, № 4160.

¹⁵ Там же, В.119.1, № 1772.

¹⁶ Там же, П.9084 (Степан Голуб. Через плотину интеллигентщины, стр. XI).

тики губят рабочее движение», и призывавшего рабочих гнать «малограмотных студентов». Суслов комментировал это следующими словами: «Мы слышали это до Плеханова, только на месте рабочих стоял народ. Забивать головы рабочих пар<тийными> разногласиями — совестно... Есть, видите ли, честный теоретический уклон и есть измена делу».¹⁷ В окончательном же тексте Горький отказался от критики Плеханова и перепес акцент на искажение его мыслей врагами рабочего класса. В романе Суслов говорит: «Гусаров этот — в сильнейшей агитации, ему там померещилось что-то, а здесь он Плеханова искажал, дескать, освобождение рабочего класса дело самих рабочих, а мы — интеллигенция, ну — и должны отойти прочь...» (т. 20, стр. 376—377).

Плеханова насторожило, что брошюру Голуба с его предисловием Горький отдал для окончательного решения об издании Луначарскому. Ведь Плеханов только что критиковал Луначарского за протаскивание в русскую печать синдикалистских взглядов А. Лабриола.¹⁸ А тут еще А. Богданов опубликовал свое «Открытое письмо т. Плеханову» как автору непримиримых статей против эмпириомонизма. С острова Капри, где обосновались русские махисты, в Плеханова летели одна стрела за другой. Неудивительно, что в такой обстановке отношение его к «каприйцу» Горькому стало холоднее, оно усугублялось и близостью писателя к большевистской фракции. Это в известной степени сказалось на отзыве Плеханова о романе Горького «Мать». Но только ли в этом дело?

На русском языке «Мать» появилась в 1907 году. В апреле началось печатание ее в сборниках «Знания», в июне она вышла в Берлине в издательстве И. П. Ладыжникова отдельной книгой без цензурных урезок. Роман был встречен злобными нападками буржуазно-декадентской печати, которую пугало новое направление горьковского творчества. З. Гиппиус заявила, что «русская социал-демократическая партия сжевала Горького без остатка».¹⁹

Между тем передовые рабочие и интеллигенция зачитывались новой книгой писателя. По свидетельству Луначарского, следившего за распространением романа за рубежом, он скоро стал настольной книгой пролетариата. Как вспоминает О. Матюшина, в России, где сборники «Знания» с повестью Горького были скоро конфискованы цензурой, «публика бегала по магазинам, отыскивая „Мать“. Счастливы, прочитавшие повесть, рассказывали ее содержание, восхищались революционной силой нового произведения Горького. Передавали, что по Питеру даже ходили переписанные экземпляры книги».²⁰ В. И. Ленин прочитал «Мать» перед отъездом в Лондон по рукописи, которую ему дал И. П. Ладыжников. «Мать» особенно нравилась Ленину своевременностью и важностью поставленных проблем, но при встрече с писателем он не умолчал и о недостатках книги. Горькому не раз приходилось слышать, что в этом романе он идеализировал своих героев. Такое мнение разделяли, в частности, В. В. Воровский и А. В. Луначарский. Воровский считал роман тенденциозным и малохудожественным, хотя полностью поддерживал выраженные в нем идеи. Луначарский столь категорических выводов не делал, однако и он находил, что герои романа непривычно расцвечены какими-то бенгальскими огнями.

¹⁷ Из ранних редакций «Жизни Клим Самгина». «Литературное наследство», т. 74, 1963, стр. 144.

¹⁸ В ноябре 1907 года Горький писал Луначарскому: «Статья Плеханова в «М[ире] б[ожьем]» направлена не столько против Лабриола, сколько против Вас» (т. 29, стр. 36).

¹⁹ Антон Крайний [З. Гиппиус]. Братская могила. «Весы», 1907, № 7, стр. 58.

²⁰ О. Матюшина. Впечатления и встречи. (Из воспоминаний). В кн.: М. Горький в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1955, стр. 292.

Но если не один Плеханов, а целый ряд видных марксистских критиков так или иначе констатировали некоторую тенденциозность в стиле и образах романа, значит, дело не только в меньшевизме, махизме, эстетстве этих критиков, как обычно пишут некоторые исследователи. Убедительное объяснение позиции Луначарского и Воровского находит К. Д. Муратов, отказавшаяся от ставших в данном случае традиционными приемов типа «не поняли», «недостаточно оценили» и от сведения всех причин явления к проблеме тенденциозности в искусстве.²¹ В самом деле, Луначарский и Воровский, считавшие тенденциозными и «Мать» и «Врагов», пьесу приняли более доброжелательно. Плеханов тоже отдавал предпочтение пьесе, но, в отличие от названных критиков, он откровенно восхитился художественными достоинствами «Врагов», а тенденциозность обнаруживал только в «Матери». Нет сомнения, что на всех трех оценках сказалась не только сложность понимания всякого новаторского явления в искусстве, каким явилась горьковская «Мать», но и недостатки, действительно присущие роману. Известно, что и Горький был не вполне доволен книгой, которая создавалась с известной долей спешки и без достаточных материалов под руками. Но упреки в идеализации положительных героев он отвергал самым решительным образом, потому что именно романтический подход к изображению революционных событий и революционных деятелей он считал единственно правильным и нужным. Ведь свою главную задачу в литературе писатель видел в том, чтобы разжигать в яркое пламя искры нового.

До сих пор были известны лишь два кратких упоминания Плеханова о романе «Мать». Из одного из них следует, что Горький, выступивший в романе «как проповедник Марксовых взглядов», для такой роли «совершенно не годится, так как взглядов Маркса он совсем не понимает».²² Содержание другого отзыва аналогично предыдущему. Сославшись на слова Федюка из горьковской «Исповеди»: «Все говорят одно — не годится такая жизнь! Стесняет...», Плеханов заметил в статье «Еще о религии» (1909): «Прибавьте к этому несколько фраз о том, что на земле должна царствовать правда, что человек не должен господствовать над человеком и что поэтому пролетариат должен бороться с буржуазией, — и вы исчерпаете все социалистическое миросозерцание М. Горького. Я категорически утверждаю, что ничего кроме этого не сказал он в своем романе „Мать“, где он выступил в роли проповедника социализма...»²³ Многие критики делают отсюда вывод, будто Плеханов был принципиальным противником проповедования в художественном произведении какого-либо политического учения, в данном случае — марксизма. Это неверно. Плеханов считал необходимым создание прогрессивными писателями XX века таких произведений, которые служили бы «победным кличем всеобщей свободы, истинного равенства и нелицемерного братства».²⁴ В этом отличие его позиции от позиции И. И. Аксельрод, писавшей ему в 1907 году: «Резонерство было именно тем элементом, который мне сильно не нравился в произведениях Горького первого периода. Но если резонер-босьяк был еще несколько выносим, то резонер-рабочий производит неестественное впечатление».²⁵ Для Плеханова дело было не в том, что «резонерством» занимается рабочий, и Горького он упрекает не в проповеди марксизма, а в том, что, с его точки зрения, писатель не до конца разобрался в марксизме, отчего и выразил в малохудожественной форме сочувствие большевистской тактике. «По-моему,

²¹ К. Д. Муратова. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 153—159, 233.

²² Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 132.

²³ Литературное наследие Плеханова, сб. VII. Соцэкиз, М., 1939, стр. 94.

²⁴ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 2, стр. 185.

²⁵ Дом Плеханова, В.6.37, № 1052.

это из рук вон слабое произведение, — писал Плеханов И. И. Аксельрод 24 июля 1907 года. — Горький захотел здесь *поучать*, а так как он сам *учился* очень мало, то у него²⁶ ровно ничего путного не вышло. Впрочем, уже американские очерки заставляли опасаться того, что Горький собьется „с голоса“. Так и вышло. В „Матери“ все фальшиво.²⁷ Возможно также, что, кроме большевистских симпатий автора «Матери», Плеханова насторожил образ Рыбина с его религиозными идеями. Он был убежден в том, что только «марксизм мог бы вылечить г. Горького... чем ушибся, тем и лечись». В отзывах Плеханова о романе отчетливо проявилось неприятие им большевистской тактики и большевистского понимания марксизма, но в них нет вывода о невозможности соединить в одном человеке писателя и борца, художника и публициста, в чем так часто упрекают Плеханова. Он не считал, что подчеркнутая идея обязательно вредит искусству. По его наблюдениям, художественное произведение неизбежно превращается в тенденциозное, когда публицистика оттесняет в нем на второй план правдивую живость образов; в тех же случаях, когда талантливый писатель «до конца» разобрался в проповедуемых идеях, закономерно органическое слияние в его творчестве художественности и идейности.

Примечательно, что если в полемике с самим Горьким Плеханов иногда допускал элементы фракционной борьбы, то все недоразумения такого рода немедленно исчезали, коль скоро в полемику вступали лица, не имеющие отношения к революционному движению или лица, этому движению враждебные. Тут уж Плеханов во всеоружии выступал на защиту Горького, крупнейшего пролетарского писателя XX века. Несмотря на невысокое мнение о глубине социалистического содержания «Матери», именно Плеханов горячо восстал против обвинений Горького в мещанстве, предъявленных ему некоторыми критиками.²⁸ «У Горького много недостатков, — писал он в том же «Предисловии к третьему изданию сборника „За двадцать лет“», где критиковал роман «Мать». — Его с полным основанием можно назвать утопистом; но мещанином его все-таки может назвать только тот, кто... смешивает социализм с мещанством». Плеханов и теперь не склонен был ни отрицать, ни умалять художественный талант пролетарского писателя. В апреле 1908 года он писал И. И. Аксельрод о сотрудниках «Современного мира» М. Неведомском и Е. Ляцком: «Они, кажется, совсем его (Горького, — Г. С.) похоронили, — что, разумеется, ошибочно». ²⁹ Плеханов никогда не переставал считать Горького выдающимся писателем нового типа. Он не отказался от этого мнения даже в период наиболее широкой полемики с писателем в 1908 году, когда была опубликована «Исповедь».

После появления «Исповеди» в критике заговорили о возрождении Горького. А. Белый и Д. Мережковский, А. Блок и А. Куприн — каждый по-своему — приветствовали новую повесть как поворот писателя на «единственно правильный путь». ³⁰ Не понял отрицательного общественного значения «Исповеди» и критик-меньшевик М. Неведомский. ³¹ Горячим сочувствием встретил книгу А. Луначарский в рецензии на XXIII сборник «Знания».

²⁶ В тексте, по-видимому, описка: «у ничего».

²⁷ Дом Плеханова, А.93.12, № 2821.

²⁸ См.: К. Чуковский. От Чехова до наших дней. Изд. 3-е, Пб.—М., 1908, стр. IV; Эллис. Еще о соколах и ужах. «Весы», 1908, № 7, стр. 57.

²⁹ Дом Плеханова, А.93.15, № 12824.

³⁰ А. Белый. 1) Символизм и русское искусство. «Весы», 1908, № 10, стр. 41, 2) На перевале. «Весы», 1908, № 9, стр. 61—62; Д. Мережковский. В обезьяньих лапах. «Русская мысль», 1908, № 1, стр. 75; И. Корецкая. Горький и Куприн. В кн.: Горьковские чтения. 1964—1965. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 144—145.

³¹ М. Неведомский. Максим Горький. В кн.: История русской литературы XIX века, под ред. Д. Овсяннико-Куликовского, т. V, М., 1910, стр. 258.

Когда исследователи выясняют причины того, как Горький, автор «Матери» и «Врагов», мог написать «Исповедь», они указывают на сближение его в этот период с махистами и богостроителями. Это верно, но не дает еще ответа на вопрос, почему Горький подпал под их влияние, какие стороны в его мировоззрении сделали это влияние возможным. Первым, кто поставил этот вопрос и правильно на него ответил, был Плеханов.

Каковы же конкретно те предпосылки, которые привели писателя к «Исповеди»? Мысль о том, что революционная пропаганда в широких массах может принести наибольшие плоды, если ей придать религиозную окраску, впервые появилась у Горького, по-видимому, во время его общения с Гапоном в январские дни 1905 года. В. А. Десницкий утверждает, будто Горький с самого начала догадывался о провокаторском характере деятельности Гапона и всячески предостерегал товарищей. Здесь допущено преувеличение. После кровавых событий 9 января Гапон, по воспоминаниям очевидцев, «отсыпался» у Горького, который в этот момент писал о нем в Нижний Новгород: «Его будущее... рисуется мне страшно интересным и значительным — он поворотит рабочих на настоящую дорогу».³² А вечером того же дня Горький сопровождал Гапона на собрание в Вольно-экономическое общество. Писатель связывал большие надежды с крушением веры Гапона в царя, но религиозных иллюзий Гапон не оставлял никогда. Тревожили они и Горького, вскоре найдя художественное воплощение в образе Рыбина («Мать»). Рыбин говорит Павлу Власову: «В церкви нам пугало показывают... Переменить бога надо... очистить его!.. Свято место не должно быть пусто... Надо... веру новую придумать... сотворить бога — друга людям... бог в сердце и в разуме, а — не в церкви! Церковь — могила бога» (т. 7, стр. 240—242). В критической литературе прошло незамеченным, что те самые мысли, которые писатель вложил в уста Рыбина, через полтора года легли в основу повести «Исповедь».

После поездки в Америку Горький поселился на острове Капри, куда приехал уже знакомый и полюбившийся ему А. А. Богданов, глава русских махистов. «А [лександр] А [лександрович] очень меня обрадовал своим приездом, — писал Горький в ноябре 1906 года И. П. Ладыжникову. — Знаете — это чрезвычайно крупная фигура, от него можно ждать оглушительных работ в области философии, я уверен в этом! Если ему удастся то, что он задумал, — он совершит в философской науке такую же революцию, как Маркс в политической экономии... Мониизм еще не имел столь яркого и глубокого представителя, как Богданов. Он меня — просто с ума сводит! И — страшно радостно».³³ Вскоре Богданов выступил с упомянутым выше «Письмом т. Плеханову» (1907). Плеханов смог взяться за специальный «Ответ г. Богданову» лишь в 1908 году и потому торопил издательство с его выпуском. «Богданов должен умереть сейчас и „sans phrases“, — убеждал он П. Б. Аксельрода,³⁴ так как уже знал, что махисты и богостроители взялись за Горького. В Доме Плеханова хранится черновой автограф неопубликованного «Письма к рабочим о философии». В первых же строках этого поистине страстного монолога Плеханов заявил, что не может и не будет больше молчать именно из-за Горького. «Прежде были теории, — пишет он, — я не отвечал, предоставил философствующей черни нападать на меня сколько угодно. А теперь вы переходите к практике (религии) Луначарского и вы уже заразили³⁵ Горького».³⁶

³² Архив А. М. Горького, т. V. Гослитиздат, М., 1955, стр. 147.

³³ Архив А. М. Горького, т. VII, стр. 148.

³⁴ Переписка Г. В. Плеханова и П. Б. Аксельрода, т. II. М., 1925, стр. 266.

³⁵ *Было*: отравили.

³⁶ Дом Плеханова, тетрадь 228, № 5743, стр. 9—11.

В 1907 году Горький сообщал Ладыжникову: «Вести из России — одна другой хуже, но есть и хорошие, как, например, о распространении социализма в Поволжье и о религиозном отношении к нему, то есть об отношении как к религиозной доктрине».³⁷ А в апреле 1908 года он попытался устроить на Капри объединительный съезд-встречу Ленина с Богдановым, Базаровым и Луначарским. В. И. Ленин приехал, но «объявил всем этим 3-м товарищам о безусловном расхождении с ними по философии».³⁸ Горький вел с Лениным горячие споры. «Вернулся в три часа ночи, — записал в дневнике К. П. Пятницкий, — еще спорят».³⁹ И до своей поездки на Капри, и после нее Ленин не раз писал Горькому о том, что в философской полемике он «всецело» на стороне Плеханова. Ленин осуждал Плеханова, когда тот в философскую борьбу вносил фракционные разногласия и связывал богостроительство с большевизмом, но Ленин же горячо поддерживал Плеханова, когда тот, оставляя в стороне фракционные разногласия большевиков и меньшевиков, выяснял философские разногласия материалистов и идеалистов. Но Горький еще некоторое время продолжал поддерживать Богданова. «Спор, разгоревшийся между Лениным — Плехановым, с одной стороны, Богдановым — Базаровым и К⁰, с другой — очень важен и глубок, — писал он. — Двое первых, расходясь в вопросах тактики, оба веруют и проповедают исторический фатализм; противная сторона — проповедует философию активности. Для меня ясно, на чьей стороне больше правды...»⁴⁰

В Доме Плеханова хранится экземпляр изданной в Берлине повести «Исповедь», испещренный многочисленными и очень интересными пометками Плеханова. В дальнейшем эти пометки критик использовал в статьях, где в той или иной степени касался «Исповеди» и религиозных исканий вообще. А для статьи «Еще о религии», специально посвященной критике богостроительства Луначарского и повести Горького, эти пометки послужили непосредственной основой.

Тщетно искал Плеханов в новом произведении Горького сколько-нибудь развернутого отражения социалистических идей, картин борьбы пролетариата. Все это, по его замечанию — и в данном случае совершенно справедливо, — сводится в «Исповеди» лишь к размышлениям Федюка: «Все говорят одно — не годится такая жизнь! Стесняет».⁴¹

Было бы, однако, неверно думать, будто Плеханов не увидел в повести ничего, что могло бы вызвать сочувствие. Он никогда не был сторонником того вульгарно-упрощенного мнения, по которому в произведении с ложной идеей не может уже быть ничего интересного. Явно сочувственный характер носят его пометки к высказываниям некоторых героев «Исповеди» против индивидуализма и официальной церкви. Отмечены также наиболее красочные описания природы. В статье «Еще о религии» критик воздал щедрую хвалу художественному мастерству Горького. «В ней (повести, — Г. С.), — писал он, — есть чудные страницы, продиктованные поэтическим сознанием единства человека с природой. В таких страницах громко слышатся гетевские мотивы».⁴² И вместе с тем Плеханов был совершенно прав, когда утверждал, что никакие достоинства не мешают «Исповеди» «быть в последнем счете очень неудачной». Ложная исходная идея сделала повесть «непомерно длинной, выдуманной и местами прямо скучной». Она же внесла в нее целый ряд противоречий. Вот одно из них, обозначенное пометками Плеханова: то Михайло говорит, что бог будет создан лишь в неведомом

³⁷ Архив А. М. Горького, т. VII, стр. 171.

³⁸ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 47, стр. 198.

³⁹ В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы, стр. 378.

⁴⁰ Там же, стр. 42.

⁴¹ Дом Плеханова, Д.6878.

⁴² Литературное наследие Плеханова, сб. VII, стр. 88.

будущем, то вдруг по воле писателя уже в настоящем происходит «чудо» исцеления больной, символизирующее «рождение бога».

А. М. Деборин в письме к Плеханову так объяснял богостроительство Горького: «Мистицизм и религия Горького и Луначарского — не являются ли они порождением скептицизма и недоверия к научному познанию, к разуму».⁴³ Плеханов смотрел глубже. Прежде всего он очень хорошо знал как раз обратное: незыблемость веры Горького в могущество человеческой мысли. Об этом говорят его пометки на полях горьковской поэмы «Человек». Особенное внимание Плеханов обратил на слова: «Для мысли нет твердынь несокрушимых и нет святых незыблемых ни на земле, ни в небе! Все создается ею и это ей дает святое неотъемлемое право разрушить все, что может помешать свободе ее роста».⁴⁴ Не требуется больших усилий, чтобы расшифровать смысл плехановских пометок, — они означают безусловную солидарность с писателем, преклонявшимся перед силой человеческого разума.

Плеханов рассматривал «Исповедь» прежде всего как явление в ряду других аналогичных явлений, в связи с общим усилением после поражения революции 1905 года религиозных исканий. «Что теперь Вы скажете о России? — писал он весной 1909 года В. И. Засулич. — Как нравятся Вам Арцыбашевы с их сквернословием и Мережковские с их религией? Кстати, Луначарский и Горький тоже ударились в религию. Это настоящее умопомрачение».⁴⁵ Плеханов считал — и совершенно справедливо, — что теории Луначарского и Богданова не оказали бы на Горького такого влияния, если бы не его собственные философские заблуждения, выразившиеся в том, что в его социалистическом сознании оставалось место и для мистицизма. Плеханов был прав, когда говорил, что Горький — подобно удалой Мальве, увлекавшейся житием Алексея — божьего человека, — был непрочь, восхищаясь красотой подвигов, смотреть на них иногда под углом религии. «Именно благодаря этой большой и досадной слабости, — писал критик, — маленькая кошна могла подчинить своему влиянию высочайшую гору».⁴⁶

Одно из доказательств такой слабости Плеханов видел в неумении Горького примирить «свободу действия людей с исторической необходимостью» и в приближении его к взгляду Луначарского на религию как якобы «такое мышление о мире и такое мироощущение, которое психологически разрешает контраст между законами жизни и законами природы». В самом деле, именно в этом неумении лежат корни сделанного Горьким вывода о том, будто бы Ленин и Плеханов исповедуют теорию исторического фатализма, а махисты и богостроители — более революционную теорию человеческой активности. Аналогичную ошибку Плеханов уже встречал в горьковском рассказе «Тоска» (1896), где безрукий Миша на вопрос: «Значит, человеку некуда податься?» — отвечает: «Ни на вершок! Никому ничего неизвестно... Тьма!» Плеханов не без основания отметил, что и в «Исповеди», написанной много лет спустя, Горький повторяет ошибочную мысль, по которой учение материализма не оставляет человеку свободы. В повести Горького Плеханов оставил пометку «Керн» (сущность) против слов: «Одна книга меня замучила — говорилось в ней о развитии мира и человеческой жизни. Против Библии написано. Все очень просто, понятно и необходимо, *но нет мне места в этой простоте*, встает вокруг меня ряд разных сил, а я среди

⁴³ Дом Плеханова. В.143.12, № 1854.

⁴⁴ Там же, Д.6877 (М. Горький. Человек. Мюнхен, 1904, стр. 18. С пометками Плеханова).

⁴⁵ Дом Плеханова, А.31.6.

⁴⁶ Литературное наследие Плеханова, сб. VII, стр. 98. Под «кошной» Плеханов подразумевает Луначарского, под «высочайшей горой» — Горького.

них как мышь в западне. Читал я ее раза два, читаю и молчу, желая сам найти в ней прореху, через которую мог бы я вылезти на свободу. Но не нахожу». ⁴⁷ По выражению Плеханова, «религия» Луначарского и послужила для Горького дверью, через которую он «спасся» от такого безнадежного вывода.

Еще в 1901 году в лекциях «Материалистическое понимание истории» Плеханов говорил: «...можно ли примирить свободу действия людей с исторической необходимостью? На первый взгляд кажется, что примирить невозможно, что необходимость исключает свободу — и наоборот. Но так кажется только тому, чей взгляд скользит по поверхности вещей, не проникая глубже внешней оболочки явлений. В действительности же, этого пресловутого противоречия, этой якобы антиномии свободы и необходимости, вовсе не существует. Свобода не только не исключает необходимости, но является ее предпосылкой и ее основанием». ⁴⁸ В другом месте Плеханов объясняет, как из области свободы человек естественно и безболезненно переходит в область необходимости. «Из сознательных свободных поступков отдельных людей, — писал он, — необходимо вытекают неожиданные для них, непредвиденные ими последствия, касающиеся всего общества, т. е. влияющие на совокупность взаимных отношений тех же людей». ⁴⁹ Сейчас эти слова легко укладываются в сознании как одна из многих непреложных истин материализма. В конце XIX—начале XX века эта проблема была предметом длительных и жарких споров, деливших людей на два враждебных лагеря: материалистов и идеалистов. Вот почему горьковская ошибка так насторожила Плеханова.

В реферате «Чтения о религии», прочитанном в 1909 году в Женеве, Плеханов охарактеризовал религиозные искания начала века, с одной стороны, как стремление «обуздать» народ с помощью идеи более или менее «личного» бога, которое закономерно ведет к сближению с официальной церковью, с православием. С другой стороны, в этих исканиях он видел желание некоторых представителей интеллигенции обрести хотя бы относительный покой в обстановке обострившейся реакции. Уже в этом реферате Плеханов отделил Луначарского и Горького от богосискателей первого типа, таких, как Минский, Мережковский, Струве, исходивших в своих теориях из анимистических представлений о мире. «Религию» же Луначарского и Горького, далекую от анимизма и от какого-либо стремления «обуздать» народ, он называл «модной игрой», вступив в которую Луначарский, а вслед за ним и Горький, «просто-напросто подделывался к господствующему... общественному настроению» и шил для «заболевшего тоской всероссийского интеллигента» «душегрейку новейшего уныния». ⁵⁰ В основе их «богостроительства», по мнению Плеханова, была «разогретая ошибка Фейербаха», который писал в «Сущности религии»: «Вино в кровь, хлеб в плоть превращает воображение. Вера верит в чудо, ведь вера и вера в чудо одно и то же; вера не связывает себя законами природы; вера свободна, неограничена». ⁵¹ Плеханов сопроводил эти слова пометкой «Горькому». Здесь истинная религия с ее традиционными атрибутами уступает место неограниченному полету фантазии, здесь «верю» приближается к «люблю», а «религия» к «любви». Образец подобного толкования религии и дал в своей «Исповеди» Горький, предполагавший с ее помощью объединить на борьбу широкие народные массы, вплоть до самых отсталых.

⁴⁷ Дом Плеханова, Д.6878, стр. 161. Курсивом выделены слова, подчеркнутые в книге Г. В. Плехановым.

⁴⁸ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XXIV, ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. 365.

⁴⁹ Там же, т. VII, стр. 146.

⁵⁰ Литературное наследие Плеханова, сб. VII, стр. 85.

⁵¹ Там же, стр. 305.

Увлечение Горького богостроительством Плеханов объяснял в значительной степени обманчиво социалистической терминологией новых искателей, на которую поддался писатель. Об этом говорят его пометки на страницах 148, 154 и 156 повести. В «Письмах к рабочим о философии» Плеханов связал религию Луначарского с «декадентским стремлением к *мифу*». ⁵² Такого рода стремления он считал «ложной и беспомощной попыткой „мыслящей интеллигенции“ приобщиться к народу путем широкого допущения анимистических представлений о мире». Перед Горьким, разумеется, не стояло проблемы «приобщения» к народу, а у Луначарского не было пристрастия к анимизму. Но Луначарский провозгласил богом Человека — и это привлекло «певца подвигов». Плеханов был прав, когда говорил, что Горький не докапывается до сути богостроительской теории, а «слышит одни сладкие слова» и привлеченный ими называет «религиозным» типичное «общественное чувство». Вот почему вся его «религия» представляет собой «одно моральное возбуждение и обнимает призрак». Плеханов, конечно, понимал, что такое увлечение не может быть долговечным.

От увлечения теориями Богданова Горький отказался уже в 1910 году. Иллюзии, отразившиеся в повести «Исповедь», держались в нем несколько дольше. В октябре 1911 года он писал В. Е. Чехихину-Ветринскому: «Что я считаю наиболее ценным в своей литературной деятельности? Не понимаю вопроса... Впрочем, могу сказать, что „Исповедь“ и „Кожемякин“ кажутся мне наиболее ценными социально». ⁵³ А летом 1913 года в личной беседе с Плехановым Горький, по воспоминаниям Р. М. Плехановой, сказал: «Строго Вы, Георгий Валентинович, отнеслись к моей „Исповеди“. Здорово пробрали меня». Когда же Плеханов ответил, что иначе не мог, но готов написать по-другому, если Горький оставил богостроительские иллюзии, писатель отказался: «Не надо, пусть так» (стр. 8—9). ⁵⁴ Было бы неверно понимать эти слова непременно как защиту Горьким теорий Богданова и Луначарского. В них чувствуется скорее другой оттенок: сознание того, что новая статья все равно не перечеркнула бы существования старой, критической, как сами новые взгляды не уничтожают памяти о прежних взглядах и ошибках. Но к 1913 году относится и другой пример, уже явно свидетельствующий о том, что в это время Горький еще не до конца освободился от иллюзий 1907—1908 годов. Имеются в виду высказанные им в статье «Еще о карамазовщине» мысли о необходимости лишь на время оставить богостроительство, что вызвало справедливый протест Ленина.

Существует мнение, что в критике горьковских ошибок Плеханов принципиально отличался от Ленина, так как поучал писателя «свысока, а не как товарищ по оружию». ⁵⁵ Это противоречит фактам. По свидетельству Р. М. Плехановой, в Горьком Плеханов «сразу почувствовал большого инстинктивного революционера и был требователен к его революционному мировоззрению. Увлечение Горького мистикой, „богоискательством“ сильно волновало Георгия Валентиновича, вызвало с его стороны строгую критику „Исповеди“, произведения, в котором мистический элемент в мировоззрении Горького дошел до кульминационного пункта. Но эта строгая критика не мешала Плеханову питать к талантливому самородку нежные чувства» (стр. 16). И действительно, даже в наиболее резких отзывах о Горьком, в частности об его «Исповеди», Плеханов постоянно подчеркивает громадное значение Горького как

⁵² Дом Плеханова, тетрадь 228, № 5743, стр. 14—15.

⁵³ Новое и забытое, кн. 1. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 116 (Гос. Литературный музей).

⁵⁴ См. также: «Звезда», 1966, № 10, стр. 206.

⁵⁵ Б. С. Мейлах. В. И. Ленин и проблемы русской литературы конца XIX—начала XX века. Изд. 2-е, Гослитиздат, М.—Л., 1951, стр. 279.

«поэтического Буревестника» пролетариата, его замечательного художника.

Плехановский разбор «Исповеди» не свободен от отдельных ошибок. В критической литературе уже указывалось, что богостроительство Луначарского—Горького Плеханов неверно связывал с излишним, по его мнению, романтизмом большевистской тактики. Но это не заслоняет того значения, которое имела его статья «Еще о религии» и другие выступления, посвященные религиозным исканиям и повести «Исповедь». А решение Плехановым вопроса о причинах и корнях религиозных заблуждений писателя — образец историко-материалистического анализа. Понять и объяснить ошибки Горького в 1907—1908 годах очень не просто — легко ограничиться утверждением, что писатель «подпал под влияние» определенных лиц, как это и делают до сих пор некоторые авторы. Плеханов считал Горького писателем, с которым не только можно, но и нужно говорить «напрямик», «без изгибов». И он говорил слова, иногда, быть может, резкие, зато действительно полезные, потому что им руководило не стремление порицать, а желание помочь писателю в преодолении заблуждений. Можно с уверенностью сказать, что плехановский разбор «Исповеди» — лучшее, что было написано об этом произведении.

Имя Плеханова часто мелькает в переписке Ленина и Горького, но особенно много оно упоминается в письмах 1908—1911 годов. Это и понятно. Плеханов развернул деятельную борьбу с махистами и богоискателями, которая не могла не встретить сочувствия В. И. Ленина. 1910—1911 годы были временем наибольшего сближения Плеханова с большевиками и совместного наступления на отзовистов и ликвидаторов, о чем Горький знал по письмам Ленина и что, по-видимому, в немалой мере способствовало возникновению у него идеи собрать за границей несколько представителей от большевиков и меньшевиков «для выработки плана объединения вокруг какого-нибудь органа».⁵⁶ Возможно также, что в 1910 году Горький думал лично повидаться с Плехановым, о чем косвенно говорит его хорошая осведомленность о переездах Плеханова.⁵⁷ Именно этим потеплением личного отношения вызвано то, что в конце 1911 года Горький послал Плеханову, с которым до тех пор не состоял в переписке, свою повесть «Жизнь Матвея Кожемякина» и попросил сообщить впечатления от книги. Плеханов был тронут и не скрыл этого в своем большом и теплом ответном письме.

Он читал обе повести «окуровского цикла» Горького — «Городок Окуров» и «Жизнь Матвея Кожемякина». О первой из них упоминается в его заметке о международном социалистическом конгрессе в Копенгагене, написанной им в момент сближения с большевиками. «Нужно, чтобы, как звезды в небе, человеку ясно были видимы огни всех надежд и желаний, неугасимо пылающие на земле», — писал Горький в «Городке Окурове». Свою заметку Плеханов начал этими «прекрасными словами нашего талантливого писателя».⁵⁸ Интересно, что он вспомнил их в связи с мыслями о романтизме и нравственном идеализме освободительной борьбы рабочего класса.

Письмо Плеханова Горькому с отзывом о «Жизни Матвея Кожемякина» широко известно. В новой повести, как и в пьесе «Враги», Плеханову особенно понравилось органическое слияние самой серьезной социологии с самым тонким психологизмом. Отсюда его скептическое отношение к неблагоприятным отзывам о книге буржуазно-декадент-

⁵⁶ В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы, стр. 67.

⁵⁷ «Я был только в Италии, — сообщал Плеханову Н. Иорданский осенью 1910 года, — и надеялся увидеть Вас или в Венеции или в Сан-Ремо, но, как мне сказал Горький, Вы уже уехали в Швейцарию» (Дом Плеханова, В.188.39, № 2205).

⁵⁸ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XVI, стр. 353 (первоначально опубликовано в «Социал-демократе», 1910, № 17).

ской печати и уверенность в том, что причины подобных отзывов следует искать не в повести, а в нежелании буржуазии простить писателю его приверженность к социализму. Мысль Плеханова о глубине и важности социологического содержания повести совпала с мнением самого Горького, который в письме к В. Е. Чепихину-Ветринскому назвал «Жизнь Матвея Кожемякина» одной из наиболее ценных в социальном отношении своих книг. Очевидно, писатель это как-то отметил для себя.

Плеханов всегда проявлял большой интерес ко всему, что печатал Горький. В его личной библиотеке немало горьковских произведений: «Старуха Изергиль», «Макар Чудра», сказка «Товарищ», «Песня о Буревестнике», «Песня о Соколе», поэма «Человек», «Фома Гордеев», «Трое», «Дачники», «Варвары», «Исповедь», цикл рассказов «По Руси». Некоторые из них испещрены плехановскими пометками. После обмена письмами внимание Плеханова к Горькому и его творчеству еще больше усиливается. Он запрашивает самых разных людей об их впечатлениях от встреч с писателем и от его произведений. Отвечая на такой вопрос, побывавший у Горького Е. А. Ляцкий сообщал в 1912 году: «Горького я застал бодрым, успешно работающим. Он прочел одну из своих „сказок“ на тему „проходящие в жизни“, которая мне показалась великолепной. К „Современнику“ он отнесся очень ласково, можно сказать — сердечно, обещал принять в ближайшем будущем самое непосредственное участие. Что меня особенно порадовало в нем, так это его преклонение перед европейской культурой, и мы долго говорили с ним о том, как бы Вы могли помочь нам, знакомя русскую публику с новейшими течениями в европейской науке, особенно в философии. Хорошо бы в самом деле русского читателя приблизить к работе и исканиям европейской мысли, а то уж слишком он варится в собственном соку, в своем недовольстве, в своих неурядицах, в своей безысходности. Хотелось бы иметь побольше статей об европейской культуре и жизни, хотелось бы иметь побольше указаний на хорошие книги хотя бы в форме кратких реферирующих изданий».⁵⁹ Деятельность журнала «Современник» и возможности его реорганизации были предметом разговора Плеханова и Горького в 1913 году во время их встречи на Капри. О результатах этой беседы Горький с удовлетворением писал И. П. Ладыхникову.

Начиная с 1909 года Плехановы проводили зиму на Ривьере в Сан-Ремо. Обычно в мае они уже покидали Италию. Но в 1913 году ранней весной Плеханов заболел, что вместе с другими непредвиденными обстоятельствами заставило его задержать отъезд. По выздоровлении он решил показать жене юг Италии. Предполагалось осмотреть Рим, Неаполь и его окрестности, подняться на Везувий и съездить на остров Капри. Визит к Горькому в план восьмидневного путешествия не входил. Но однажды, когда Плехановы отдыхали после экскурсии в Помпею, к ним пришла Е. П. Пешкова и от имени Горького пригласила их погостить на Капри. «Мы не заставили себя просить, — вспоминает Р. М. Плеханова. — Георгий Валентинович, который любил и ценил Алексея Максимовича как художника, рад был случаю с ним встретиться» (стр. 7). Встреча была теплая, в течение двух дней до глубокой ночи велись нескончаемые беседы об Италии и нравах итальянцев, о Неаполе и его художественных богатствах, о социалистическом движении и об итальянских социалистических лидерах, о русской литературе и религиозных исканиях, о политических и партийных делах.

Р. М. Плеханова пытается объяснить теплоту этой встречи тем, что Горький «находился тогда... в периоде идеологического перелома: он не одобрял большевиков, был решительно против ликвидаторов и, видимо, склонялся к взглядам Георгия Валентиновича» (стр. 9). Это не со-

⁵⁹ Дом Плеханова, В.272.4, № 2632.

ответствует действительности. Причина большого внимания и гостеприимства, оказанного Горьким Плеханову, была в обратном — в сближении Плеханова с большевиками и в надеждах, которые в связи с этим на него возлагал Горький.

О чем бы ни заходил у них разговор: о литературе, о политике или о последних достижениях естествознания и техники, — всякий раз хозяин поражал гостей своим умом и начитанностью. «Мы не знали Горького, для нас это было откровением», — признавалась Р. М. Плеханова. Плеханов же вскоре написал Горькому: «Я видел много людей, но редко я выносил из встреч с ними такой запас бодрости, какой вынес я из последней встречи с Вами. Будьте здоровы, это все, чего можно пожелать Вам, — все остальное у Вас есть: талант, образование, энергия, светлая вера в будущее и прочие, этим подобные, неогценные блага. Живите еще долго и долго и обогащайте нашу художественную литературу Вашими произведениями».⁶⁰ Это письмо — отнюдь не простая дань вежливости. Плеханов был очень требователен к людям, поэтому его восторженный отзыв о Горьком приобретает особенную значительность.

Визит Плеханова не прошел бесследно и для Горького, писавшего ему после отъезда: «...я очень тронут и ободрен Вашим отношением ко мне, и — Вы представить себе не можете, как дорого и важно мне именно теперь хорошее, человеческое слово» (т. 29, стр. 309). Горький задумал привлечь Плеханова к работе в проектируемом им новом издательстве, а также в журнале, о чем сообщил А. Н. Тихонову.⁶¹ В письме же И. П. Ладыжникову он поделился своим впечатлением от встречи: «Здесь — все по-старому, кроме одной крупной новости: был у меня Плеханов. Свидание очень интересное, кажется, мы установим добрые отношения, говорили о многом, откровенно и подробно... Находит и возможной и естественной гегемонию в России социалистической идеологии. Вообще — все было очень недурно. Лично он мне понравился, и мне кажется, что с ним можно пиво варить новое».⁶²

Вскоре Плеханов получил от писателя посылку с «Записками проходящего» («По Руси») и «Хозяином». Кроме того, еще на Капри Горький дал ему для чтения ряд нужных книг. По просьбе Плеханова он присылал книги и позднее, в частности потребовавшиеся для работы над «Историей русской общественной мысли» «Записки Желябужского», «Записки адмирала А. С. Шипкова», сочинения О. И. Сенковского и др.

Вернувшись в конце 1913 года в Россию, Горький сразу написал Плеханову о своих впечатлениях: «Резко и очень к лучшему изменился тип рабочего, — с каким напряжением учатся люди, как стойко выносят „неудобства русской жизни“» (т. 29, стр. 323). Между прочим он сообщил, что русские рабочие жалуются на отсутствие серьезной литературы и ждут книгу Плеханова. По всей вероятности, он имел в виду «Историю русской общественной мысли», опубликованную в 1914 году. В начале 1915 года Горький приобрел ее для своей библиотеки.⁶³

Незадолго до отъезда на родину, осенью 1913 года, в одном из писем Плеханову Горький высказал свои соображения о назревавшей мировой войне. «Ведь несомненно, — писал он, — что нас снова собираются бить, что столкновение с Австрией — неизбежно... Я думаю, что будущая война не принесет нашей демократии и той малой пользы, которая дана была японской войной, напротив: можно ожидать, что сильно разовьется национализм и патриотизм, которым ослепят очень многих. Может быть,

⁶⁰ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XXIV, стр. 342.

⁶¹ Горьковские чтения. 1953—1957. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 44—45.

⁶² Архив А. М. Горького, т. VII, стр. 223.

⁶³ Летопись жизни и творчества А. М. Горького, вып. 2. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 485.

я ошибаюсь, путаю, но — таковы впечатления, приходящие и привозимые из России. Возможно, что я неверно делаю выводы, возможно...»⁶⁴ Эти строки помогают понять позицию, занятую писателем в дальнейшем. Становится особенно очевидной вся случайность подписания им обращения к цивилизованному миру «От писателей, художников и артистов», названного Лениным «поганой бумажонкой российских либералишек».⁶⁵ И ясно, почему Горький сразу овознал фальшь сделанного шага и уже в статье «Несвоевременное» (1914)⁶⁶ заявил, что не тевтонская народность — главный враг народов России, а русский царизм и буржуазия. с которой надо не объединяться, а продолжать борьбу.

Иную позицию во время войны занял Плеханов, призывавший русский народ к защите отечества и временному прекращению классовых битв внутри страны. Оборонческие идеи лежали в основе его брошюры «О войне» (1914); они же звучали со страниц газеты «Единство», с 1914 года выходившей в Петрограде и редактируемой Плехановым из-за границы. «Из России нам писали, — вспоминает Р. М. Плеханова, — что большинство социал-демократов стоит на точке зрения борьбы с немецким империализмом и защиты родины... Писали нам также, что М. Горький разделяет эту точку зрения».⁶⁷ Поэтому через сотрудника газеты И. П. Флеровского Горький был приглашен участвовать в «Единстве». Но отношение его к войне было иным, цель же самой газеты вызывала у него скептическое отношение, и он отказался.⁶⁸ «Словесное объединение в большой моде, — сообщал он А. В. Амфитеатрову, — даже газету завели на сей предмет — но она выходит единожды в неделю и что объединится в день выхода ее — в остальные шесть — разъединяется по всем швам».⁶⁹

В конце 1915 года Горький осуществил издание антивоенного журнала «Летопись». По свидетельству К. И. Чуковского, «тогда среди черносотенцев установилась мода — посылать „пораженцу“ Максиму Горькому петлю, чтобы он мог удавиться».⁷⁰ В первом же номере журнала было помещено сатирическое «Письмо в редакцию» — «Нужны ли убеждения?», подписанное «Одним из недоумевающих» и посвященное критике плехановских взглядов на войну. В «Письме» говорилось, что не К. Маркс, а «лукавый лакей Смердяков нашептал Георгию Валентиновичу эту хромую, эту, словно на костылях кобыляющую, защиту отечества». Однако, несмотря на резкость выводов, фельетонист отметил, что военная тактика Плеханова производит впечатление трагического недоразумения. «И ведь ясно, — писал он, — что не свои слова он здесь говорит. Подлинный, не мудрствующий лукаво, крепкий патриотизм чувствуется всюду между строк, прорывается местами и на самые строки...» До сих пор невозможно с полной уверенностью назвать автора фельетона. Предполагается, что его написала группа сотрудников журнала, среди которых был и Горький. Записки Р. М. Плехановой кое-что разъясняют в этой истории, сужая количество авторов до двух — Базарова как непосредственного автора и Горького как принимавшего участие.

Фельетон и особенно слухи о причастности к нему Горького произвели на Плеханова тяжелое впечатление, которое к тому же всячески

⁶⁴ Литературное наследие Плеханова, сб. VI, стр. 405.

⁶⁵ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 49, стр. 24.

⁶⁶ Статья была запрещена цензурой и впервые опубликована лишь в 1931 году в журнале «Красный архив» (т. 45, стр. 83).

⁶⁷ Дом Плеханова, АП.13.15, № 11475 (Р. М. Плеханова. Воспоминания о Горьком. Вставка).

⁶⁸ Летопись жизни и творчества А. М. Горького, вып. 2, стр. 438.

⁶⁹ А. Овчаренко. Публицистика М. Горького. Изд. 2-е, «Советский писатель», М., 1965, стр. 314.

⁷⁰ К. Чуковский. Из воспоминаний. «Советский писатель», М., 1959, стр. 236.

усугублялось под влиянием заинтересованных в этом корреспондентов и людей, близких к Плеханову. «Сообщите, — просил Г. А. Алексинский в марте 1916 года, — что Вы об этом думаете, без замедления. Надо ли рассматривать выходку „Летописи“ как подлость, выходящую за пределы политическую и литературную полемику (я склонен ее именно так рассматривать) и если да, то не надо ли подвергнуть бойкоту всех тех господ из „Летописи“, кто с этой выходкой солидаризировался, хотя бы только молчанием?»⁷¹ Издатели и редакторы предлагали Плеханову страниц своих газет и журналов для ответа на фельетон и оценки позиции, занятой горьковской «Летописью». Н. И. Иорданский еще раньше предупреждал его: «Сейчас наши и ваши противники группируются вокруг Горького. Конечно, главные силы будут направлены на Вас... было бы хорошо дать им организованный отпор, так как поражение — гнусный яд, отравляющий всю русскую жизнь. Я жду Ваших рукописей...»⁷² Такого рода письма постепенно делали свое дело. Плеханов, сначала наотрез отказавшийся отвечать «анониму», через некоторое время, по-видимому, все же решил опубликовать специальную статью. «Сейчас он, — сообщал Н. Фундаминский Г. Алексинскому, — собирается писать против Горького и „Летописи“... (статью, — Г. С.), которую он уже обдумал».⁷³ Возражая на речь о мире, пропнесенную в Думе депутатом Чхендзе, Плеханов заметил: «Я наперед знаю, что возражения эти не понравятся кое-кому из людей, à tort ou à raison считающих себя принадлежащими к крайнему левому лагерю. Возможно даже, что за них какой-нибудь „неграмотикальный“ аноним опять выругает меня... при ближайшем или просто близком участии Максима Горького. Если эта вторая возможность перейдет в действительность, то мне будет больно... за Горького, художественный талант которого я очень уважаю».⁷⁴

Несмотря на прервавшиеся личные отношения, Горький продолжал с интересом следить за общественной и литературной деятельностью Плеханова. Осенью 1916 года до него дошли слухи, будто «сам Г. В. Плеханов» обещал участвовать в новой газете «Русская воля», о которой уже стало известно как о министерско-банковском предприятии. Писатель не хотел верить этим слухам, о чем и сообщил В. Г. Короленко.⁷⁵ Тот в свою очередь выразил уверенность, что, узнав с газете правду, Плеханов не станет в ней работать. Горький был искренне рад, когда Плеханов прислал телеграмму с отказом от сотрудничества, и тотчас же написал Короленко: «Это — очень приятно».⁷⁶

В апреле 1917 года Горький приветствовал возвращение Плеханова на родину после тридцатисемилетней вынужденной эмиграции. «Уважаемый Георгий Валентинович! — писал он. — Я искал Вас в Европейской гостинице, звонил к Иорданскому, но — безуспешно».⁷⁷ Мне хотелось

⁷¹ Дом Плеханова, В.17.6, № 1274.

⁷² Там же, В.188.52, № 2218.

⁷³ Там же, В.443.5, № 8274.

⁷⁴ «Дневник Социал-демократа», Пгр., 1916, № 1, стр. 6.

⁷⁵ А. М. Горький и В. Г. Короленко. Переписка, статьи, высказывания, стр. 75.

⁷⁶ Там же, стр. 80.

⁷⁷ После трудной дороги Р. М. Плеханова старательно ограждала мужа от посетителей. Именно поэтому, вспоминает она, «мы не воспользовались любезностью городских властей, приготовивших для нас комнаты в Европейской гостинице, а приняли предложение гостеприимной семьи Н. И. Иорданского заехать к ним. Но и там Георгию Валентиновичу не давали возможности отдохнуть с дороги... Рано утром мы были разбужены звонком в телефон. Н. И. Иорданский (спасибо ему за это) всячески защищал мужа от покушений посетить его в первое же утро. За первым звонком последовал другой, третий. Затем без конца раздавались звонки у входных дверей» (Дом Плеханова. Р. М. Плеханова. Год на родине (Отрывок из воспоминаний), стр. 72—73). Очевидно, и Горький не мог встретиться с Плехановым по этой же причине.

поздравить Вас с приездом в Россию, а кроме того „Организационный комитет свободной ассоциации ученых“ поручил мне просить Вас пожаловать на публичное собрание Комитета и — если это не затруднит Вас — принять участие в заседании. Очень извиняюсь, что принужден известить Вас об этом письменно, а не лично, но Вы, вероятно, поверите мне, если я скажу, что не имею решительно ни минуты свободной. Приглашаю для Вас и для Ваших близких билеты и желаю Вам всего доброго! А. Пешков».⁷⁸ Возможно, это письмо было бы теплее, если бы не размолвка. Но Плеханов, по свидетельству жены, не огорчился тем, что встреча не состоялась, — до сих пор не изгладилась его обида на Горького как на одного из авторов фельетона.

Дружеские отношения между Плехановым и Горьким не восстановились и в дальнейшем: взгляды на войну оставались различными, так же как и программы редактируемых ими газет — «Единства» и «Новой жизни». Ленин не раз критиковал горьковскую газету за неверные политические выступления и ложные иллюзии. «Нет, нет, не беритесь-ка лучше за политику, граждане из „Новой Жизни“!» — писал он.⁷⁹ Критиковал «Новую жизнь» и Плеханов, но по иным причинам. Ведь он оставался категорическим противником переговоров с немцами и требовал ведения войны до победного конца, без чего не считал возможным сохранить завоеванную в феврале свободу. Горький же был убежден в необходимости срочного мира, хотя и не представлял достаточно четко возможностей его заключения. Вот почему Плеханов относился к его газете как к изданию большевистскому. «Ближе всего она к „партии“ Ленина»,⁸⁰ — писал он в статье «Они правы». Плеханов считал, что тактика поражения, которой придерживались Горький и его сотрудники, а затем выдвинутое ими требование немедленного мира ведет страну и революцию к гибели. Отсюда высказанное им в статье «Изумительная логика» мнение о том, что писатель из Максима Горького «к сожалению, все больше и больше превращается в Максима Нерассудительного».⁸¹

Однако и в этой статье, как всегда у Плеханова, мы находим доказательство того, что он никогда не переставал ценить художественное мастерство Горького и его близость к освободительному движению рабочего класса. И здесь Плеханов называет писателя «истинным талантом» и «настоящим революционером». А его заметка «Эстетика и „Новая жизнь“» (1917) говорит о том, что, несмотря на остроту полемики, он как-то выделял Горького среди авторов «Летописи» и «Новой жизни» и видел возможности его отказа от сотрудничества с публицистами вроде Базарова. «Г. Максим Горький, — писал Плеханов, — высказывает в „Новой Жизни“ ту мысль, что „одной из первых задач момента должно бы явиться возбуждение в народе — рядом с возбужденными в нем эмоциями политическими — эмоций этических и эстетических“. Против этого трудно спорить. Но в „Летописи“ доказано было, как дважды два четыре, что марксист изменяет себе, заговаривая о *нравственности*. А что касается *эстетики*, то, раз начав принимать в соображение ее требования, г. Горький скоро вынужден будет, пожалуй, коренным образом обновить состав своих сотрудников, совершенно неспособных приносить жертвы грациям. Ведь самое это противопоставление марксизма нравственности, будучи совершенно нелепым в теории, составляет в то же время смертный грех против эстетики».⁸²

⁷⁸ Дом Плеханова, В.135.5, № 4564.

⁷⁹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 34, стр. 337.

⁸⁰ «Единство», 1917, № 39, 14 мая.

⁸¹ Там же, 1917, № 47, 25 мая.

⁸² Там же, 1917, № 36, 11 мая. Заметка без подписи. Авторство Плеханова подтверждается автографом, хранящимся в Доме Плеханова (Р.35.3в, № 6217). Плеханов имел здесь в виду помещенную в «Летописи» статью В. Базарова «О конеч-

Позднее, вспоминая о сложных отношениях с Плехановым, Горький подвел им итоги в очерке «В. И. Ленин» и в целом ряде публицистических выступлений. В своих воспоминаниях писатель не касается деятельности Плеханова как литературного критика, а говорит о нем как о политике и человеке, противопоставляя его Ленину. Не со всем, что написал здесь Горький о Плеханове, можно согласиться, особенно если привлечь свидетельства других лиц, в первую очередь тех, кто на протяжении долгих лет знал Плеханова близко и делил с ним тяготы эмиграции. Некоторые из этих воспоминаний опубликованы в сборниках «Группа „Освобождение Труда“». Но каждый мемуарист, рассказывая о том, что знал и видел, неизбежно оставляет следы собственных впечатлений и оценок и порой в неожиданном свете трактует всем известные факты. Преодолеть такую тенденцию трудно, да от мемуариста это не всегда и требуется. Часто бывает интересна именно личная окраска виденного и пережитого. Очерк Горького по своей значимости выходит далеко за рамки обычной мемуарной литературы, и это позволяет ждать от него максимальной объективности. Но писатель сам признается, что в характеристике личности Плеханова он, возможно ошибается — однако таково было его впечатление от Плеханова на V съезде партии и таким он его приводит. Как мы видели, это подтверждается его суждениями о Плеханове в 1907 году.

Но ведь известны и иные, более поздние, впечатления Горького — встреча с Плехановым на Капри и переписка с ним. Все это писатель опустил в своем очерке, поэтому воспоминания о Плеханове в известной мере избирательны и односторонни. По-видимому, это было вызвано сопоставлением Плеханова с В. И. Лениным, которого Горький горячо любил и ценил. До последних дней жизни его не покидало восхищение Лениным как историческим деятелем и человеком. «Ленин совершенно чужд увлечению своей властью, — писал Горький Г. Уэллсу в 1920 году. — По натуре он — пуританин, он живет в Кремле так же просто и скромно, как жил в Париже, будучи эмигрантом. Это очень крупный человек и честный человек. Он играет в России роль грандиозного плуга, который неустанно пашет землю засоренную, неплодородную...»⁸³ Ленин играл огромную роль в жизни Горького как писателя, так и революционера. Горького не могло не привлекать то, что занятый до предела В. И. Ленин находил время следить за его творчеством, отвечать на все его недоумения и сурово, но всегда дружески критиковать за ошибки и минуты пессимизма. Это были отношения друзей, поддерживаемые и постоянной перепиской, и частыми личными встречами.

Плеханов также сыграл немалую роль в творческой биографии Горького, по отношения с ним не перешли в близость. Плеханов — человек и политик — до некоторой степени остался Горькому чуждым. В то же время о Плеханове как философе и литературном критике писатель отзывался с неизменным уважением.

Оглядываясь на путь, пройденный советской литературой и публицистикой, Горький ставил Плеханова на первое место в ряду выдающихся марксистских критиков и философов. Он считал его тонким критиком, у которого могли бы многому научиться современные авторы. «Критики и рецензенты, — писал Горький, — весьма часто относятся к литератору, как силачи к деревянной голове турка... Весьма воз-

ных целях», объявившую, что марксизм не дает человеку «никакого мпросозерцания» и ничего нового не может внести в понятие нравственности, ибо не способен «презволить основы буржуазной морали, как в ее прежних классически-либеральных, так и в ее теперешних упадочно-националистических формах» («Летопись», 1917, январь, стр. 184). В адрес Плеханова, доказывавшего обратное, Базаров сделал в статье грубейшие выпады.

⁸³ В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы, стр. 234.

можно, что наши критики — люди идеологически отлично вооруженные, но, видимо, что-то мешает им изложить с предельной ясностью и простотой учение диалектического материализма в его применении к вопросам искусства. Орудуя цитатами из Маркса, Энгельса, Плеханова, Ленина, они обычно затемняют смысл этих цитат огромным количеством крайне серых слов» (т. 26, стр. 50—51). Образцом действительно правильного материалистического освещения искусства Горький считал книгу Плеханова «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю». В статье «О литературе» (1930) писатель заявил: «Не кажется мне, что критика наша за десять лет ушла по прямой линии дальше Плеханова и Ленина. И уже есть немало случаев, когда она уходила далеко в чужую сторону» (т. 25, стр. 261). В других статьях («О том, как я учился писать» (1928) и «Письма начинающим писателям» (1930)) он рекомендовал книгу Плеханова для тщательного изучения.

Оченьстораживало Горького замеченное им у многих молодых критиков стремление подменить анализ художественных произведений политическим разномом. «Обычно критические статьи сводятся к порицанию, а не к воспитанию автора, и речь в них ведется не о методе организации опыта, а о политической физиономии писателя, — говорил Горький. — Но политические взгляды будут пришиты молодому автору пзвне, усвоены механически, повиснут в воздухе, если опыт автора не организован методологически, если его эмоции не гармонируют с его интеллектом» (т. 26, стр. 51). Плеханов, один из наиболее ярко выраженных критиков-философов и критиков-социологов, никогда не игнорировал эстетическую сторону анализа литературных произведений. Защищаемые им два акта материалистической критики требуют тщательного изучения как социологического эквивалента, так и художественной формы произведения искусства. Плеханов предупреждал: «Стремясь найти общественный эквивалент данного литературного явления, критика эта изменяет своей собственной природе, если не понимает, что дело не может ограничиться нахождением этого эквивалента, и что социология должна не затворять двери перед эстетикой, а напротив, настезь раскрывать их перед нею».⁸⁴ Горький высоко ценил эти качества плехановской критики. Он настойчиво советовал молодым авторам поучиться у Добролюбова, Чернышевского и Плеханова силе и убедительности педагогических приемов их критики, которая не ставила целью лишь порицание писателя, а видела свою святую обязанность в том, чтобы *воспитывать*.

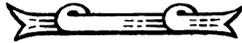
В оценке новаторского по самой своей природе творчества Горького Плеханов допустил не одну ошибку. Но нельзя забывать, что в данном случае ошибался не он один, не во всем были правы и такие крупные критики-марксисты, как Луначарский и Воровский. Кроме того, достоинства работ Плеханова о Горьком несомненно превосходят те ошибки, которые он при этом сделал.

Высказывания Плеханова о Горьком приобретают особый вес на фоне литературной критики и журналистики конца XIX—начала XX века. Ведь когда стало ясно, что из Горького не выйдет певец босячества и нищезанец, идейное и художественное значение его творчества продолжали ценить очень немногие. Плеханов же относился к числу критиков, которые, наоборот, обратили особое внимание на писателя после того, как он перестал подавать надежды приверженцам Ницше. Отзывов Плеханова о первом периоде творчества Горького мало, но их достаточно для того, чтобы отчетливо представить его точку зрения.

⁸⁴ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 189.

Это прежде всего характеристика рассказа «Тоска»; затем известный нам из воспоминаний Л. И. Аксельрод-Ортодокс отзыв Плеханова о творчестве молодого Горького в целом (Л. И. Аксельрод-Ортодокс писала, что Плеханов признавал в писателе большой и незаурядный талант, но его «коробила грубость формы, малая степень эстетической культуры, да и не соответствовала в творчестве Горького общему направлению Плеханова романтика босяков»);⁸⁵ наконец, письмо Плеханова к И. И. Аксельрод от 29 апреля 1907 года, где, сообщая свое мнение об ее статье, он писал: «Не так сильно, как это было бы желательно, изображены недостатки первого периода творчества Горького, того периода, когда он сам увлекался красивыми пьяницами».⁸⁶ Разумеется, эти отзывы не исчерпывают плехановского отношения к раннему творчеству Горького. Плеханов был самого высокого мнения о «Старухе Изергиль», восторженно принял «Песню о Буревестнике». Романтическая линия в раннем творчестве Горького ему нравилась несравненно больше, чем рассказы «босяцкого цикла».

Горький был дорог Плеханову прежде всего как «буревестник пролетарской революции» и «певец подвигов», и в этих качествах Плеханов считал его «настоящим Монбланом» в литературе XX века. Чрезвычайно ценил он Горького и как бытописателя эпохи, у которого «может многому научиться самый ученый социолог».⁸⁷ В его произведениях критик находил «целое откровение», особенно привлекательное в соседстве с замечательным художественным талантом, мастерством рассказчика и превосходным владением русским языком. Плеханов любил в Горьком подлинно народного писателя-самородка, «у колыбели которого не стояли иностранные бонны», а который вышел из самых глубин народа и посвятил свою жизнь и свое творчество служению народу.



⁸⁵ Л. И. Аксельрод. Об отношении Г. В. Плеханова к искусству, по личным воспоминаниям. В кн.: Г. В. Плеханов. Искусство. М., 1922, стр. 14.

⁸⁶ Дом Плеханова, А.93.11, № 12820.

⁸⁷ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 2, стр. 515.

НОВОЕ В ЖИЗНИ — НОВОЕ В ДРАМЕ

Новаторство советской драматургии, как и новаторство всей советской литературы, рожденной Октябрем, — одна из важнейших проблем, не теряющих ни своей остроты, ни своей актуальности. Споры вокруг нее сопровождали советскую драматургию на всем протяжении ее полувековой истории. Не было ни одного значительного драматурга, который бы не задумывался над тем, какие обязательства накладывает на него обращение к новой действительности. А. Афиногенов заметил однажды: «Один из основных элементов работы — уловление нового, из которого складывается наша жизнь».¹ Под этими словами могли бы подписаться многие советские драматурги, неизменно связывавшие свой творческий поиск с требованиями времени.

В 1934 году Н. Погодин писал: «Специфика драмы такова, что ее законы целиком идут от общественных столкновений своего времени: а так как драма строится на столкновениях и из них выковывается ее форма, то законы общественной жизни прямо и резко влияют на построение пьесы, на ее форму».² Можно оспорить излишнюю категоричность утверждения — «прямо и резко». Но основной тезис справедлив: жизнь в ее историческом движении является соавтором драматурга, и не только тогда, когда питает его мысль, подсказывает ему новые темы, конфликты, характеры, но и тогда, когда рождают новые формы.

На изучении опыта советской драматургии с этой стороны отрицательно сказывается недостаточное внимание к специфике драмы как литературного рода, отсутствие ясности в вопросе о том, существуют ли формальные, структурные законы драмы или воздействие движения жизни на драму таково, что об объективных законах здесь и говорить не приходится.

В истории драматургии можно найти немало примеров, когда художник, избравший драматическую форму, тяготился ее условностями и испытывал радостное облегчение, когда решался их отбросить.

Что же касается критиков, то одним забота о процветании советской драматургии заставляет настойчиво напоминать о существовании объективных законов драмы; других та же самая забота побуждает говорить драматургам, что законы эти писаны не для них, что они нужны только ремесленникам, а у истинного таланта нет других обязательств, кроме обязательств слушать запросы своего времени и отвечать на них. Вот одно из последних, но далеко не единственное заявление, очень темпераментное и примечательное именно своей апологией разрушения объективных законов драматургии. Оно принадлежит И. Вишневской: «... ругаются кое-какие доселе непреложные объективные „основы“ старой драматургии. Конфликт — основа, слово — основа, действие — основа, ха-

¹ А. Н. Афиногенов. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания. Изд «Искусство», М., 1957, стр. 39.

² Н. Погодин. К съезду писателей. «Театр и драматургия», 1934, № 8, стр. 9.

ракти — основа. Миллионы раз повторяем мы все эти основы, каждую называя основой основ, заволаживая себя законами, законоположениями, законообъективностью, законодательством драматургической эстетики и забывая, что эти самые законы издавна нарушали все истинные художники — от Грибоедова до Горького...³ Особенно дорог Вишневской пример творца «Бориса Годунова», «раскованной свободной пьесы», в которой «нет... никаких других законов, кроме законов пушкинского гения и законов исторической правды». Автор статьи с восхищением говорит о «вольной бескомпозиции», о «гениальном нестроении» пушкинской пьесы.

Легко допустить, что это просто образное выражение мысли о неповторимом своеобразии «Бориса Годунова». Но аргументация критика красноречива своей последовательностью. Нас хотя бы уверить в бессмысленности каких-либо объективных представлений о том, что такое пьеса, уверить в праве театра, режиссера ставить то, что они считают пьесой.

Пафос критика понятен. Мы знаем, какие беды влекут за собой ненужные регламентации, стесняющие творческую мысль драматурга. Но борьба против них не нуждается в теоретическом обосновании такой своеобразной эстетической анархии. И классики русской драматургии союзниками быть не могут.

Картина битв за свободу от «правил приличия» для каждого поэтического рода с начала развития реализма в XIX веке весьма поучительна.

По мере становления реализма художественное освоение действительности, казалось, выходит из-под гнета каких-либо иных законов, кроме тех, которые подсказывает сама жизнь.

«Поэзия действительной жизни», натуральная школа, «пьесы жизни» и многие другие завоевания реализма — какие в самом деле сокрушительные удары по нормативам и канонам! Все сдвинулось со своих мест. Стали размываться границы не только между жанрами, но и между родами. Эпическое начало вторглось в драму, а драма в эпос. Каждый род литературы приобрел какую-то невиданную до этого агрессивность, пытаясь овладеть чужой территорией, стирая границы рода. Причем эти процессы отнюдь не затухают.

В свое время Л. Толстой сетовал на Чехова и других современников: ими утрачено представление о том, что такое драма. С тех пор сближение драмы с эпосом пошло еще дальше. Теперь уже признано всеми, что эпизация драмы стала одной из примечательных особенностей советской драматургии, а в искусстве первых лет после Октября эпизация определила даже его типологические черты, вошла в его общий знаменатель.⁴

Драматической форме пришлось пережить «разрушительные» процессы, чтобы отразить гигантские классовые битвы эпохи социалистической революции и открыть дорогу на сцену народу, творцу истории. Но как далеко зашли эти «разрушительные» процессы? Одной из ведущих тенденций XX века объявлено создание межродовых синтетических форм.⁵ И нынче нередко можно встретиться с точкой зрения, согласно которой обогащение современной драмы, преобразование природы театра в новую эпоху происходит в значительной степени на основе тех принципов художественного освоения действительности, какие сложились

³ И. Вишневская. Диктует время! «Театр», 1965, № 9, стр. 21.

⁴ Наиболее развернуто эта точка зрения изложена в книге А. О. Богуславского и В. А. Диева «Русская советская драматургия (1917—1935)» (Изд. АН СССР, М., 1963).

⁵ Так ставит вопрос М. С. Кургиян в статье «Драма», одной из самых значительных новейших работ по теории драмы (в кн.: Теория литературы. Изд. «Наука». М., 1964, стр. 238—362).

в прозе.⁶ Таким образом, уже возникло сомнение, способен ли сохранить драматический род свои эстетические права на самостоятельность.

Сдвиги, произведенные «разрушительными» процессами в течение полутора веков, в самом деле значительны, результаты — разнообразны. И все же разрушения литературных родов не произошло. Эстетического хаоса не наступило. Очевидно, вопрос о сохранении за драмой ее прав — это вопрос о соотношении в ней исторически изменчивых подвижных признаков и относительно постоянных, устойчивых структурных особенностей. В художественном единстве произведения должно происходить их «примирение», чтобы драма продолжала говорить о жизни на своем собственном языке.

Но как происходит это «примирение», как реагируют на движение истории и подвидные и устойчивые признаки драмы, какую роль выполняют в процессе художественного обобщения? Мы об этом еще мало знаем. А без уяснения этого невозможно продвинуться в понимании природы изменений, которые происходят в литературной форме драмы в новую историческую эпоху — эпоху подготовки и свершения социалистической революции. Пришла пора пристального и терпеливого исследования драматической структуры отдельных произведений. Особый интерес представляет драматическое творчество художников, признанных «разрушителей» старых драматургических форм.

В данной статье предмет исследования — драматическая структура двух пьес А. Чехова и М. Горького.

Понятие драматической структуры в широком смысле слова, в сущности, обнимает собой все особенности драмы, включая и принципы построения диалога, и способы создания образов. В данной работе оно употребляется в ограниченном значении. Речь идет об основном принципе развертывания действия как важнейшей форме воплощения конфликта в замкнутом пространственном и временном объеме пьесы.

Как всякий компонент художественной формы, драматическая структура выполняет свои *содержательные* функции лишь в единстве с другими элементами формы. Поэтому ее трудно выделить из этого единства. К тому же она существует всегда в конкретном сюжетном и композиционном оформлении, хотя и не тождественна ни понятию сюжета, ни понятию композиции. И все же у нее есть свои функции, выяснение которых также представляет для нас интерес. Понятием драматической структуры пользуются многие — и писатели, и режиссеры, и критики, и теоретики, но вкладывают в него нередко свой смысл. Полезно выяснить его реальное содержание.

* * *

Чехов стоял на рубеже нового века.

Хрестоматийно известны слова Горького из письма Чехову по поводу «Дамы с собачкой»: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм... Дальше вас никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как вы это умеете...» В них — признание совершенства, достигнутого Чеховым-реалистом, и одновременно его умения перестраивать реализм, давать ему новую жизнь. Это относится и к драматургии Чехова. Чехов «убивал» русскую реалистическую драму, как бы подводил черту под ее достижениями. Его новаторский театр обозначал собой тот порог, который в ближайшее же время предстояло переступить, чтобы получить возможность выразить неудержимо наступающую новую эпоху, по словам Ленина, «сравнительно

⁶ Эту точку зрения разделяет, в частности, Я. С. Билинkis. См., например, статью «Верность правде» («Вопросы литературы», 1965, № 4).

гораздо более порывистую, скачкообразную, катастрофичную, конфликтную».⁷

О новаторстве Чехова-драматурга писали много. Давно стала предметом изучения и драматическая структура его пьес, в которой, пожалуй, это новаторство проявилось особенно дерзко, заставляя уже современников Чехова сомневаться, можно ли считать его пьесы драматургией. Отсутствие интриги, потеря интереса к внешне-событийной стороне сюжета, перенесение на сцену бытового потока жизни и в то же время сосредоточенность на «внутреннем действии», присутствие «подводного течения» — все эти конструктивные особенности чеховских пьес в самом деле непривычны для драматического рода и заставляют говорить о союзе с повествовательными жанрами.

Плодотворность этого союза была установлена, когда поняли связь необычной формы чеховской драмы с особым жизненным драматизмом, открытым и трактованным Чеховым как принадлежность его эпохи.⁸

Сфера драматического у Чехова не ограничена, драматична вся жизнь человека в условиях русской действительности конца XIX—начала XX века, поэтому Чехов считал необходимым рассказать всю человеческую жизнь,⁹ исследовать конфликт человека с окружающей действительностью как конфликт между данным и желаемым. В соответствии с новыми задачами Чехов и произвел перестройку драматической формы. Но как далеко зашла эта перестройка?

Некоторые исследователи склонны считать, что Чехов вовсе отказался от драматического действия. Каждый герой погружен в свою личную драму. Выраженные рядом параллельно идущих сюжетных линий, внешне эти драмы слабо соприкасаются друг с другом, поэтому единство действия достигается их сопоставлением, их сравнением, т. е. лишь благодаря известной условности, продиктованной авторской волей. На этом основании даже делается вывод, что Чехов ищет в действии лишь поводы для самораскрытия персонажей. Эпизоды и сцены, которыми Чехов заполняет свои пьесы, важны якобы не сами по себе, а только как возможность раскрыть внутренний мир персонажей, их сокровенные мысли о жизни.¹⁰

Интересно, что сам Чехов ценил в других пьесах действенное начало и считал недостатком его отсутствие. Так, о «Пасторе Санге» Бьёрнстjerne Бьёрнсона он писал: «... для театра она не годится, потому что играть ее нельзя, нет ни действия, ни живых лиц, ни драматического интереса».¹¹ Это отношение не было случайностью. Очень пронизательно было замечено однажды, что Чехов освобождал «правду жизни» от

⁷ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 27, стр. 94.

⁸ Толчок к такому рассмотрению дали блестящие работы А. П. Скафтымова, в особенности его статья 1948 года «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» (в кн.: А. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958).

⁹ На этом основании Л. Толстой и не принимал чеховских пьес. «Драма должна вместо того, чтобы рассказать нам всю жизнь человека, поставить его в такое положение, завязать такой узел, при распутывании которого он сказался бы весь» (см.: А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I. М., 1922, стр. 90).

¹⁰ Именно так представляется своеобразие чеховских пьес Г. П. Бердякову в книге «Чехов-драматург» (изд. «Искусство», Л.—М., 1957, стр. 218—219). Эту же точку зрения развивает и В. Хализев в статье «Уроки Чехова-драматурга» («Вопросы литературы», 1962, № 12). По мнению критика, пьесы Чехова «разрушают традиционное представление о том, что драматическое произведение принципиально отличается от произведения эпического своей сюжетно-композиционной формой» (стр. 93).

¹¹ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XVI, Гослитиздат. М., 1949, стр. 335.

«лжи интриги», позволяя этой правде «сказаться непосредственно, без мучительной необходимости преодолевать условность драматической формы».¹²

В драматическом произведении Чехов стремится использовать свойственную этому роду способность быть объективной моделью мира, воспроизводящей реальные взаимоотношения и взаимосвязи жизни в их динамике. При всем своеобразии драматургия Чехова не изменяет основному закону драмы, и развитие действия в его пьесах обладает единством, поскольку в них сохранена причинно-следственная цепь: «...каждое решение, каждый поступок, каждое переживание... должны представлять, с одной стороны, как следствие предшествующего „звена“, т. е. поступка, переживания, события, решения, а с другой — как причина, предпосылка последующего события».¹³ Строй отношений, которому подвластны чеховские герои, сложился задолго до того, как они вышли на арену жизни. В этом смысле они не ответственны за него. Тем не менее жизнь человека влияет на ход событий независимо от того, осознает человек это или нет, может предусмотреть последствия своих поступков или не может. Эта мысль выражена в самой драматической структуре чеховских пьес и обогащает их содержание. В этом можно убедиться на примере пьесы «Три сестры» — одном из совершенных творений драматурга. На наших глазах чеховские герои делают свою судьбу, и нам открывается возможность судить и о них, и о жизни по тому, что из этого получается.

Весьма примечательно, что для «Трех сестер» Чехов избрал не очень юных героев. Слишком юные — еще не вышли из поры незрелой, несамостоятельной жизни, неопределенных порывов и туманных мечтаний, а Чехову интересны были герои, которые реально уже могут отвечать за свою жизнь.

Ирина — самая юная, но и она уже на пороге самостоятельной жизни, когда определились желания и готовность их осуществлять. «Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить». Ее желанию «работать в поте лица» предостоят еще испытания, но, возникшее как будто «вдруг», оно достаточно серьезно, устойчиво и будет «подсказывать» Ирине линию жизни.

Волен строить теперь свою жизнь и Андрей Прозоров. За его шуточной репликой о том, что он располнел в один год, точно тело освободилось от гнета с тех пор, как умер отец, таится серьезный смысл. Теперь его никто ничем не угнетает. Он может поступать по своему выбору и уже стоит на пороге перемен, сделав предложение Наташе.

Герои Чехова уже не юны, но и не стары. Потребность изменить свою жизнь не бессмысленна. Впереди еще многие годы, и устроить жизнь сообразно своим представлениям о счастье естественно. Чехов предложил нам пройти отрезок жизни вместе с людьми красивыми, образованными, умными, тонкими, способными мерить счастье высокой меркой, чтобы подчеркнуть справедливость и человечность побуждений, которыми движимы в своих поступках герои «Трех сестер».

Свою тему каждый герой получает уже в первом акте. Изложение этих тем здесь дано в мажорной тональности, и она поддержана солнечным днем, атмосферой семейного праздника. Хотя Ольга говорит о постоянной усталости и головной боли от службы в гимназии, о том, как из нее «выходят каждый день по каплям и силы и молодость», но в тоне

¹² Е. Тагер. Горький и Чехов. В кн.: Горьковские чтения. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 424.

¹³ М. С. Кургина. Драма, стр. 247. Мы согласны с тем толкованием трех единств как законов драматического искусства, которое дается в этой статье

ее голоса еще должна звучать та радость, которая заволновалась в ее душе от света и соединяется с мечтой о возвращении в Москву.

Ирина скажет Тузенбаху о Маше: «Маша сегодня не в духе. Она вышла замуж восемнадцать лет, когда он казался ей самым умным человеком. А теперь не то. Он самый добрый, но не самый умный». «Не в духе» — это сказано Ириной не по недостатку жизненного опыта. «Мерলেখлюндия» — слово самой Маши о себе. Общая причина ее настроения ясна, но это еще не драма. И пушкинские строки, которые будут сопровождать Машу на протяжении всей пьесы вплоть до страшного момента ее возвращения к исходному положению в последнем акте, в первом акте еще не обрели драматического подтекста, и Маша напевает их. В первом акте не раз возникают слезы у Маши, у Ирины, но сквозь радость, улыбку, возникают и обрываются.

Ирина — самая счастливая из сестер в первый день нашего знакомства с ними — скажет: «У нас, трех сестер, жизнь не была еще прекрасной, она заглушала нас, как сорная трава». Да, не была, но еще, как им кажется, может быть. И слезы самой Ирине кажутся ненужными.

Однако исходная ситуация пьесы в самом глубоком смысле слова драматична. Развитие действия обнажит этот драматизм, обнаружит недостижимость мечты этих людей, реальная жизнь которых породила потребность в лучшей доле, но не дала знания того, как можно ее достигнуть.

Коллизия «Трех сестер» не повторяет драматизма обломовщины (этот мотив звучит лишь в судьбе Андрея). Упрек в расхождении слов с делами герои «Трех сестер» не должны принимать на свой счет. Ведь они сознательно строят свою жизнь и выполняют свои намерения. Но в том-то и беда, что при этом никто ни на шаг не смог приблизиться к цели.

Ирина стремится работать, и во втором акте она работает. Но это не приносит ей ожидаемого удовлетворения. Работа без мысли, без поэзии старит, иссушает. «Как я устала!» С этими Ольгиными словами во втором акте появляется уже Ирина. А в третьем акте этот мотив звучит как крик отчаяния, испытываемого человеком, который уходит от настоящей прекрасной жизни все дальше и дальше, в какую-то пропасть. В четвертом акте Ирина живет надеждами на то, что будет учить детей. Экзамен на учительницу позади, и это было для нее «радостным и благостным». Но мы знаем, что счастьем это не станет. Ведь такова орбита жизни Ольги, не приносящая ей ни радости, ни удовлетворения.

Ольге кажется, что, выйди она замуж, она была бы счастлива. Но Маша замужем, и ее муж, самый добрый, хотя и не самый умный, ее любит. А ведь счастья нет и у Маши. Это делает желание Ольги драматично безнадежным. Также драматична и перспектива замужества Ирины. Драма не только в том, что Тузенбах убит, а в том, что для Ирины как раз могла стать реальностью попытка построить свою жизнь учительницы с человеком, который ее любит и любовь которого ей не нужна. Развитие действия позволяет нам воочию убедиться, как невелик выбор для Ирины — либо ситуация Маши (если бы Тузенбах остался жив), либо ситуация Ольги.

Тузенбах не только говорит, что хочет трудиться. Он выходит в отставку, собирается ехать на кирпичный завод. И не оборва пуля Соленого его жизнь, его намерения осуществились бы. Но Чехов позволяет нам на примере Кулыгина оценить несостоявшееся не по вине Тузенбаха «счастье». Тузенбах не случайно сближен Чеховым с Кулыгиным при всем их человеческом несходстве. Кулыгин давно уже достиг того, к чему стремится Тузенбах. Тузенбах жаждет испытать чувство усталости после трудового дня, для него жизненно-важно ощутить удовлетворение прожитым днем. Это чувство хорошо знакомо Кулыгину

(так же, как и директору гимназии — образцу человека для Кулыгина). Жизнь Кулыгина, включая и его преданную любовь к жене, уже имеет ту форму, в которую еще только стремится уложить свою жизнь Тузенбах. Кулыгин — «доволен». Действительность безжалостно обнажает всю комическую несостоятельность кулыгинского оптимизма, делая фигуру этого человека драматической. И это бросает дополнительный свет на жизнь Тузенбаха, проясняя иллюзорность его надежд достигнуть счастья.

Избирает для себя форму жизни, повинаясь стремлению к счастью, и Соленый. Свою жизнь он делает с необыкновенным упорством, приняв на себя роль человека романтической складки, загадочно-непонятного и непонятого. Для него — это средство утвердить себя как личность с правом на внимание, интерес других к себе.

В естественных ситуациях обыденной жизни эта роль неуместна, неестественна и потому комична. Чем серьезнее Соленый, тем нелепее он в глазах окружающих. Но одновременно он и драматичен в высокой степени. За позой непонятого человека — истинная боль от одиночества и непонимания, за пределы которых ему не суждено прорваться. Избранная им форма самоутверждения заковала его в броню, замкнула его в кругу одиночества. Более всего тянется его душа к Ирине, но у нее Соленый может вызвать только ужас, так как живое чувство к ней искажено «футляром». К тому же игра может пойти так далеко, что оплачивается человеческой жизнью. Надо убивать «счастливого» соперника. И даже здесь нельзя отступить от своей роли. Он должен доказать всем и Ирине прежде всего, что он действительно тот, за кого себя выдает. Но тем самым он окончательно теряет дорогу к людям, близости которых жаждал. Это драма человека, лишенного реальной возможности утвердиться как личность, беспыльного вырваться из обезличивающего, жестокого, равнодушного движения жизни, в котором человеку уготована роль песчинки.

В разных человеческих судьбах многообразно проявляется бессилие человека построить жизнь согласно своему пониманию счастья. Герои Чехова оказываются загнанными в какой-то страшный замкнутый круг, обреченными на пассивность.

По мере развития действия все более и более драматичным становится мотив «в Москву, в Москву!». Нет, в нем заключена не наивность мечты сестер, и он не служит их развенчанию. Он обозначает ту высокую мерку требований, тот максимум, который не позволяет героям «Трех сестер» соглашаться с тем, что уже достигнуто, что может быть достигнуто. Именно так и звучат в финале третьего акта слова Ирины: «Милая, дорогая, я уважаю, я ценю барона, он прекрасный человек, я выйду за него, согласна, только поедem в Москву! Умоляю тебя, поедem! Лучше Москвы ничего нет на свете! Поедem, Оля! Поедem!» Можно сделать еще один практический шаг, испытать еще одну возможность, но нельзя отказать от главной цели, от мечты о настоящем счастье, хотя она роковым образом остается далекой от всего того, что практически делается во имя ее достижения.

В финале все вернулось «на круги своя».

Возвращение к исходной ситуации отпустило нелепость, алогизм той жизни, которой принуждены жить чеховские герои, их усилие «овладеть» своей судьбой. Все серьезное оборачивается какой-то несерьезной стороной, словно это не настоящая, а призрачная жизнь. И все-таки это не иллюзия, а сама жизнь, не призрачная, а вполне реальная, и для каждого чеховского героя единственная; это не черновик, который можно переписать, исключая ошибки, набело. Вот почему это настоящая драма, «мрачнее мрачного». Чехов не казнит героев за индивидуальные недостатки, по его герои осуждены за бессилие разрешить конфликт с обстоятельствами жизни. Осуждены тем, что являются жертвами этого

конфликта, и тем, что объективно все же причастны к злу. Есть доля вины каждого в том, что все возможные опасности реализовались, что в прозоровском доме полновластной хозяйкой стала Наташа, что доступ в него получил Протопопов, что опустился Андрей и Соленый все-таки убил Тузенбаха. Человек ответствен за свою жизнь и перед самим собой, и перед другими. Бессильный вырваться из плена обстоятельств, он все же своей жизнью, своими поступками влияет на ход событий.

Этот итог завоеван развитием действия. Именно в нем реализуется чеховская концепция жизни. Пьеса, по словам Чехова, «сложная как роман», все же опирается на возможности драмы. Особые, косвенные способы выявления драматизма в душевном мире чеховских героев торжествуют действие, как бы размывают его прямолинейную динамику, но не лишают его целенаправленного развития. И конечная его точка соотносена с исходной ситуацией по закону единства действия. Именно так обнаруживается, что исходная ситуация не была преобразована драматическим действием. Здесь выступает и реальность движения жизни и в то же время вся его относительность, «нерезультативность». Неразрешимость основного конфликта сгущает драматизм пьесы до трагической напряженности.

Так в потоке житейской повседневности проступают общие закономерности эпохи. Мысль о невозможности решать проблемы личного бытия вне вопроса о перестройке всей жизни воплощена драматическим действием как объективная и непререкаемая логика самой действительности.

Но в «Трех сестрах» нет безысходности. Тон бодрости и надежды лирически окрашивает пьесу, определяет ее атмосферу. Это субъективно-лирическое начало рождено мечтой Чехова о «невообразимо прекрасной жизни» на земле, его убежденностью, что надо готовиться к ней, работать для нее уже теперь, чтобы участвовать в ней хоть издали. Герои Чехова не способны «перебросить мост через ров», поэтому мечта Чехова не находит себе подкрепления в драматическом действии. Но Чехов доверил ее своим героям.¹⁴ В нравственном мире сестер Прозоровых есть такие черты, которые созвучны сокровенным мыслям Чехова. Это и их бодрость, и их надежды, и их духовная стойкость, и их человеческое достоинство. Бессилие трех сестер не есть нечто непреложное. На их судьбы лег отсвет возможности разрешить конфликт, когда открываются истинные пути к счастью. «Если бы знать, если бы знать».

Субъективно-лирическое начало живет в пьесе, оставаясь над действием, даже противостоя ему. Оно вырывает зрителя из потока реальности, помогает ему подняться над данной ситуацией, как бы прорваться через нее в будущее.¹⁵

Горький считал пьесы Чехова новым родом драматического искусства, в котором «реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа». «Другие драмы, — писал он Чехову, — не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений — ваши делают это».¹⁶

Пьесы Чехова делали это прежде всего потому, что их своеобразная драматическая структура обрела особую обобщающую силу. Она облег-

¹⁴ Грубейшую ошибку совершит тот режиссер, который в «философствованиях» Вершинина, Тузенбаха будет искать материал для доказательств их способности только говорить о будущем и неспособности его делать. Речи чеховских героев о будущем серьезны и лиричны.

¹⁵ Эта особенность драматической структуры чеховских пьес правильно была отмечена П. Палевским в статье «Внутренняя структура образа» (Теория литературы. Изв. АН СССР, М., 1962) и М. С. Кургина в указанной выше статье.

¹⁶ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. Гослитиздат, М., 1951, стр. 28.

чала выход за пределы единичной конкретности человеческих судеб и событий, вмещенных в сюжет, к общим суждениям об эпохе, о кануне грандиозных исторических перемен.

* * *

Всего через год с небольшим на сцене МХАТа, где были поставлены «Три сестры», появились «Мещане» Горького. Близкие по времени создания, эти пьесы были рождены одной и той же эпохой, которая выразилась в каждой из них по-разному. Чеховская, заряженная критической энергией высокого напряжения, несла в себе требование коренного переустройства жизни как объективную историческую необходимость, несла в себе лирическое предвосхищение бури. Пьеса Горького воплощала уже объективную возможность сознательного исторического созидания. И приближающаяся буря уже жила в атмосфере бессеменовского дома. «Люди настраиваются жить» и собираются играть «что-то фортиссимо».

По всеобщему признанию, «Мещане» — самая «чеховская» из всех пьес Горького. И в то же время от «Трех сестер» ее отделяет пропасть, так как построена она на принципиально иных основаниях. «Мещане» — это начало театра Горького, притом достаточно уже зрелое, а не ученическое. И на структуре этой первой пьесы Горького особенно хорошо видно, как соотносится горьковское и чеховское в ней: что было устойчивым, т. е. оказалось как бы принадлежностью эпохи, и что было рождено новой концепцией жизни, которую Горький утверждал своими пьесами.

На первый взгляд может показаться, что источником драматизма в первой пьесе Горького является торжествующая пошлость мещанства. Однако столкновения с мещанской пошлостью не выходят на главную линию действия. Центр внимания переместился с изображения несовершенства, неустроенности жизни, изуродованной ее неумелыми «хозяевами», в ту область человеческих отношений, которая представляла, если можно так выразиться, субъективную сторону грядущей революции.

Горький считал для себя важным не столько по-своему писать о том, что составило содержание и душу открытого Чеховым мира, сколько вторгнуться в ту сферу современной ему действительности, которая для Чехова оставалась закрытой, хотя и влекущей книгой.

В «Мещанах» есть кусочек чеховского мира. Увиденный и осмысленный по-другому, он и похож и одновременно не похож на мир Чехова. Нет сомнения в том, что Горький сознательно стремился вызвать у зрителя и читателя воспоминание об Ольге Прозоровой, делая Татьяну Бессеменову учительницей 28 лет, вкладывая в ее уста такие знакомые по «Трем сестрам» и такие у Чехова емкие по смыслу признания в усталости. Образ Татьяны по-своему ассимилирует некоторые чеховские мотивы из «Трех сестер», поскольку Татьяна осознает себя и свою жизнь так, как если бы оглядывалась на чеховское восприятие жизни.¹⁷ «Чеховским» является общее самочувствие героини: «И жизнь совсем не трагична... она течет тихо, однообразно... как большая, мутная река».

При всем этом Татьяна — горьковский, а не чеховский образ, ибо в нем — отражение мира, осознанного, осмысленного Горьким. Жизнь этого персонажа подчиняется уже законам, познанным Горьким. И это дает знать о себе прежде всего в том, что обозначены границы драмы Татьяны. Положение не безвыходно и в конкретном, и в более общем смысле. Не случайно в таком простом, житейски конкретном значении возникает мотив «в Москву»: Татьяне вовсе не заказан выход из круга,

¹⁷ На упрек Бессеменова «...ты — в девках сидишь» Татьяна отвечает: «Я работаю... я...» Для чеховских героев это было важно, труд освобождал от упреков в личной безнравственности.

который делает ее жизнь драматичной. Об этом ей и напоминает Нил: «Когда человеку лежать на одном боку неудобно — он перевертывается на другой, а когда ему жить неудобно — он только жалуется... А ты сделай усилие, — перевернись!»

В своей пьесе Горький исследует не столько тот драматизм, который коренится в основах социального бытия (это сделано Чеховым), сколько тот, который принесен новой эпохой. Горький видит его в отношении людей к открывшейся возможности перестраивать жизнь. Эта возможность приобретает характер требовавший времени, обращенных и к обществу в целом и к отдельному человеку.

Этот конфликт понуждал Горького к серьезной перестройке драматической формы. Но при этом опыт Чехова не был отменен. Горький умело воспользовался той «разрушительной» работой, которую проделал Чехов, чтобы раздвинуть границы пьесы, обогатить ее обобщающие возможности. После Чехова он мог опереться на завоевания драмы, возникшие как результат ее сближения с прозой. Он делал условными начальную и конечную точку драматического действия, размывал его границы, пренебрегая опасностью потерять целеустремленность его развития.

Требования времени, новые исторические обстоятельства ставят героев «Мещан» перед необходимостью выбора. Для многих из них это и составляет источник драматизма. От выбора зависит их дальнейшая судьба. Драматизм их положения может быть усугублен или снят последующим течением событий. Это зависит от того, какую линию жизненного поведения изберут для себя главные действующие лица.

Необходимость выбора продиктована общими обстоятельствами жизни, она возникает независимо от частных поводов, проистекающих из личных взаимоотношений или конкретных событий частной жизни. Поэтому Горькому не нужна фабульная завязка. В этом смысле начало условно. Но оно есть. Отсчет времени должен идти заново, такова сила новых обстоятельств, веления которых не считаются с прошлым, как бы предлагают героям оторваться от него.

Действие разворачивает исходную ситуацию, проясняет возможность ее преобразования. И все же преобразования не происходит. Драматическое действие не завершено. Человеческие судьбы намеренно не договорены.

Необходимость выбора драматична для Петра Бессеменова. Отцовский порядок жизни его тяготит, и «правда» Бессеменова ему узка, он вырос из нее, как из платья. Но в требованиях времени ему враждебны претензии общества к личности. Они чреватые новым конфликтом между «хочу» и «должен».

Давно установлено, что родословная Клим Самгина ведет свое начало от некоторых образов «шизкорослых мещан», «граждан на полчаса», которые были уже в раннем творчестве Горького, в том числе и от Петра Бессеменова. Возможности «самгинского» варианта в Петре очень сильны, но они еще не реализованы полностью. Есть и другая возможность. Тетерев, отзвонив отходную мещанину, который был гражданином полчаса, рисует весьма мрачную, даже для самого Петра драматичную перспективу, когда утешает Бессеменова, что Петр будет с ним и станет во всем ему подобен. Но он забегает вперед. Пока что Петра «втащили паверх». Сам Петр еще не понимает до конца, чем грозит ему его половинчатость. Выбор между положением хранителя «законного порядка» и положением активного его противника еще не сделан, хотя от него уже не уйти.

Развитие действия проясняет и драматизм состояния Татьяны. Весьма показательно, что к ее самоубийству Горький подошел не со стороны внутренних, по-настоящему драматических мотивов, а с внешней стороны, в которой увидел комическую окраску. Драматично совсем дру-

гое — Татьяна словно нарочно отстраняет от себя все, что помогло бы ей сделать правильный выбор и таким образом «перевернуться на другой бок».

В первой же сцене отчетливо выявлен стиль, особенности мышления Татьяны. Она погружена в себя и своим «я» меряет все окружающее. Она не скажет «мне жить скучно», а будет говорить «жить скучпо». Весьма показателен ее разговор с Полей о романе, который они читают, и о литературе вообще. Для Поля книга — источник нового, она возбуждает новые вопросы, па которые хочется искать ответа. Татьяна примеряет литературное произведение к личному опыту, который есть для нее нечто неизблемое, устоявшееся, непререкаемое. Когда ей кажется, что книги спорят с ней («это лучше, чем ты думаешь, а вот это — хуже»), — ее это угнетает и раздражает. И если Поля любопытна, любознательна, ищет новых впечатлений, то Татьяне заранее все скучно и неинтересно, она и в театр-то не хочет ходить, так как наперед знает, что там увидит, знает, что будет неправда.

То, что составляет ее личный жизненный опыт, возводится ею в абсолют, в степень обобщения. Отсюда идет и привычка делать из пустяков философию, привычка, которую осуждает в ней Нил.

Советы ехать учиться она отвергает. Она хочет жить, а не учиться, но в то же время признается, что не знает, что значит жить и как надо жить, комически парадоксально не замечая, как сама очерчивает вокруг себя тот порочный круг, который мешают ей услышать зовы времени даже тогда, когда они звучат в речах Нила.

В своей любви к Нилу Татьяна похожа на утопающего, готового ухватиться за соломинку, но она оказывается глухой и слепой к тому в Ниле, что действительно могло быть для нее спасением. То обстоятельство, что пока, в пределах пьесы, Татьяна не верит Нилу, Цветаевой, людям, которые, с ее точки зрения, живут мечтами, все же не снимает объективной возможности выхода ее из тупика, и это усиливает ее личную ответственность за свою судьбу.

От такого же выбора не освобожден и Бессеменов, ревнитель «закононого порядка», образцовый мещанин. Вот почему Горький не вывел его из драматической зоны. Большую ошибку допустил бы тот актер, который, исполняя роль Бессеменова, одержим был бы лишь пафосом разоблачения мещанина-собственника и прошел бы мимо той драматической сложности образа, которая включает и мучительно переживаемую Бессеменовым отчужденность детей, и искреннюю душевную боль и страх за них, и обиду на Нила, который «исподтишка живет». Бессеменов не только труслив, жесток, жадец, но и несчастен. Разобиженный насмерть, обозленный несчастьями, обступившими со всех сторон, он готов искать конкретных виновников всех своих бед. «А кто? Все Нил, разбойник... подлец! И сына он смутил... И дочь страдает!» Но вряд ли Бессеменов сам придает буквальный смысл своим словам. Быть или не быть ему головой — от Нила никак не зависит, и это Бессеменов понимает, но все-таки здесь еще одна обида, еще одна тревога. Вишновиков несчастий оказывается так много, что приходится всех из дому гнать, не только Нила с Полей, но и Елену, которая отняла Петра, и Тетерева, который «многое тут внушил», вредное Бессеменову. Это столь же понятно, сколь и наивно. («Всего, что на тебя идет, ты не разгонишь», — резонно замечает Тетерев).

Бессеменов вынужден порой признаться, что главный его противник — время. «Большой разврат в жизни пошел...» «Боюсь я! Время такое.. страшное время! Все ломается, трещит... волнуется жизнь!» Требования времени властно вторглись в его дом, мешают ему оставаться хозяином положения. Он по-своему защищается от них, но не сознает, что жизнь и его поставила перед необходимостью выбора.

Только Тетереву видна главная причина его беды: «Жизнь идет, старик, кто не поспевает за ней, тот остается одиноким». Он, как и его дети, сам оказывается виноват в своих несчастьях.

Линия Бессеменова кажется наиболее завершенной, так как его отношение к требованиям времени самое безнадежное. И все же последняя точка еще не поставлена. Это чувствует и сам Бессеменов: «Ну.. будем терпеть... ладно! Будем ждать... Всю жизнь терпели... еще будем терпеть!» История показала, что в судьбе Бессеменова были скрыты и возможности судьбы черносотенца Губина, не имеющего права на драму, и возможности трагической судьбы Булычева. Драматизм его сегодняшнего положения не выявляет еще этих скрытых возможностей, они еще не реализованы. Но все же он делает равновесие неустойчивым, обнажает переходность момента, он чреват сдвигами.

Таким образом, в «Мещанах» исходная ситуация шире драматического действия. Она в нем до конца не реализована. У Чехова каждая человеческая судьба и сопоставление их друг с другом как бы исчерпывали до конца возможность драматической ситуации. У Горького в «Мещанах» возможности драматической коллизии остаются не исчерпанными. Обнажилась неустойчивость исходной ситуации, тяготение к преобразованию ее, но в то же время этого преобразования не произошло.

В «Трех сестрах» драматическое действие было нерезультативно. преобразования исходной ситуации и не могло произойти. В «Мещанах» оно может произойти. Кусок жизни, вычлененный из потока жизни, говорит прежде всего не о ее статичности, а о движении, способности к переменам, обязательности сдвигов. И в то же время, обнажая эту готовность к сдвигам, объективную возможность перемен, Горький не сеял иллюзий, будто выбор, от которого они зависят, уже сделан. Он обращался к читателям, к зрителям, от которых тоже зависел дальнейший ход события. Требования времени были обращены не только к героям «Мещан», но и к сотням тысяч Бессеменовых, которым еще предстояло определить свои жизненные позиции в новую эпоху.

Свободное волеизъявление героев драмы всегда создает предпосылки действия и его выход. Но драма прошлых эпох умела добывать из недр жизни необыкновенное многообразие драматических и трагических коллизий, обнажая относительность, мнимость этой свободы. Мы уже видели, какой реальный смысл имеет для чеховских героев «свобода» волеизъявления. А для тех героев, помыслы которых вступали в трагические противоречия с властью исторических обстоятельств, она фактически оборачивалась свободой смерти (вспомним Катерину в «Грозе»).

В пьесе Горького свобода волеизъявления становится подлинной так как открылась объективная возможность разрешить драматическую коллизию. Это создает необходимые условия для суда над героями, определяет меру их личной ответственности за последствия, за будущее.

Проявление «центробежных» сил внутри драматической формы чеховских пьес связывается закономерно с ослаблением роли фабулы. с отказом от интриги. Это не только борьба с дурной театральностью которая мешает восприятию жизни в ее простом, будничном облике но прежде всего следствие основного конфликта, на котором Чехов строит свои пьесы. Врагом чеховских героев является весь строй жизни. и он не может быть персонафицирован. Нужны были «внеличные» формы развития действия.

Ослабление роли фабулы характерно и для пьес Горького. Уже в «Мещанах» Горький отказался строить действие на последовательно развивающейся фабуле. И принято считать, что отсутствие интриги, ослабление фабулы Горький компенсирует тем, что строит пьесы на сознательной активной борьбе действующих лиц — одних против других.

При этом подразумевается борьба антагонистических классовых сил.¹⁸ Таким образом, мотивы, которыми руководствовался Чехов, создавая «бесфабульное» построение действия, для Горького якобы уже не имели смысла. Это нуждается в проверке и дополнительном исследовании. Дело в том, что жизнь не сняла с повестки той задачи, которую приходилось решать Чехову, а заставляла ее ставить снова и снова, только в обновленном и усложненном виде. Конфликт, на котором строились «Мещане», тоже был «внеличным». Бессеменовы противостоят требованиям жизни, требованиям истории. И хотя в сознании Бессеменова эти требования ассоциируются с Нилом, конфликт Бессеменовых с жизнью никак не может быть сведен к их столкновениям с Нилом.

Здесь важно расстаться с одним заблуждением, которое неизбежно ведет к упрощенному пониманию горьковских пьес и искажает смысл новаторства Горького-драматурга.

Несомненно, идейные поединки, споры между людьми, стоящими на разных жизненных позициях, между идеологическими противниками занимают очень большое место в пьесах Горького. Но их смысл определяется отнюдь не только непосредственным содержанием таких споров и поединков. Содержательной является и их роль в драматическом действии, их композиционное значение, их место в структуре. А оно совсем не одинаковое в разных пьесах.

Если во «Врагах» борьба тех, кто представляет революционную Россию, с Россией буржуазной становится главной линией действия, то о подавляющем большинстве других пьес, вплоть до «Егора Булычева и других», «Достигаева и других», этого сказать никак нельзя. И всякие попытки доказать недоказуемое ведут только к насилию над горьковскими пьесами. Пытаясь объяснить, например, почему в «Последних» на первом плане слуги государства, а мать революционера Соколова появляется на сцене лишь один раз, Б. Михайловский предложил воспользоваться понятием фабульно-композиционного ракурса изображения. Дескать, одно дело идейно-тематическая концепция, другое дело ракурс изображения. Они якобы могут и не совпадать. Остается только гадать, как же сможет зритель, читатель, не подготовленный Б. Михайловским, воспринимающий пьесу непосредственно, проникнуть в этот идейно-тематический план.

Желая подчеркнуть новаторство Горького, исследователи зачастую низводят писателя на положение иллюстратора конфликта между самодержавием и силами революции. Одной из причин такого упрощенного взгляда является недооценка своеобразия драматической структуры, которую создает Горький, пренебрежение той функцией, которую она выполняет в пьесе.

Подобный подход сказывается и на истолковании «Мещан». Главной пружиной действия пьесы принято считать активное наступление Нила как представителя пролетарской России на Россию буржуазную, Россию Бессеменовых. Характер драматического действия не подтверждает этого. Нил уподобляет столкновения с Бессеменовым-старшим «драматическим сценам из бесконечной комедии под названием „Ни туда, ни сюда“» и сам к открытым схваткам с ним не стремится, даже жалеет, когда отношения приобретают форму острых стычек. У Нила свой счет к Бессеменову, он ненавидит его как ненавидит людей, которые портят жизнь, но «лаяться» с ним, подобно Татьяне и Петру, он не склонен.

¹⁸ Именно так ставят вопрос и Ю. Юзовский в своей книге «Максим Горький и его драматургия» (изд. «Искусство», М., 1959) и Б. Михайловский в ряде своих работ, в том числе в книге «Творчество М. Горького и мировая литература» (изд. «Наука», М., 1965).

Если бы Горький считал нужным строить пьесу на сознательной активной борьбе антагонистов, он бы так и сделал. Но он избрал иной путь.

Горький словно нарочно умалляет роль и значение конкретных поступков Нила в развитии фабулы. От его «частных» взаимоотношений с Бессеменовыми практически ничего в доме не зависит. И самое главное, что от этого не зависит решение основного вопроса, который поставил Бессеменовых в драматическое положение.

Между тем Нил бесспорно является центральным персонажем пьесы, реально, художественно, а не только в идейно-тематическом плане. Ему найдено точное место в пьесе Горького. Его функция в драматическом действии содержательна. Он тоже является действующим лицом, причем не где-нибудь, а здесь, среди Бессеменовых.

В этой пьесе Горький не детализирует политическую и социальную программу Нила с ее тезисом «хозяин тот, кто трудится». Гораздо важнее в данном случае общая жизненная «методология» Нила. Она раскрыта Горьким полно и убедительно. Мы видим человека, который уже сделал свой выбор, пошел навстречу требованиям времени и тем самым обрел прочную основу. Она питает и его жизнерадостность, и бодрость, и оптимизм, — одним словом все, что составляет такой разительный контраст настроением, царящим в доме Бессеменовых. С Нилом связано представление о новых временах, которые так властно вторглись в дом Бессеменовых. Его присутствие в их жизни и вообще в жизни создает то давление внутренних обстоятельств, которое каждым персонажем переживается по-своему, но всеми ощущается как необходимость выбора. Именно в этом и состоит «историческая миссия» Нила в данной пьесе. Чтобы выполнить ее, Нилу можно и даже нужно было оставаться в сфере обыденного, сохранить черты живого, «бытового» человека. Только так Горький смог показать, как с Нилом в жизнь пришла новая мера всех вещей. Каждый его шаг практически утверждает в качестве естественной нормы такие понятия и представления, которые во всем противостоят устоям Бессеменова, поэтому воспринимаются как вызов, оскорбление. Сцена, предшествующая уходу Нила из дома, обычно истолковывается как суд над Бессеменовым. Но Нил на себя роли судьи не берет и обвипительных речей не произносит. Однако сама постановка вопроса — «Вы — человек, я тоже... здесь не сумасшедшие живут... надо отвечать за свои поступки» — оскорбительна для Бессеменова. Он, хозяин дома, должен держать ответ за свои поступки! До сих пор этой обязанностью он обременял лишь других.

Чтобы «сокрушать» устои, Нилу специально ничего не нужно делать, достаточно быть самим собой, жить, дышать, есть, любить, дружить. А Бессеменов будет с ужасом говорить: «Страшное время!» — и по-своему будет прав, связывая это ощущение с Нилом.

Частный план жизни Нила, его взаимоотношения с окружающими — не условная оболочка символа. Нил не символ пролетариата. Если его человеческие черты были бы задуманы только как символические соответствия качествам революционного класса, который вышел на историческую арену, он неизбежно превратился бы в плоскую иллюстрацию. В этой роли он был бы по необходимости декларативен, так как не нашел бы для себя опоры в сюжете. Новый герой, которого русская драматургия до этого не знала, вышел впервые на сцену во всей своей индивидуальной человеческой определенности. И все же Нил перешагивает через нее. Это происходит как раз потому, что он является лишь своеобразным спутником драматического действия, причем спутником постоянным, так как, даже не присутствуя физически на сцене, он продолжает все время жить в сознании Бессеменова, Татьяны, Петра, Поли, Тетерева, Перчихина. Он буквально заполняет собой пространство пьесы именно потому, что в известном смысле оказывается «над» действием.

Фабульное включение Нила в действие лишь сузило бы его жизненный плацдарм (если бы он стал здесь решать какую-то конкретную задачу)¹⁹ или привело бы к искажению его облика чертами сверхчеловека (если бы он вздумал в одиночку одолевать враждебный строй жизни).

Речи, которые произносит Нил, усиливают «повествовательность» этого героя. Горький беспокоился даже, что «Нил — испорчен резонанством». Нил чаще всего берет слово по случайному поводу, и его речи оказывают лишь косвенное влияние на действие, поскольку активизируют его участников, подливают масло в огонь тех настроений, которые питают драматическую коллизию пьесы. Но отказать герою — глашатаю революционной правды — в праве высказаться по некоторым насущным вопросам жизни было нельзя.

В. Воровский, находя в драме Горького следы чеховской манеры, писал: «Те же сцены настроений, те же звуковые эффекты, разговоры вместо действия, толпа равноценных персонажей вместо отдельных героев». С его точки зрения, эта чеховская манера композиции вредит Горькому: «Она пригодна только для определенного материала, для изображения *застойной* жизни. Там же, где выступают лица и группы, способные к активному историческому действию, вряд ли можно вместиť их жизнь в специфическую форму, „без действия“».²⁰

В общем плане мысль Воровского была правильной. Появление в драме новых героев, способных к активному историческому действию, должно было вызвать новое строение драмы. Он лишь ошибался, думая, что Горький в «Мещанах» обходится «без действия». На самом деле речь должна была идти об особых способах развертывания драматического действия, о необычном для драмы включении в него Нила.

С образом Нила в драму вторгается эпическое начало. Основные мысли, главные жизненные цели героя обращены не в сторону этого дома. Это цели дальнего боя, приверженность к ним предполагает за спиной Нила большой мир.

Нил только настраивается на игру фортиссимо и в доме Бессеменова доказывает свое право на героическую роль лишь косвенно, но все же по-своему уже теперь творит будущее в настоящем. Он способен на эту роль именно потому, что обрел эпические черты, именно потому, что его индивидуальная судьба стала воплощением новых исторических обстоятельств, велений времени, обращенных к каждому человеку, именно потому, наконец, что, будучи замешан в конкретной драматической ситуации, он в то же время прорывает ее рамки.

Конечно, место, которое Горький определил Нилу в «Мещанах», было не единственно возможным для героя такого типа. Написав «Мещан», Горький вынашивал замысел целого цикла драм, одна из которых — из быта интеллигенции — представлялась ему так: «Куча людей без идеалов и вдруг! — среди них один — с идеалом! Злоба, треск, вой, грохот».²¹ Во исполнение этого замысла в значительной степени были написаны фигуры Марии Львовны и Власа в «Дачниках». Их роль в развитии действия проявляется по-другому.

Сейчас важно обратить внимание на некоторые самые общие структурные особенности пьес Горького, продиктованные эпохой, когда человечество созрело для задачи заменить господство отношений и случай-

¹⁹ Как обмелела бы фигура Нила, если бы Горький придал фабульно-конструктивное значение таким эпизодам, как защита Нилом Поли, Перчихина от Бессеменова-старшего или Шишкина от Бессеменова-младшего. Добавляя существенные штрихи к образу Нила, они остаются все-таки частными эпизодами по отношению к основной линии действия.

²⁰ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1956, стр. 272.

²¹ Архив А. М. Горького, т. IV. Гослитиздат, М., 1954, стр. 43.

ности над индивидами господством индивидов над случайностью и отношениями.²² Обнажились бессмысленность каких бы то ни было «личных» способов построения человеческого счастья (при бесчеловечности всего строя существующих отношений) и в то же время личная ответственность человека за свою судьбу перед жизнью, перед историей. Драматическая структура, которую создавал Горький вслед за Чеховым, удивительно точно улавливала эту общественную потребность в эпоху кануна первой русской революции.

«Создание драматического произведения „больше драмы“ знаменует одну из линий литературного освоения новой исторической ситуации».²³ Это справедливо. Но в то же время пьесы Чехова и Горького не подтверждают тезиса о появлении синтетической межродовой литературной формы. Мы видели, что вторжение в драму «центробежных» тенденций, как бы разрушающих ее изнутри, усложнило структуру, но не изменило ее драматической природы. Мы могли убедиться, что найденная Чеховым и Горьким структура была содержательной, выполняла важнейшую роль в процессе художественного обобщения именно потому, что опиралась на закон единства действия, по которому происходит соотнесение всех моментов действия с его исходным положением. Именно так открывается содержательность механизма «самодвижения» в «Мещанах», заставляющего видеть и безостановочное развитие жизни, и зависимость исторического потока от целенаправленной деятельности людей.

В структуре «больше драмы» закон единства действия осуществляется в более трудных условиях, чем, скажем, в пьесах, где действие подчинено развитию интриги или приводится в движение каким-нибудь одним рычагом. Тем не менее он сохраняет свое значение, его роль даже активизируется, он оказывается главной «центростремительной» силой, которая обеспечивает драме нового времени ее внутреннюю цельность.

Иными словами, в творчестве Чехова и Горького драма пережила серьезную перестройку, но получила способность выразить закономерности новой исторической эпохи, не перестав быть драмой. Этот плодотворный опыт был передан молодой драматургии, рожденной Октябрем. Он не может быть отброшен и сегодня, когда на наших глазах продолжают поиски новых драматических конструкций в процессе художественного постижения главных коллизий современности и человека в них.



²² См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 440.

²³ М. Кургиян. Драма, стр. 352. М. Кургиян использовала здесь определение, которое употребил В. И. Немирович-Данченко для характеристики пьесы М. Горького «Егор Булычев и другие» («цельное драматическое произведение, но больше пьесы»).

ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ X—XVII ВЕКОВ ЗА 50 ЛЕТ

Русской литературе тысяча лет. Действительно, первое произведение русской оригинальной литературы — «Речь философа», включенная затем в состав Начальной русской летописи, — написано в последней четверти X века. От этого произведения, искусно излагающего мировую историю с точки зрения христианина-миссионера, и следует начинать русскую литературу.

Первые семьсот лет тысячелетия русской литературы принято отнести к древнему периоду. Древняя русская литература подготовила расцвет русской литературы в новое время. Она передала русской литературе нового времени богатейший опыт наблюдения и литературных открытий, литературный язык с его огромным диапазоном стилистических возможностей. Здесь, в этом древнем периоде, консолидировались идейные и национальные особенности русской литературы.

Однако первые семьсот лет развития русской литературы не были только подготовкой к последующим тремстам. В древнем периоде были созданы непреходящие ценности: летописи, произведения Кирилла Туровского, «Слово о полку Игореве», «Моление Даидила Заточника», «Клево-печерский патерик», «Повесть о Петре и Февронии», «Житие Иульянии Осоргинной», «Повесть о Горе Злочастии», «Повесть о Тверском Отроче монастыре», сочинения Аввакума и многое, многое другое.

Вместе с тем первые семь веков развития русской литературы падают на время существования древнерусской народности (X—XIII века), образования великорусской народности (XIV—XVI века) и зарождения русской нации (XVII век). Столь длительный и разнообразный по историческим условиям период уже сам по себе чрезвычайно благоприятен для изучения законов развития литературы. Изучение же законов развития — основная задача всякой исторической дисциплины, истории литературы в том числе. Только изучив законы развития, мы можем направлять развитие и предугадывать явления будущего. Именно этим определяется, в первую очередь, значение истории русской литературы X—XVII веков и для нашей современности.

В дореволюционной академической науке изучению древней русской литературы уделялось исключительно большое внимание. И это изучение имеет большие достижения — в первую очередь, в области собирания рукописей, открытия и опубликования памятников.

Собирание рукописей приобрело широкие формы уже в конце XVIII века. Еще более расширилось оно после войны 1812 года, сыгравшей значительную роль в развитии национального самосознания и углубления интереса к родной истории.

Деятельность Н. И. Новикова, А. И. Мусина-Пушкина, Н. П. Румянцева, митрополита Евгения Болховитинова, К. Ф. Калайдовича, П. М. Строева и других, а также возникновение различного рода научных государственных учреждений с широкими полномочиями — Археографической экспедиции и Археографической комиссии в первую очередь —

привели к спасению, сохранению и систематизации огромного рукописного материала, богатствами которого мы сейчас справедливо гордимся и который позволяет изучать литературную историю отдельных памятников на таком обширном материале, какого не имеет ни одна из других славянских стран для своего средневековья.

Тогда же, в связи с деятельностью наших энергичных археографов, стали составляться и первые великолепные полные (постатейные) описания научных собраний, многие из которых (А. Х. Востокова, В. В. Горского и К. И. Невоструева, архимандрита Леонида) являются образцовыми и для нашего времени.

В середине XIX века собирание и изучение рукописей еще более расширилось. Были созданы частные собрания исключительной ценности — М. П. Погодина, И. Е. Забелина, А. Н. Пыпина, В. М. Ундольского, Н. С. Тихонравова и многих других, влившись затем в состав государственных рукописных хранилищ.

В конце 90-х годов XIX века в программу работы Отделения русского языка и словесности были включены археографические экспедиции и систематическое обследование русских и зарубежных собраний. Ведя обследование собраний в балканских странах и в центральной Европе, русские слависты создали труды, которые и в наше время часто являются исходными для ученых славянских стран, изучающих древнеславянское рукописное наследие.

К началу XX века историки русской литературы древнейшего периода имели в своем распоряжении целый ряд превосходных журналов и изданий, многие из которых целиком переиздаются сейчас на Западе: «Известия Отделения русского языка и словесности АН», «Сборники Отделения русского языка и словесности АН», «Журнал Министерства народного просвещения», «Русский филологический вестник», ученые записки университетов и труды разного рода обществ, изучавших древнюю письменность.

Наконец, в начале XX века началась деятельность известного в истории русской филологической науки семинария акад. В. Н. Перетца, участники которого группами выезжали на места для изучения местных рукописных хранилищ.

Дореволюционная академическая наука была представлена выдающимися учеными — такими, как Ф. И. Буслаев, Н. С. Тихонов, А. Н. Пыпин, А. Н. Веселовский и А. А. Шахматов. Часть старых ученых продолжала свою деятельность после Октябрьской революции: В. Н. Перетц, М. Н. Сперанский, В. М. Истрин. Другая часть начала ее до Октябрьской революции, тогда же опубликовала свои первые труды, но получила признание уже после Октябрьской революции: А. С. Орлов, Н. К. Гудзий, В. П. Адрианова-Перетц.

Советское литературоведение явилось наследником серьезных достижений предшествующего периода, выросло на обширной базе исследовательской литературы и систематической археографической (сборительской, описательной и публикаторской) деятельности. Советское изучение древней русской литературы развило лучшие традиции дореволюционной академической науки, постепенно отходя от ее ограниченности и методологических ошибок.

Экспедиционные сборы рукописей замерли на некоторое время в 20-е годы в связи с трудностями переходного периода. Однако работы по систематическому описанию рукописей продолжали вестись, чему немало способствовала проводимая в то время концентрация рукописных собраний в отдельных центральных крупных книгохранилищах.

В 20-е и 30-е годы (до 1936 года) должна быть отмечена деятельность Комиссии по изданию памятников древнерусской литературы. работа коллектива квалифицированных ученых по созданию знаменитой

и ставшей крайне необходимой для всех «древников» картотеки акад. Н. К. Никольского, соединившей в себе сведения по рукописям отдельных памятников, хранящимся в различных учреждениях, и давшей возможность быстро находить необходимый рукописный материал по отдельным произведениям.

Такое же значение, как и картотека Н. К. Никольского, имела и создававшаяся в 30-е годы картотека сектора древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР, собравшая сведения о рукописях, изданиях и исследованиях отдельных памятников, и работа по которой, однако, также прервалась в конце 30-х годов.

Картотеки Н. К. Никольского и сектора древнерусской литературы, несмотря на свою незаконченность, до сих пор служат незаменимым пособием для всех исследователей древней русской письменности, воочью демонстрируя необходимость систематически вести работу по созданию серьезных трудов справочного характера.

С 40-х годов по инициативе В. И. Малышева возобновилась экспедиционная работа по сбору рукописей. Эта работа спасла от гибели множество рукописей, переставших зачастую к этому времени цениться своими владельцами. В настоящее время поиски рукописей ведутся, помимо возглавляемого В. И. Малышевым археографического отдела сектора древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского дома) АН СССР, рукописными отделениями Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Государственной Публичной библиотеки в Ленинграде, Библиотеки Академии наук СССР в Ленинграде и др.

В результате концентрации после Октябрьской революции большинства рукописных собраний в немногих центральных хранилищах и образования справочных картотек по рукописям изучение древнерусского рукописного наследия смогло пойти по более строгому и научному пути. Еще в дореволюционной академической науке акад. А. А. Шахматов и акад. В. Н. Перетц указывали на необходимость изучать литературную историю памятников на основе привлечения *всего* сохранившегося рукописного материала, *всех* сохранившихся списков. Требование это в новых условиях могло быть легче осуществлено при исследовании и издании памятников. Но не только концентрация рукописных фондов способствовала внедрению в научную практику давно уже выдвинутых исследователями принципов. В не меньшей степени тому же способствовала и «концентрация» государством самих исследователей в нескольких центрах изучения древнерусской литературы, из которых главными следует признать два: сектор древнерусской литературы в Институте русской литературы, организованный в 1934 году, и с перерывами функционировавшие группы по изучению древней русской литературы в Институте мировой литературы АН СССР. В созданных в 30-е годы центрах изучения русской литературы X—XVII веков стали вестись коллективные исследования, предпринимались серийные издания и создавались обобщающие труды. Стали возможны также коллективные усилия по экспедиционным поискам рукописей, их библиографированию и описанию. Были открыты или систематически изучены новые произведения и целые разделы литературы.

Упомяну главные разделы этих новых областей, подвергшихся систематическому изучению.

Несомненно одна из самых значительных и важных областей русской литературы XVII века — это так называемая демократическая сатира. Отдельные произведения демократической сатиры были известны и XIX веку, по они обычно относились в низший род литературы, и им не придавалось особого значения. Поэтому произведения эти не изучались и очень мало публиковались. Заслуга установления историко-лите-

ратурного значения демократической сатиры XVII века, научного опубликования полного корпуса ее памятников принадлежит В. П. Адриановой-Перетц.¹ Она показала, что сатирическая литература имеет огромное значение как выражение идей эксплуатируемых слоев народа. В сатирической литературе XVII века перед нами предстал целый пласт литературы городского посада: ремесленников, мелких торговцев, крестьян, низшего, связанного с народом, оппозиционно настроенного духовенства.

В области изучения летописей советские исследователи, продолжая работы А. А. Шахматова, создали общую историю русского летописания. Впервые история летописания предстала перед нами в трудах А. Н. Насонова и М. Д. Приселкова в своем сложном развитии от XI и до XVI века как история, тесно связанная с политической мыслью древней Руси. Четкие хронологические вехи, наметившиеся в истории русского летописания, позволили привязать к ним и другие произведения древнерусской литературы. Так, например, датировки отдельных летописных сводов облегчили датировку многих связанных с ними произведений — исторических повестей, житий, хождений, посланий и т. д. Летописание явилось тем костяком, благодаря которому удалось распределить в исторической перспективе произведения древнерусской литературы, в большинстве своем безымянные, а потому и трудно хронологически определяемые. История летописания оказалась основой для построения истории литературы. В связи с этим и само летописание стало рассматриваться как историко-литературной точки зрения: изучалась история летописания как история литературного жанра, беллетристические и художественные элементы летописания, его связь с фольклором. Если раньше фольклористы искали в летописи следы тех исторических событий, которые легли в основу былинных сюжетов, то теперь, после Октябрьской революции, исследователи искали обратного: отражения в летописи фольклорных сюжетов.²

Из отдельных вновь найденных произведений назовем «Повесть о Сухане», открытую, изученную и опубликованную В. И. Малышевым, сочинения Ермолая—Еразма, открытые и изученные В. Ф. Ржигой, произведения Андрея Белобочко, открытые и изученные А. Х. Горфункелем, отдельные книжные песни, найденные и изучаемые А. В. Позднеевым, произведения справщика Савватия, изученные Л. С. Шептаевым, и пр.

Расширение репертуара русской книжности выразилось и в том, что к историко-литературному изучению стали привлекаться целые разряды памятников, на эстетическую ценность которых до того не обращалось должного внимания. Литературоведы включили в историю литературы летописи, хронографы, некоторые так называемые «подложные» документы и пр. Историко-литературному изучению подверглись произведения Иосифа Волоцкого, впервые оцененные с их художественной стороны в трудах И. П. Еремина. Был издан даже целый том «Новонайденных и неопубликованных произведений древнерусской литературы».³

Расширение репертуара известных памятников было поддержано также огромным увеличением привлекаемых к изданиям и исследованиям списков того или иного памятника, благодаря чему стали известны их новые редакции и новые виды. Вновь открытые редакции сделали

¹ Укажу лишь итоговую работу В. П. Адриановой-Перетц по этому вопросу: Русская демократическая сатира XVII века. Подготовка текстов, статья и комментарии В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954.

² Полный перечень исследований летописания в пределах до 1960 года см. в книге: Библиография русского летописания. Составила Р. П. Дмитриева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962.

³ «Труды Отдела древнерусской литературы» (далее: «Труды ОДРЛ»), т. XXI, 1965.

возможным полнее представить литературную историю отдельных памятников и благодаря этому пополнить наши представления об историко-литературном процессе.

Исследования и издания памятников по одному или неполному числу списков стали допустимы только как предварительные и информационные. Также стало невозможным издание каждого списка памятника в отдельности без установления между списками хотя бы предполагаемой генетической связи. Эта перестройка науки, предложенная еще до революции в работах наших крупнейших исследователей, продолжается и до сих пор, все более и более углубляясь, совершенствуясь методически, дифференцируясь по отношению к памятникам различных эпох и различных жанров. Она получает свое теоретическое обоснование в трудах по текстологии.

* * *

Одним из характерных и существенных недостатков дореволюционного академического литературоведения был преимущественно книговедческий подход к изучению памятников древнерусской литературы. Устанавливался сравнительно ограниченный круг вопросов, относящихся к предварительному этапу изучения памятника: дата памятника, место возникновения, авторство, наличие списков, деление этих списков по редакциям. Подход к прозведениям как к явлениям художественного порядка либо отсутствовал, либо ограничивался эмоциональными оценками. Не менее примитивен был и анализ содержания. Те очевидные успехи, которые имеет советское литературоведение в области изучения древней русской литературы, основываются прежде всего на марксистском методе, которым оно руководствуется. Принцип последовательно проведенного историзма явился чрезвычайно плодотворным в изучении литературы X—XVII веков. Литературоведение, изучающее русское средневековье, в общем оказалось мало затронуто крайностями формализма и вульгарного социологизма.⁴

Новое отношение к самой задаче изучения литературы и новый подход к ней с позиций исторического материализма сказался в литературоведческих исследованиях, однако, далеко не сразу. Первые работы, вышедшие после Октябрьской революции, ничем еще не отличались от работ дореволюционных. Таковы появившиеся в 20-е годы работы академиков В. М. Истрина, М. Н. Сперанского, Н. К. Никольского и др. Продолжая лучшие традиции старой академической науки и давая углубленные исследования отдельных памятников, эти труды представляли сравнительно мало нового в методологическом и методическом отношении. Единственно, что может быть отмечено у старых ученых, — это все возраставшее после Октябрьской революции стремление к обобщающим и концепционным работам. Таковы «Очерк истории древнерусской литературы домосковского периода» В. М. Истрина (Пгр., 1922), «К истории взаимоотношений русской и юго-славянских литератур. (Русские памятники письменности на юге славянства)» М. Н. Сперанского⁵ и др.

В 30-е годы был опубликован курс древнерусской литературы Н. К. Гудзия, вышел также курс лекций по истории литературы XI—XVII веков академика А. С. Орлова. Здесь как нечто новое выступал

⁴ Школа М. Н. Покровского затруднила изучение древней русской литературы но мало отразилась на существе этого изучения. Зато в преподавании древнерусской литературы концепции М. Н. Покровского и вульгарного социологизма сказались крайне отрицательно и на самом существе преподавательских интерпретаций памятников, и на трактовке различных общих вопросов.

⁵ «Известия Отделения русского языка и словесности российской Акад. наук» 1921, т. XXVI, 1923.

подход к древнерусской литературе как к художественному явлению. В этом своем отношении к древнерусской литературе А. С. Орлов следовал отчасти за Ф. И. Буслаевым, которого он называл «наиболее чутким наблюдателем и теоретиком художественности в древней литературе».⁶ В отличие от Ф. И. Буслаева А. С. Орлов пытался установить разные этапы в развитии художественности, привести в свой анализ сильный исторический момент, дать «характеристики эпох». Так, получила признание его характеристика XVI века с его «обобщающими предприятиями»; достаточно характерно выступила у него и литература Киевского периода, а также областная индивидуальность Новгорода, Пскова и других центров периода феодальной раздробленности. Невозможность найти общие черты для характеристики XVII века побудила А. С. Орлова отказаться от рассмотрения этого периода. Только в третье издание своего курса А. С. Орлов включил небольшой и крайне неполный раздел, посвященный XVII веку. Этот отказ А. С. Орлова от XVII века очень характерен. Он показывает, что А. С. Орлов ставил себе основной целью дать в своем курсе эстетические характеристики эпох.

Вслед за курсом А. С. Орлова вышли три коллективных академических истории древней русской литературы. Перед Великой Отечественной войной в издании Института русской литературы вышел первый том, посвященный древнему периоду, трехтомной «Истории русской литературы»,⁷ так и оставшейся, к сожалению, незавершенной. Эта история древней русской литературы была, так же как и история русской литературы А. С. Орлова, высоко оценена специалистами. Перед войной и непосредственно во время войны вышли два тома (второй том в двух частях) десятитомной «Истории русской литературы» Института русской литературы АН СССР.⁸ Это была самая обширная история древней русской литературы из всех когда-либо выходивших. Она была не только наиболее объемистой, но и наиболее полной по числу включенных в рассмотрение памятников. Здесь анализировались многие памятники, дотоле не включавшиеся в историю литературы. Памятники выбирались художественные, но критерий отнесения памятника к числу художественных был очень широк. Авторы сделали попытку расширить светские разделы литературы, включив в обзор летописи, хронографы, многочисленные исторические и историко-бытовые повести, сатирические произведения XVII века, записи фольклора и т. п. Историко-литературные явления рассматривались на широком историческом фоне, в связи с общекультурными изменениями, в связи с историей русского искусства: читателю предлагались социологические объяснения памятников, и точность этих объяснений подтверждалась аналогиями из области истории русского искусства. К написанию этой истории древней русской литературы наряду со всеми крупными литературоведами-«древниками» были привлечены виднейшие специалисты искусствоведы (Д. В. Айналов, Н. Н. Воронин) и крупнейшие из тогдашних историков (М. Д. Прицелков).

В ряду академических историй древней русской литературы следует упомянуть первый том «Истории русской литературы» в трех томах,⁹ издававшейся совместно двумя академическими институтами литературы.

⁶ А. С. Орлов. Древняя русская литература XI—XVI вв. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 12.

⁷ История русской литературы, под редакцией В. А. Десницкого, т. I, чч. 1—2. Учпедгиз, М., 1941.

⁸ История русской литературы, т. I. Литература XI—начала XIII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941; т. II, ч. 1. Литература 1220-х—1580-х гг. 1945; т. II, ч. 2. Литература 1590—1690 гг. 1948.

⁹ История русской литературы в трех томах, под редакцией Д. Д. Благого, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958. Болгарский перевод этого тома вышел в Софии в 1960 году.

В нем в сжатой форме был дан обзор развития древней русской литературы с исправлением периодизации и с попыткой охарактеризовать памятники на основании новых исследований о них, накопившихся со времени выхода в свет первых двух томов десятитомной «Истории русской литературы».

Академические истории древней русской литературы не только подвели итоги проделанному, но и обнаруживали пробелы в существующих исследованиях, указывали темы для будущих изысканий. В процессе работы над академическими историями литературы были определены неисследованные разделы и вопросы, отдельные недочеты в объяснении памятников. Поэтому каждая история литературы заставляла исследователей древней русской литературы со все большей и большей интенсивностью работать над многими проблемами и памятниками, изучать рукописный материал и заниматься вспомогательными дисциплинами.

Так, например, академические истории древней русской литературы побудили исследователей поставить вопрос о возникновении русской литературы. Этот вопрос в старом литературоведении решался довольно просто: русская литература считалась как бы продолжением переводной, явившейся в результате влияния — византийского и южнославянского. Исследование внутренних сил и потребностей, приведших к образованию своей литературы, отвечавшей потребностям русского общества, в дореволюционном литературоведении не производилось.

Так же точно неисследованным оказался и вопрос о переходе древней русской литературы к новой. Была подвергнута пересмотру старая точка зрения, согласно которой этот переход совершился в результате смены византийского и южнославянского влияния в древнерусской литературе западным.

Главное внимание с выходом советских академических историй древней русской литературы стало обращаться исследователями на те жанры, которые больше всего связаны с исторической действительностью, — летописи, исторические и бытовые повести, публицистику — и на те стороны церковной литературы, в которых получил наибольшее отражение нужды и идеалы своего времени, критика действительности, классовая идеология. Это позволило теснее связать литературу с историческим процессом и нагляднее развернуть движение литературы, ее историю, ее взаимоотношение с историей культуры в целом. Такой подход к памятникам исправил историческую перспективу развития литературы, позволил создать более строгую периодизацию, которая, однако, не была лишена и недостатков: периодизация истории литературы стала буквально воспроизводить периодизацию исторического процесса, внося в него лишь некоторые изменения и мало учитывая известную самостоятельность развития литературы, вызванную тем, что наряду с общеполитическими законами развития в ней действовали и собственные силы, ускорявшие или тормозившие или своеобразно преломлявшие в литературе те изменения, которые происходили в действительности.

Попытка подойти к древней русской литературе как к явлению художественному, сделанная в курсе лекций А. С. Орлова и академических историях литературы, потребовала проведения специальных исследований художественной формы и «эстетических характеристик». Существенное значение в этом новом подходе к литературе имела книга В. П. Адриановой-Перетц «Очерки поэтического стиля древней Руси» (М.—Л., 1947), небольшая брошюра И. П. Еремина «Повесть временных лет» (Л., 1947), не претендовавшая на эстетический подход, но, по существу, ценная именно этим, и ряд статей того же автора, объединенных уже после его смерти в книгу «Литература древней Руси. (Этюды и характеристики)» (М.—Л., 1966). К той же линии исследования худо-

жественной стороны литературы примыкают и некоторые статьи автора этой работы. Интерес к художественности литературы отразился также в создании сектором древнерусской литературы «Истории древнерусской беллетристики», ждущей своего опубликования, и в постановке темы «История древнерусских литературных жанров», над которой работает сектор древнерусской литературы сейчас.

Другой темой, важность которой была особенно остро осознана при создании академических историй древнерусской литературы, явились отношения фольклора и литературы. Эта тема была связана и с рядом других: с темой народности древнерусской литературы, темой зарождения и оформления ее национального своеобразия и темой отражения в литературе нужд и идей эксплуатируемых слоев народа, эксплуатируемого класса. Впервые в истории литературоведения проблема взаимоотношения литературы и фольклора стала в исследованиях В. П. Адриановой-Перетц рассматриваться как проблема взаимоотношения двух мировоззрений и двух художественных методов.¹⁰ Этим самым был осуществлен существенно новый подход. До работ В. П. Адриановой-Перетц связь литературных произведений с фольклором изучалась только с точки зрения отражения в литературном произведении отдельных образов, сюжетов, мотивов, приемов, стилистических формул, т. е. как связь чисто механическая, внешняя. В. П. Адрианова-Перетц впервые стала рассматривать и эти внешние проявления близости литературного произведения с фольклором как результат некоего внутреннего родства литературного произведения и фольклора, идейной близости автора с эксплуатируемыми слоями народа. Вместе с тем В. П. Адрианова-Перетц поставила и другую очень важную проблему: проблему дифференциации самого фольклора, влиявшего на литературу. «... Фольклор в древней Руси творился в самых разнообразных слоях общества, с разными задачами...»¹¹ В фольклоре, утверждает В. П. Адрианова-Перетц, не было единого отношения к действительности.

Я не буду повторять существенно новых принципов подхода к теме «литература и фольклор», выдвинутых в работах В. П. Адриановой-Перетц. Укажу только, что к этой же теме обратился сектор древнерусской литературы в целом, когда создавал свою историю русского народного творчества X—XVII веков.¹² При всей спорности отдельных положений этой истории, важен был самый подход: новый и безусловно правильный. Была сделана попытка, первая в нашей фольклористике и литературоведении, создать *историю* фольклора на основании главным образом тех свидетельств, которые сохранились о фольклоре в литературе древней Руси.

Решение всех этих общих вопросов истории древней русской литературы тесно связывается с изучением отдельных памятников. Объективность результатов достигается тем, что отдельные произведения изучаются в непосредственной связи с исторической действительностью и в их конкретной литературной истории. Все большее и большее значение придается исследованиям истории текста произведений. История текста произведения обычно кладется в основу литературоведческих выводов. В работах литературоведов-«древников» много внимания уделяется

¹⁰ В. П. Адрианова-Перетц. 1) Древнерусская литература и фольклор. (К постановке проблемы). «Труды ОДРЛ», т. VII, 1949; 2) Историческая литература XI—начала XV века и народная поэзия. «Труды ОДРЛ», т. VIII, 1951; 3) Исторические повести XVII века и устное народное творчество. «Труды ОДРЛ», т. IX, 1953; 4) Крестьянская тема в литературе XVI века. «Труды ОДРЛ», т. X, 1954.

¹¹ В. П. Адрианова-Перетц. Древнерусская литература и фольклор, стр. 10.

¹² Русское народное поэтическое творчество. Т. I. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953.

изучению рукописного материала, поискам новых списков, изучению редакций, вариантов, разночтений. Именно конкретное изучение памятника, той рукописной традиции, в которой памятник сохранился, исторической обстановки, сопутствовавшей его рождению и литературной жизни, позволяет литературоведу прийти к прочным, объективным и глубоко обоснованным выводам, лишенным субъективизма и тенденциозности.

Отход от «книговедческого» отношения к памятникам древнерусской литературы заставил пересмотреть всю методику публикации их текстов и заново издать многие из них. История литературы не могла быть построена до той поры, пока не были установлены время и происхождение памятников, пока сами памятники издавались по случайным поздним спискам и пока литературоведы продолжали пользоваться «сводными» текстами и произвольными реконструкциями. Необходимо было установить и изучить внутреннюю закономерность появления тех или иных редакций памятников. В исследовательском отношении эта задача была самая трудная и трудоемкая. Предстояло изучить историю текстов множества памятников древнерусской литературы и издать их заново на основании новых требований, предъявляемых к строго научному их изучению. Этой задаче ответили в основном три серийных издания: ежегодно выходившие «Труды Отдела древнерусской литературы», созданная сектором древнерусской литературы серия монографических исследований-изданий памятников древнеславянских литератур и серия «Литературные памятники». Последняя серия имела разносторонние задачи по изданию памятников разных эпох и народов, но в ней вышли научные издания целого ряда памятников древнерусской литературы: «Повести временных лет»,¹³ «Слова о полку Игореве»,¹⁴ «Воинских повестей древней Руси»,¹⁵ «Хождения за три моря Афанасия Никитина»,¹⁶ «Посланий Ивана Грозного»,¹⁷ статейных списков древнерусских послов,¹⁸ сочинений Симеона Полоцкого,¹⁹ «Временника» Ивана Тимофеева,²⁰ «Русской демократической сатиры XVII века»,²¹ «Повестей о Куликовской битве»,²² «Александрии».²³ Двадцать два памятника и группы памятников были изданы в серии монографических исследований-изданий памятников древнеславянских литератур. Отдельные редакции произведений и целые небольшие памятники издавались в «Трудах». Наконец, отдельные произведения издавались и вне каких-либо серий:

¹³ Повесть временных лет, ч. I. Текст и перевод; ч. II. Приложения. Под редакцией В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950.

¹⁴ Слово о полку Игореве. Под редакцией В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950.

¹⁵ Воинские повести древней Руси. Под редакцией В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949.

¹⁶ Хождение за три моря Афанасия Никитина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948; изд. 2-е — Изд. АН СССР, М.—Л., 1958.

¹⁷ Послания Ивана Грозного. Под редакцией В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951.

¹⁸ Путешествия русских послов XVI—XVII вв. Статьиные списки. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954.

¹⁹ Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. Подготовка текста, статья и комментарии И. П. Еремина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953.

²⁰ Временник Ивана Тимофеева. Под редакцией В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951.

²¹ Русская демократическая сатира XVII века. Подготовка текстов, статья и комментарии В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954.

²² Повести о Куликовской битве. Издание подготовили М. Н. Тихомиров, В. Ф. Ржига, Л. А. Дмитриев. Изд. АН СССР, М., 1959.

²³ Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. Издание подготовили М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье и О. В. Творогов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1965.

«Псковские летописи»,²⁴ «Новгородская первая летопись»,²⁵ «Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков»²⁶ и «Жизнеописание» Аввакума и Епифания.²⁷ Каждое из этих изданий представляло памятник не в каком-либо одном, искусственно созданном «каноническом» тексте, а во всех его дошедших видах. Текст каждого памятника публикуется в этих изданиях в его движении, в изменениях в различной среде и в различные эпохи. Такие издания оказались чрезвычайно важными в историко-литературном плане, позволив проследить изменения идей, литературных стилей, требований, предъявляемых к памятнику читателями и переписчиками. Эти издания оказались в подлинном смысле этого слова историко-литературными, отвечающими задачам построения истории литературы, явившись в известном смысле ее «микрорезидентами». Особенно следует отметить следующие публикации в серии исследований-изданий: «Сказания о князьях владимирских»,²⁸ «Сказания Авраамия Палицына»,²⁹ «Повести о Сухане»,³⁰ «Артаксерксова действия»,³¹ «Повестей о житии Михаила Клопского»,³² сочинений Вассиана Патрикеева,³³ «Девгениева деяния»,³⁴ «Новой повести о преславном Российском царстве»,³⁵ «Повести о Дракуле»,³⁶ «Повестей о начале Москвы»,³⁷ «Повестей о споре жизни и смерти»,³⁸ «Слова о гибели Русской земли».³⁹ Всего вышло двадцать два выпуска этой серии.

Издания памятников древнерусской литературы имеют существенное значение не только для развития текстологии применительно к древнерусским произведениям, но и для общенаучной методологии. В частности, в изучении древней русской литературы успешно преодолевается тот методологический разрыв, который создан между «основными» научными дисциплинами и «вспомогательными». Принятое в дореволюционной науке деление всех научных дисциплин на науки «первого сорта» и «второго» привело к тому, что и в советской науке главное внимание было уделено на первых порах наукам «основным», имеющим якобы

²⁴ Псковские летописи. Приготовил к печати А. Насонов. Вып. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1941; вып. II, М., 1955.

²⁵ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. Под редакцией и с предисловием А. Н. Насонова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950.

²⁶ Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков. Подготовка текста и статьи В. И. Малышева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952.

²⁷ А. Н. Робинсон. Жизнеописание Аввакума и Епифания. Исследования и тексты. Изд. АН СССР, М., 1963.

²⁸ Р. П. Дмитриева. Сказание о князьях владимирских. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955.

²⁹ Сказание Авраамия Палицына. Подготовка текста и комментарии О. А. Державиной и Е. В. Колосовой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955.

³⁰ В. И. Малышев. Повесть о Сухане. Из истории русской повести XVII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955.

³¹ Артаксерксово действие. Первая пьеса русского театра XVII в. Подготовка текста, статья и комментарии И. М. Кудрявцева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1957.

³² Повести о житии Михаила Клопского. Подготовка текстов и статья Л. А. Дмитриева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958.

³³ П. А. Казакова. Вассиан Патрикеев и его сочинения. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960.

³⁴ В. Д. Кузьмина. Девгениево деяние. (Деяние прежних времен храбрых человек). Изд. АН СССР, М., 1962.

³⁵ Н. Ф. Дробленкова. Новая повесть о преславном Российском царстве и современная ей агитационная патриотическая письменность. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960.

³⁶ Повесть о Дракуле. Исследование и подготовка текстов Я. С. Лурье. Изд. «Наука», М.—Л., 1964.

³⁷ Повести о начале Москвы. Исследование и подготовка текстов М. А. Салминой. Изд. «Наука». М.—Л., 1964.

³⁸ Повести о споре жизни и смерти. Исследование и подготовка текстов Р. П. Дмитриевой. Изд. «Наука», М.—Л., 1964.

³⁹ Ю. К. Бегунов. Памятник русской литературы XIII века «Слово о гибели Русской земли». Изд. «Наука», М.—Л., 1965.

самостоятельные задачи. Марксизм считался обязательным только для этих наук. Науки же источниковедческого характера покоились на традиционной методике. В настоящее время, поскольку источниковедение, текстология сливаются все больше и больше с собственно литературоведческими исследованиями, этот методологический разрыв успешно преодолевается. В частности, и исследование художественной и идейной стороны произведения проводится в единстве с исследованием истории текста произведения.

* * *

Объединение отдельных гуманитарных наук, ставшее возможным благодаря развитию единой, охватывающей все общественные науки марксистской методологии, дало весьма заметные результаты именно в изучении древней русской литературы. Хотя за последние пятьдесят лет число специалистов, непосредственно посвятивших себя исследованию древней русской литературы, заметно уменьшилось, — изучение древней русской литературы не только не упало, но в известной мере расширилось и углубилось. Исследованиями в области русской литературы X—XVII веков занимаются сейчас, помимо литературоведов, историки, искусствоведы, археологи, фольклористы, языковеды. Изучение древней русской литературы перешагнуло пределы литературоведения, перестало быть узкой специальностью, интересующей лишь ограниченную группу филологов-медиевистов. Оно стало важнейшим звеном в изучении истории русской культуры, к необходимости создания которой как отдельной научной дисциплины все ближе подходит советская наука.

Особенно плодотворным оказалось сближение изучения древней русской литературы с изучением исторического процесса X—XVII веков. Требование марксизма искать объяснение явлений сознания в исторической действительности привело к обращению историков литературы к исторической науке. История литературы из книговедческого описания в хронологическом порядке фактов литературы прошлого стала мыслиться и строиться как выяснение закономерностей развития литературы. Появилась возможность говорить не только об истории, отраженной в тех или иных произведениях литературы, но и о литературе в целом как выражении исторического движения.

В самом деле, нельзя сказать, чтобы литературой и раньше не занимались историки. Достаточно упомянуть литературоведческие работы В. О. Ключевского, К. Н. Бестужева-Рюмина, С. Ф. Платонова, А. Е. Преснякова и многих других. В послеоктябрьский период о памятниках древнерусской литературы писали историки: Б. Д. Греков, М. Д. Прицелков, А. Н. Насонов, Б. А. Романов, Л. В. Черепнин, И. У. Будовниц, К. В. Кудряшов, Н. А. Казакова, А. Л. Гольдберг, Д. Н. Альшиц, Б. В. Сапунов и др. Дело заключается, однако, не в количественных показателях, а в самом понимании взаимоотношений литературы и действительности. Исследователи XIX и начала XX века в своем историческом подходе к памятникам литературы видели в них прежде всего отражение исторической злободневности. Они искали в памятнике отражение тех или иных событий, исторической личности автора, той или иной политической линии автора, редактора текста, писца. В настоящее время связь памятника с исторической эпохой понимается более широко и глубоко. Исследователи изучают классовую природу памятника, связь идеологии автора с идеологией среды. Сами историки литературы стали в известной мере историками, шире используют достижения исторической науки.

Единство научного метода, кроме того, позволило объединить усилия представителей различных дисциплин в изучении литературы древ-

ней Руси и в более широком плане. Возникли работы, рассматривающие литературу в свете данных, извлекаемых из изучения древнерусского искусства. Стало возможным проверять выводы литературоведения на выводах смежных общественных наук, рассматривающих явления той же эпохи. Отдельным литературным памятникам и характеристикам целых групп памятников были посвящены работы искусствоведов Н. Н. Воронина, Н. Г. Порфиридова, М. А. Ильина, М. К. Каргера, О. И. Подобедовой и др.

Должны быть также отмечены работы по древнерусской литературе фольклористов (Б. Н. Путилова, К. В. Чистова, В. Е. Гусева), лингвистов (В. В. Виноградова, С. П. Обнорского, Б. А. Ларина, Л. П. Якубинского, Л. А. Булаховского, А. П. Евгеньевой, Л. С. Ковтун, Е. М. Иссерлин, Б. Л. Богородского и др.), востоковедов (В. А. Гордлевского, С. Е. Малова, Е. Э. Бертельса, Л. С. Шепелевой).

* * *

Изучение «Слова о полку Игореве» всегда составляло отдельную область. В этой области были сделаны за последние пятьдесят лет огромные успехи. Итоги этого изучения трудно подвести кратко. Достаточно сказать однако, что за полвека, протекшие со времени Октябрьской революции, появилось значительно больше исследований и переводов «Слова» на современный русский язык, чем за весь предшествующий век.⁴⁰ Изучение «Слова» перестало ограничиваться истолкованием отдельных «темных мест», образов и реалий. От изучения «Слова» по частям исследователи перешли к его осмыслению в целом, как системы идей, системы образов, к определению художественной природы «Слова», связей с современной ему литературой и исторической действительностью. Исследовались жанровая принадлежность «Слова», система его языка, орфография, диалектизмы, ориентализмы, взаимоотношения лексики и фразеологизмов «Слова» с лексикой и фразеологизмами других памятников древнерусской литературы. Изучалось взаимоотношение «Слова» с фольклором — не только в их механических связях, но и в их внутреннем средстве. Изучались исторические представления автора «Слова», его природоведческие сведения. Особое значение имело выяснение текстологических взаимоотношений «Слова» с памятниками Куликовского круга и, в первую очередь, — «Задонщиной».

Положительное значение для изучения «Слова» имело возрождение в середине 30-х годов скептического к нему отношения. Хотя скептики не выдвинули никаких серьезных аргументов, которые заставили бы специалистов усомниться в его подлинности, тем не менее необходимость считаться с интересами широких читательских масс побудила исследователей заняться целым кругом вопросов, которым до появления скептиков уделялось недостаточное внимание. Концепция скептиков заключалась в том, что «Слово» создано в конце XVIII века как подражание исчезнувшему затем списку «Задонщины». Эта концепция только варьировалась: авторство «Слова» приписывалось то одному, то другому лицу, а в последнее время даже сразу двум. Различно интерпретировались мотивы подделки. Усложнились отношения «Слова» к памятникам древнерусской литературы. Ни одного специалиста по древнерусской литературе среди скептиков назвать нельзя. Это была чисто дилетантская гипотеза, тенденциозно подбиравшая материал и игнорировавшая факты, которые не укладывались в заранее созданные предположения. Под на-

⁴⁰ Сошлюсь на библиографии: «Слово о полку Игореве». Библиография изданий, переводов, исследований. Составила В. П. Адрианова-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1940; «Слово о полку Игореве». Библиография изданий, переводов и исследований 1938—1954. Составил Л. А. Дмитриев. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955.

пором фактов гипотеза вынуждена была все более и более усложняться, выдвигать целый ряд предположений, строиться на новых и новых гипотезах. В настоящее время концепция скептиков приобрела настолько сложный характер, что потеряла всякую не только внешнюю, но и внутреннюю убедительность. Она оказалась слабой в самой системе мало связанных между собой предположений. Плодотворность усилий скептиков для изучения «Слова» заключалась, однако, в том, что скептики своими нападками усилили интерес к «Слову» во всем мире, заставили обратить более пристальное внимание на художественные достоинства «Слова», на его разносторонние связи с русским средневековьем, на его текстологические связи с памятниками Куликовского цикла, на изучение языка «Слова» в его целом.⁴¹

* * *

Профессиональная замкнутость и «академизм» в изучении древней русской литературы, характерные для ее дореволюционных исследований, в настоящее время успешно преодолеваются. Исследования древней русской литературы все больше и больше становятся важной частью советского литературоведения. Вопросы, поднимаемые специалистами по древней русской литературе, интересуют всех медиевистов и привлекают широкий читательский интерес. Изучение древнерусской литературы отражает возросший научно-общественный интерес к проблемам национальной специфики, народности литературы в целом. Кроме того, изучение древнерусской литературы в Советском Союзе встретилось с возросшим интересом к ней за рубежом. На Западе не только выходят многочисленные исследования по отдельным памятникам и отдельным проблемам древнерусской литературы, переводы памятников и их исследований, но и переиздаются многие советские книги: публикации памятников, исследования и все тома серийного издания «Труды Отдела древнерусской литературы».

Не все, конечно, в изучении русской литературы X—XVII веков обстояло за последнее время и обстоит благополучно. Увлечение вновь открытыми областями и аспектами привело к игнорированию других областей. Так, например, преимущественное занятие светской литературой (летописями, историко-бытовыми повестями, историческими повестями, публицистикой) привело к тому, что таким исключительно важным жанрам, как жития и патерики, уделялось крайне недостаточное внимание. Усиленное внимание к национально-патриотическим темам и аспектам оказалось связано с неоправданным падением интереса к переводной литературе, к изучению взаимосвязей русской литературы X—XVII веков с другими славянскими литературами. Правда, в последнее время в связи с международными конгрессами славистов интерес к взаимоотношениям древнеславянских литератур между собой вновь возродился,⁴² но все же изучаются по преимуществу отдельные факты этих связей и почти нет работ, которые бы систематически исследовали влияние литератур друг на друга в течение больших периодов.

Одна из самых существенных задач в изучении древней русской литературы — четкое планирование научных работ и соблюдение необходимых пропорций в изучении отдельных областей, ибо наука должна развиваться единым фронтом и значительные прорывы вперед на отдель-

⁴¹ Из советских работ, подводящих итоги обороне подлинности «Слова», укажу на две: Слово о полку Игореве — памятник XII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962; «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла: К вопросу о времени написания «Слова». Изд. «Наука», М.—Л., 1966.

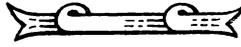
⁴² См., например, сборник: Русская литература XI—XVII веков среди славянских литератур. «Труды ОДРЛ», т. XIX, 1963.

ных участках могут принести только временные успехи, если эти успехи не будут закрепляться подтягиванием сил по всей линии изучения.

Наконец, существенным недостатком нашего изучения древней литературы является ослабление внимания к подготовке справочных и подсобных изданий: библиографических работ, работ по археографии, полному научному постатейному описанию рукописей, историографических работ и т. п.

Если делить литературоведческие работы на работы, обобщающие уже известные факты, и на работы, устанавливающие новые факты, то может быть отмечен некоторый крен в сторону первых, но крен этот легко изживет сам себя, когда обобщения уже известных фактов станут повторяться и так или иначе понадобится вводить в науку новые аспекты изучения и новые темы.

В целом же нужно признать: наука о русской литературе X—XVII веков имеет хорошие достижения и еще лучшие перспективы на развитие в будущем.



НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И ПРОБЛЕМА СТИЛЕЙ

(К ИЗУЧЕНИЮ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА)

1

Свою последнюю работу Д. С. Лихачев заканчивает следующими примечательными словами: «Ни один из вопросов, поднятых в этой книге, не может считаться решенным окончательно. Задача данной книги — наметить пути изучения, а не закрыть их для движения ученой мысли».¹ Д. С. Лихачев ставит вопрос о национальном своеобразии древнерусской литературы в связи с проблемой национальных стилей. Особенно важно, что он изучает взаимодействие литературы и изобразительных искусств. Поэтика древнерусской литературы сопоставляется с приемами иконописи, рассматривается как проявление единого стиля. Этот плодотворный путь исследования намечает новые аспекты понимания истории древнерусской литературы. Много уже сделано, еще больше предстоит сделать. Но уже при достигнутом уровне изучения древнерусской культуры никого не могут удовлетворить ни патетические декларации, ни расплывчатые формулировки, ни глубокомысленные рассуждения о том, что своеобразие русской литературы заключается в том, что она своеобразна.

Б. И. Бурсов видит своеобразие древнерусской литературы в том, что она «всегда была героична, но длительное время в ее задачу не входило изображение личного героизма. Она изображала героизм массы как проявление национальной стихии и героизм религиозных подвижников, в сущности лишенный индивидуальных черт».² Однако какая национальная литература не претендует на то, что она была героична? И в какой литературе средних веков не восхвалялись стойкость и мужество религиозных подвижников? Наконец, разве в памятниках древнерусской литературы, начиная с «Повести временных лет», нельзя найти изображение «личного героизма»? Вспомним невзрачного юношу Кожемяку, который, прежде чем выйти на единоборство с исполном-печенегом, подвергается испытанию — вырывает кожу с мясом из бока разъяренного быка.³

Своеобразие национальной литературы возможно установить лишь по отношению к чему-либо определенному. Иными словами, этот вопрос можно ставить лишь при наличии объекта для сравнения, и притом внутри какого-либо общего единства. Там, где нет никаких связей, где сама природа явлений иная, уже нельзя говорить о своеобразии. Разви-

¹ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 370. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

² Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 52—53. (Далее ссылки приводятся в тексте).

³ Повесть временных лет, ч. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 84—85.

тие древнерусской литературы отражало не только состояние русской исторической действительности, но и общих для всей Европы социально-исторических процессов. Все европейские страны проходили стадии развития феодализма, что при всем различии их исторических путей должно было привести к некоторой близости художественных форм отражения действительности. В силу неравномерности исторического развития, а также различия в особенностях и традициях отдельных национальных культур невозможно ожидать простого сходства или подобия национальных стилей, которые не только порождены текущей действительностью, но и находятся в сложном историческом соответствии с нею в результате взаимодействия и с национальной художественной традицией, и с культурой других народов. Здесь не может быть ни простой синхронности, ни полной «равнозначности» художественных форм и средств. Следует также подчеркнуть, что соотношение развития литературы и искусства с общим историческим процессом в методологическом отношении отличается от простого изучения истории литературного обмена, заимствований, влияний и т. д. Это связанные между собой, но все же различные проблемы.

Б. И. Бурсов говорит о мировом значении древнерусской литературы и вместе с тем противопоставляет ей некоторый «художественный уровень», который русская литература еще должна была достичь. «Предпринимаются, — замечает он, — ненужные, искажающие суть дела попытки приблизить ее по художественному уровню к современному ей высокоразвитым западноевропейским литературам» (стр. 43). «... Лишь достигнув высот, уравнивших ее с западноевропейскими литературами, русская литература обращается к своим истокам, к памятникам древнерусской словесности», — пишет он в другом месте (стр. 39). Можно согласиться с Б. И. Бурсовым, что «от того, что на Руси XVI—начала XVII века не было писателя, даже отдаленно напоминающего Шекспира, древняя русская литература не теряет ни национального, ни мирового достоинства» (стр. 43). Но вот как он его понимает: «Мировое значение древнерусской литературы — в раскрытии своими средствами роли России во всемирно-историческом процессе» (стр. 43). Однако мировое значение древнерусской литературы (и, добавим, изобразительного искусства) — в их непосредственной эстетической ценности, а вовсе не в их иллюстративной роли по отношению к русской истории и ее месту во «всемирно-историческом процессе». Именно в этом надо искать причину эстетического восприятия их последующими поколениями, все усиливающийся (по мере знакомства) интерес к ним во всем мире, а следовательно, и мировое значение древнерусского искусства и литературы. Живописью Рублева восхищаются теперь не потому, что она «своими средствами» раскрывает историческую роль России в XV веке, а потому что она неповторимо отразила историческое своеобразие русской духовной культуры и русской исторической действительности. А не лучше ли было бы в таких случаях говорить не об «ограниченности» художественных средств, а об их своеобразии? О художественной адекватности своему времени и его идеологии (в том числе религиозной), а не о некоем «уровне», по отношению к которому русская культура на протяжении многих веков якобы была только отсталой? Мы убеждены, что нельзя ставить знак равенства между художественным совершенством отражения исторической действительности и техническим или экономическим уровнем, достигнутым в ту или иную эпоху. В противном случае античная литература и искусство были бы столь отсталыми по сравнению с позднейшими, как телега времен Перикла по отношению к реактивному самолету. Можем ли мы, например, называть «ограниченными» художественные средства «Троицы» Рублева и фресок Дионисия только потому, что они не соблюдали «надлежащей» перспективы изображения?

Древнерусская икона не нуждается в трехмерной «телесности» изображения для контакта со зрителем. И отсутствие перспективы не говорит об ограниченности художественных средств или простом «неумении» художника. Существует мера объективности видения художника, но это мера его времени. Мы постигаем мир средневекового человека через типический способ видения этого человека. И совершенно неуместно искать в его творчестве в первую очередь то, что нам всего ближе, всего понятнее. Историческое отражение действительности в искусстве нельзя смешивать с простым «отражением жизни» в ее бытовых формах. Оно сопряжено с господствующим мировоззрением эпохи — поэтому сама жизнь предстает в условных, абстрагированных и мифологизированных формах, как мы это видим в древнеегипетском, готическом и византийском искусстве. В развитии искусства происходит не простой «прогресс», не простое совершенствование художественных средств и непрерывное «повышение уровня», а процесс изменения художественных форм отражения действительности, подчиняющийся историческим изменениям самой действительности. В древней русской литературе по сравнению с современной ей западноевропейской наблюдалось не различие «уровней», а различие видов художественного сознания, различных проекций действительности, отвечающих особенностям исторического развития.

«Древняя русская литература, — пишет Б. И. Бурсов, — имела по преимуществу религиозно-церковный характер» и лишь «со второй половины XVII века в нее все шире проникают светские и фольклорные мотивы». «Отсюда, — продолжает он, — делается заключение о переходе ее в новое качество. Однако бесспорно, что вплоть до начала XVIII века религиозно-церковная стихия продолжала оставаться преобладающей в русской литературе» (стр. 5). Но ведь характер и состояние искусства в конечном счете подчиняются не «религиозно-церковной стихии», а процессам, происходящим в развитии социальной действительности. При всей неизбежности основ религиозного мировоззрения, владевшего русским национальным сознанием на протяжении нескольких веков, происходящие исторические изменения не могли не вызвать перемен в использовании художественных средств и смены стилей, которые мы и наблюдаем. Независимо от проникновения «светских и фольклорных мотивов» художественные средства в XVII столетии существенно меняются по сравнению с предшествовавшими веками. Сама риторика здесь другая, хотя отдельные мотивы и афористические примеры и могут совпадать. Не только Симеон Полоцкий, но даже такое консервативно-религиозное движение, как русское старообрядчество, в своих литературных памятниках испытывает воздействие главенствующего стиля и чутко реагирует на его эволюцию, как мы это видим, начиная от сочинений протопопа Аввакума и кончая писаниями Андрея и Семена Денисовых.

Противопоставление древней и новой русской литературы было традиционным в дореволюционном литературоведении. «...Русскую литературу мы считаем средневековой до XVII века, в согласии с теми учеными, которые называли ее „древней“ до того же именно предела», — писал А. С. Орлов.⁴ Он подчеркивал, что литература русского средневековья носила «условный» характер и представляла собой «особый „условный“ вид творчества» (стр. 193). Она разлагается на ряд шаблонов. Каждый жанр имеет свой шаблон. «Составные черты их были когда-то отвлечены в ряд определенных композиций от реальной действительности», но в Россию они пришли как застывшие, чисто книжные, стили-

⁴ А. С. Орлов. К изучению средневековья в русской литературе. В кн.: Памяти П. Н. Сакулина. Сборник статей. М., 1931, стр. 186. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

стически обязательные формулы риторики. В этой литературе бесцельно искать психологический анализ и детализирующий реализм. Человеческие действия и взаимоотношения объясняются традиционными штампами. Везде господствует голая структура. Однако А. С. Орлов указывал, что «при наличии жесткой условности и обязательности средневекового книжного канона, русская литература этой эпохи все же не характеризуется только однотипностью и однотонностью выражения. На памятниках ее сказались разнообразные результаты моментов историко-культурных, областных и социальных, в их взаимоотношении и смене. Отсюда — многообразие ее стилей» (стр. 193). Однако стремление взять всю «средневековую» русскую литературу за общие скобки приводит к тому, что это «многообразие стилей» повисает в воздухе.

Д. С. Лихачев понимает структуру древнерусской литературы в еще более широком смысле слова, как общую идейную и художественную концепцию, подчеркивая, что ее структура и развитие «носят иной характер, чем структура и развитие новой» (стр. 17). При этом граница между этими двумя структурами передвигается к середине XVIII века. Такое резкое разделение не представляется нам исторически оправданным. Структура художественной литературы — это не скелет, а активная динамическая форма, связанная с наиболее интимными сторонами развития стилей. Она не может быть постоянной на протяжении многих веков и не испытывать напора изменяющейся действительности. Это хорошо понимает Д. С. Лихачев, когда указывает, что «структура древнерусской литературы никогда не была устойчивой», причем ее «перестройка происходила все время» (стр. 19). К сожалению, Д. С. Лихачев не раскрывает с желательной полнотой характер и направление этой перестройки, заложенных здесь закономерностей развития. Он лишь отмечает, что «переворот был постепенным и длительным, линия перелома чрезвычайно неровной» (стр. 19). Но ведь постепенный переворот это — скорее эволюция! Однако, как нам кажется, слово «переворот» Д. С. Лихачев употребил не случайно, ибо он рассматривает переход от старой многовековой структуры древней литературы к структуре новой как пекий скачок (в чем с ним солидаризируется и Б. И. Бурсов). Правда, Д. С. Лихачев оговаривает, что «одни явления подготовлялись всем развитием древней русской литературы, другие совершались в течение всего XVII века, третьи окончательно определились лишь со второй четверти или второй трети XVIII в.» (стр. 19). И тем не менее, определяя отдельные явления с хронологической точностью до четверти века, Д. С. Лихачев почти не характеризует их в стилевом отношении, не устанавливает их взаимной связи, места и значения в общем развитии стиля.

Представляется необходимым на дальнейшем этапе изучения найти и разработать дополнительные дифференцирующие признаки развития древнерусской литературы. И не лучше ли говорить о чередовании (а также взаимодействии) нескольких структурных систем древнерусской литературы в соответствии с господствующими стилями той или иной эпохи? Необходимо выделить как самостоятельный большой период барокко, что позволит избавиться и от ложного представления о «скачке», совершившемся при «европеизации» в «петровское время», тем более, что и сам Д. С. Лихачев, в сущности, не настаивает на единой гомогенной структуре всей древнерусской литературы.

Древнерусская литература долгое время пользовалась средствами изображения, непохожими на выработанные и получившие к тому времени распространение на Западе. Хорошо известно, что эти художественные средства меньше всего были только «своими», созданными на местной почве. Многие из них пришли из Византии и Болгарии и лишь постепенно приспосабливались к новым условиям, как впоследствии, но иными путями осваивались художественные средства западноевропей-

ской литературы и искусства. Сдвиги как в общем историческом процессе, так и в развитии культуры определяли характер и степень происходящих изменений. Поэтому и впоследствии речь должна идти не о достижении некоего «уровня», а о сближении художественных средств русской национальной культуры и общеевропейской в связи с общим ходом мировой истории — изменениями в развитии феодализма, испытываемыми им кризисами и т. д. Под этим углом зрения и надо бы рассматривать вопрос об «европеизации» русской литературы в конце XVII—XVIII века.

На всем протяжении своего исторического существования русская национальная культура развивалась как общеевропейская, хотя и не синхронно с культурами других стран. Вряд ли здесь нужно напоминать о связях Киевской Руси с Византией, Новгорода и Пскова с Западной Европой, Москвы XV века с Италией. Но главное здесь не в отдельных культурных связях, а во всем ходе исторического развития, создававшем предпосылки для усвоения и возникновения родственных и близких художественных форм. «Европеизм русской литературы», пишет Д. С. Лихачев, был чрезвычайно высок при самом ее зарождении, когда она «составляла некое единство с литературами стран православной Европы» (стр. 10). Д. С. Лихачев полагает, что «ни о какой „европеизации“ русской литературы XVIII века в общем плане говорить нельзя», речь может идти только о том, что «европейская ориентация русской литературы переместилась с одних стран на другие» (стр. 13). Д. С. Лихачев несколько преувеличивает конфессиональную обусловленность древнерусской литературы и искусства и, пожалуй, недооценивает роль и характер общеевропейского исторического процесса развития феодализма, его идеологии и культуры. Художественная культура Запада, начиная с раннего средневековья, никогда не была отделена глухой стеной от Византии, невзирая на все вероисповедальные разногласия. В период крестовых походов литературные влияния большим потоком шли на Запад. А. С. Орлов напоминает слова академика Ф. И. Успенского, что сама эпоха Возрождения во многом обязана византийскому стимулу (стр. 189). Несмотря на все различия культурных и бытовых форм средневековой Западной Европы и Византии, они отражали и то общее, что было в их историческом существовании и развитии. Ведь сам Д. С. Лихачев отмечает, что далеко не случайно русские иконы XIV—XV веков принимались иностранцами «за произведения сиенской и умбрийской школ древнейшего периода» (стр. 8).

Резкое противопоставление «двух структур» древнерусской и новой литературы, сделанное Д. С. Лихачевым, разрушительно действует на его собственную концепцию и невольно сближает его со взглядами Б. И. Бурсова, против которых он, собственно, и выступает. По мнению Д. С. Лихачева, «Петровская эпоха — это перерыв в движении литературы» (стр. 20). Но ведь «эпоха» определяется не «годами царствования» даже таких выдающихся личностей, как Петр I. Когда он умер, исторический процесс не оборвался, хотя, может быть, и несколько сместился в сторону реакции. Поэтому Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов выросли и поднялись на гребне одной и той же эпохи, одних и тех же глубоких изменений, которые также начались не со дня воцарения Петра. Вряд ли можно утверждать, как это делает Б. И. Бурсов, что «лишь петровские реформы поставили Россию на путь общеевропейского развития» (стр. 7). Россия всегда шла общеевропейским путем исторического развития. Все своеобразие местных исторических условий не исключает ее из этого пути. Сами петровские реформы были порождены им, а не вызвали его. Речь может идти лишь о некотором ускорении развития России в «петровское время». Основные социально-экономические предпосылки его стали складываться раньше. Усвоение новых европейских

художественных форм шло весьма интенсивно на протяжении всего XVII века. Именно в это время и происходил, пользуясь выражением Д. С. Лихачева, тот «постепенный переворот», который и определил сближение стилей древнерусской литературы и искусства с общеевропейским. Риторическое и аллегоризирующее барокко не противоречило общему характеру придворного и религиозного быта с его пристрастием к пышным и репрезентативным формам (низовое барокко мы для простоты изложения сейчас оставляем в стороне). Позднее эти художественные средства пришлось весьма кстати для возвеличения и самоутверждения государства, создаваемого Петром I, нашли применение в его «триумфах» и проповеднической деятельности Феофана Прокоповича.

Взаимодействие русской художественной культуры с западноевропейской было связано с преодолением векового традиционализма. Однако и здесь дело происходило не совсем так, как это представляется Б. И. Бурсову, который пишет: «Переход от древней к новой литературе, само собой разумеется, не мог совершиться безболезненно. Подражание западноевропейским образцам в ту пору, когда русские писатели не выработали еще равнозначных национальных художественных средств, вело к книжности, к риторике» (стр. 60). Риторичность была свойственна русской литературе XVII—XVIII веков, но она отвечала и общим принципам европейского барокко, как в церковной проповеди, так и в светском панегирике. На протяжении долгой истории европейской поэзии ода воспринималась как ораторский, риторический жанр.

Обилие традиционных художественных средств, доставшихся от предшествовавшего времени, и позволяет Д. С. Лихачеву утверждать, что «само развитие литературы ничем новым в Петровское время не проявилось» (стр. 20). Развитие, разумеется, происходило. Изменялась функция традиционных жанров и приемов стиля, они секуляризировались, вступали в сложное взаимодействие с новой волной заимствований, шедших с Запада.

Заимствованные художественные формы, если их усвоение происходит органично и отвечает историческим потребностям, не исключают национального своеобразия, которое вносится в них на новой почве не только видоизменением самих этих форм, но и характером той новой национальной действительности, которую они отражают.

«Европеизация» в области литературы и искусства означала не только усвоение новых форм, но и переход к новым формам художественного мышления и к новым способам отражения действительности. Поэтому в отдельные периоды, как например в петровское время, заимствуемые и усваиваемые формы становятся в известной мере исторически эквивалентны новой действительности. Они даже больше подходят к ней, чем оставленные национальной традицией. Памятник Петру I Бартоломео Растрелли, созданный в формах позднего европейского барокко, превосходно передает тяжелую поступь и грозное величие петровского времени.⁵ Этот памятник отражает русскую историческую действительность, и у нас нет оснований выводить его за пределы русского искусства.

Б. И. Бурсов преувеличивает значение «национального колорита» и пользуется этим понятием как дифференцирующим признаком. Он пишет: «В стихах Ломоносова, можно сказать, вовсе отсутствует национальный колорит. Напротив, державинская поэзия основательно проникнута национальным элементом, однако взятым вне общего плаца движения человеческой истории. В Карамзине намечается преодоление той

⁵ См. также: Н. И. Архиппов, А. Г. Раскин. Бартоломео Карло Растрелли. 1675—1744. Изд. «Искусство», Л.—М., 1964; А. Морозов. К истории надписей Ломоносова «К статуе Петра Великого». «Русская литература», 1965, № 4, стр. 102—114.

и другой крайности. Не случайно он был историком России — в сущности, первым. Целью его „Истории государства Российского“ было показать Россию как совершенно особую страну, тем не менее в такой же степени, как и другие, причастную к общечеловеческому развитию» (стр. 68). Это неверно во многих отношениях. Вряд ли можно по признаку «национального колорита» (или «элемента») рассматривать поэзию Ломоносова и Державина наравне с целью, которую ставил Карамзин в своей «Истории государства Российского». А главное, так называемый «национальный колорит» сам по себе не может служить мерилом исторического своеобразия русской литературы, взят ли он «вне общего плана движения человеческой истории», или соотнесен с ним. В противном случае не только Владимир Даль и С. В. Максимов, но и псевдонародные реакционные произведения, густо приправленные «национальным колоритом», сильнее выражали бы национальное своеобразие русской литературы, нежели «европеизированные» романы Тургенева и Льва Толстого, не говоря уже о таких произведениях, как «Каменный гость», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», которые окажутся произведениями «на иностранную тематику» и ни малейшего касательства к своеобразию русской литературы иметь не будут.

Все дело здесь не в тематике, не в бытовых подробностях и даже не в своеобразии художественных средств, а в отражении русской исторической действительности, взятой в целом. В XIX веке мы встречаемся преимущественно с художественными средствами, общими для большинства европейских литератур. Национальные художественные традиции уже не разделяют их, как прежде. Однако это вовсе не исключает и не ослабляет национальное своеобразие русской литературы, так как она предлагает художественное познание России, раскрывает глубокие идейные устремления передовых общественных групп, к какой бы тематике они не обращались и независимо от степени насыщенности произведений тем или иным «колоритом».

Говоря о том, что мерой своеобразия литературы не может служить «национальный колорит», мы вовсе не отрицаем его значения для определенных периодов развития литературы, например романтизма. Но в то время к историческому прошлому, археологии, этнографии и фольклору своего народа обращались все европейские литературы! И в этом отношении русские романтики, если не считать реалий, никакого своеобразия по сравнению с английскими или немецкими не проявляли, а присматривались к их опыту и теоретическим суждениям. В некоторых случаях (почти во всех странах славянского барокко) фольклоризм и декоративизм народного искусства активно участвуют в создании национального варианта общеевропейского стиля. Но даже в этом случае мы имеем дело скорее с характерной чертой этого национального варианта, а не с мерилом его своеобразия. Наличие «национального колорита», независимо от степени его интенсивности, может уживаться с простой подражательностью чужим образцам.

Что же касается древнерусской литературы и искусства, то роль «национального колорита» здесь незначительна, по крайней мере, до возникновения барокко. Русская иконопись становится в один ряд с живописью треченто не потому, что в ней можно найти «промысловые мотивы» или другие реалии русской исторической действительности, а в силу необычайной глубины художественного проникновения и человечности созданных ею образов. В «Аллегории Земли и Неба» Рубенса не так уж много «национального колорита», однако это — фламандская живопись. Отвечая назревшей потребности времени, Кантемир, Тредиаковский и Ломоносов обратились к формам и жанрам западноевропейской литературы. Значит ли, что их поэзия лишена национального своеобразия? Своеобразие поэзии Ломоносова в ее исторической неповторимости.

В ней с наибольшей силой раскрылись потенциальные возможности, накопленные к тому времени русской литературой, произошел грандиозный синтез противоборствующих тенденций в развитии русского барокко XVII—начала XVIII века, слияние новых художественных средств и национальной традиции. В творчестве Ломоносова — поэта и художника, проявились единый художественный стиль и единое художественное мышление, историческое соответствие которому мы находим в творчестве гениального зодчего Варфоломея Растрелли (сына).⁶

Привлечение национальной традиции далеко не всегда обеспечивает национальное своеобразие искусства и литературы. Национальная традиция плодотворна лишь там, где она отвечает потребностям исторического развития, там, где она перспективна. Если она на какое-то время утрачивает это значение, то обычно подхватывается консервативными и реакционными течениями. Соотношение между заимствованным, «пришлым», и традиционным всегда сложно. Построенный Фиоравенти Успенский собор в Кремле становится памятником русской национальной культуры, входит в комплекс ее стилей, тогда как здание Исторического музея в Москве или «Храм на крови», сооруженный в Петербурге, вовсе не являются порождением русского национального стиля, а всего лишь подделкой под него. Новые технические конструкции не вяжутся с «традиционными» элементами стиля, возникшими в иных исторических условиях. Получается не своеобразие, а безобразие! Позднее использование национальной традиции требует величайшей осторожности. Но и применяющаяся по времени, близкая национальная традиция в ходе развития трансформируется, вступает во взаимодействие с новыми тенденциями.

Проблему своеобразия русской литературы можно решить, лишь поставив проблему своеобразия национальных стилей, изучив исторические условия и пути их формирования. Конечно, это не единственный аспект изучения вопроса. Огромное значение имеет история идейного развития, политического, философского, социального содержания литературы. Однако даже такие широкие идейные движения, как Гуманизм и Просвещение, находили свое выражение в различных стилевых закономерностях, что в значительной мере и определяло национальное своеобразие литературы и искусства.

2

Тайна своеобразия всегда исторична. Помимо общей неравномерности исторического развития наблюдается неравномерность развития различных видов искусства. Приток и освоение новых архитектурных форм не находится в прямой зависимости от развития литературы, а изменения в литературе не отражаются непосредственно на живописи. Однако в пределах каждой значительной эпохи всегда проступает их взаимная связь и общность порождающего их художественного сознания.⁷ Представление о развитии искусства только как о конгломерате

⁶ См. также: А. Морозов. Ломоносов и барокко. «Русская литература», 1965, № 2, стр. 70—96.

⁷ Хартманн усматривает в отсутствии синхронности довод против самого существования периода барокко. Он ссылается на то, что барокко характеризуется взаимодействием всех видов искусства, причем ведущее место принадлежит архитектуре. Уже одно это, по его мнению, «колеблет всю периодизацию барокко», так как барочная архитектура возникла в Германии не в XVII, а в первой половине XVIII столетия. Приводятся даты постройки Берлинского замка Шлютера (с 1698 по 1707 год), Цвингера в Дрездене (1709—1732) и др. (H. Hartmann. Barock oder Manierismus? «Weimarer Beiträge», 1961, № 1, S. 57). Довод более чем странный! Германия, разоренная Тридцатилетней войной, не могла обеспечить приоритет архитектуры барокко синхронно с произведениями поэтов, поверявших свои творения писчей бумаге. Но разве это снимает проблему барокко в Германии, как утверждает Г. Хартманн?

сосуществующих, борющихся и противоречивых стилей, игнорирует историческое единство действительности, а следовательно, и объективный критерий ее познания. Невзирая на антагонизм и борьбу различных стилей и течений в искусстве, они в своей совокупности отражают реальную историческую действительность во всем ее многообразии и противоречивых преломлениях, связанных с социальными противоречиями и общественной борьбой. Это и создает общее единство типичных черт художественной культуры времени. Такие широкие понятия, как Готика, Ренессанс, Барокко, необходимы, так как они объективно отражают важные этапы исторического развития народов. Но даже великие стили не накладываются целиком на исторические общественные формации и не отражают их «зеркально». Они включают в себя и национальные традиции, и обращаются к художественному наследию других эпох.

Исторические стили несоизмеримы, а только соотносимы между собой. При этом конкретные проявления их в отдельных странах не всегда соответствуют их общему значению и месту в истории развития культуры (например, Ренессанс в славянских странах). Это вызывает серьезные затруднения при периодизации истории древнерусской литературы и искусства. Проблема их соотношения с великими общеевропейскими стилями чрезвычайно усложняется. А видимое отсутствие или незначительность проявления какого-либо из них, естественно, вызывает вопрос об исторических причинах. «Чем объяснить, что вслед за Предвозрождением в России не наступило настоящего Возрождения? — спрашивает Д. С. Лихачев. — Ответ следует искать в общем своеобразии исторического развития России: в недостаточности экономического развития в конце XV и в XVI в., в ускоренном развитии единого централизованного государства, поглощавшего культурные силы, в гибели городов-коммун — Новгорода и Пскова, служивших в XIV и в начале XV в. базой предвозрожденческих течений, и, самое главное, в силе и мощи церковной организации, подавившей ересь и антиклерикальные течения».⁸

Мысль о том, что развитие централизованного государства задерживает подъем национальной культуры, нашла сочувствие у Б. И. Бурсова, который пишет: «На Западе, сначала в Италии и Франции, уже в XV веке возникает новая литература. Героем ее становится человек, почитающий жизнь как *самостоятельную* деятельность всех и каждого... В допетровской Руси ничего подобного не было и не могло быть. Вплоть до XVII столетия лучшие русские умы были заняты вопросом объединения России в одно мощное государство» (стр. 35). Однако процесс централизации во Франции и Англии в XVI—XVII веках не помешал развитию литературы. Что же касается Италии, то, как известно, ее объединение произошло значительно позднее, чем России. Или, быть может, «лучшие умы» там не помышляли об этом, сосредоточив свои усилия на занятиях литературой и искусством? Заметим также, что Флорентин строил не в Пскове, а в самой Москве, и это отвечало вкусам и запросам государства, а потому вдруг перестало отвечать. И появился собор Василия Блаженного.

Объяснение надо искать в другой плоскости. И, пожалуй, оно окажется более простым. «Настоящее» Возрождение не могло появиться после Предвозрождения потому, что к тому времени для него уже не было ни исторических, ни культурных предпосылок. Если даже в Италии со второй трети XVI века Ренессанс изживал себя в обстановке надвинувшегося общеевропейского кризиса, то как он мог найти прибежище и развитие в России, которая ведь тоже не избежала этого кри-

⁸ Д. С. Лихачев. Предвозрождение на Руси в конце XIV—первой половине XV века. В кн.: Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 181.

зиса, затянувшегося до конца XVII века? Русская культура для отражения новой действительности не могла вернуться к старым художественным формам, выработанным европейской культурой на предшествовавшем этапе. Если она и заимствовала мотивы, восходящие к Ренессансу, то уже в обработке, отвечающей новым стилевым тенденциям, проявившимся в Европе. Но как тогда быть с самым термином «Предвозрождение», если действительно усматривать в русской культуре XIV—XV веков художественные тенденции, родственные европейскому Ренессансу?

Русская национальная культура, еще прочно связанная со средневековым феодальным мировоззрением, пронизанная светским и религиозным византизмом, испытывала толчки, исходившие из глубин русской исторической действительности. В скованной традиционными формами оболочке проступало новое гуманистическое движение мысли. И это позволяет говорить о своего рода *латентном Ренессансе* XIV—XV веков, включая в это понятие не только явления, похожие на то, с чем мы сталкиваемся в общеевропейском Ренессансе, но и возникшие в местных исторических условиях России и вместе с тем отвечающие более общим культурно-историческим процессам, движению мысли и развитию стилей. Однако филиация идей сама по себе не определяет характер стиля и стилиевой преемственности. Извлекаемые из общего контекста или рассматриваемые независимо от стилистического воплощения «элементы» гуманизма сами по себе не могут служить для конструирования таких исторических понятий, как Предвозрождение, Возрождение. Многие идеи, которые иногда возводятся к Возрождению, на самом деле (так же как и иконологические и литературные мотивы) восходят к глубокой древности — к восточной, античной, раннехристианской религиозной и философской мысли — и специально «возрожденческого» ничего в себе не заключают. Значит, важно определить характер выражения этих идей художественными средствами, найти им место в эстетической концепции изучаемой эпохи и общей системе мировоззрения, в которой они выступают. Но тогда эти идеи и мотивы нередко приобретают различную функцию и находят выражение в различных, даже антагонистических стилевых системах. А так как мы хотим определить и наметить периодизацию в развитии искусства и литературы, то не можем опираться только на историю идей, да еще иногда искусственно извлекаемых из общего контекста. Стоит неведомому автору XV—начала XVI века оставить риторическое сочинение о пользе грамоты, как исследователь отмечает, что это «свидетельствует об элементах гуманизма в его мировоззрении». В подтверждение приводится цитата: «Все грамотою известуется, понеже есть грамота от бога дарованный талант неоскудеваемый. Грамота есть толь угодна мудрость многа, учение многоблаженное, изъясчеству навыкновение, невежеству искоренение... Грамота есть ведомо и неведомых тайнеоткровение, неразумно разрушение, истине освобождение». Словом, ученье — свет, неученье — тьма! Так твердили русские книжники и грамотеи с незапамятных времен. Но этого оказывается достаточно для того, чтобы сделать широковещательный вывод: «Вера в безграничные возможности человеческого разума и познания, обнаруженная русским автором, заставляет вспомнить некоторых деятелей итальянского Возрождения».⁹ А за анонимным автором скромного «Написания о грамоте» уж высится фигура виднейшего представителя русского гуманизма Федора Курицына!

Также неправильно отождествление Реформации и Возрождения, которое делает Я. С. Лурье. В том же сборнике, где напечатана его статья,

⁹ Я. С. Лурье. Элементы Возрождения на Руси в конце XV—первой половине XVI века. В кн.: Литература эпохи Возрождения..., стр. 186.

Б. И. Пуришев приводит слова немецкого историка Возрождения К. Хассе, утверждавшего, что «Реформация перерезала в Германии жизненный нерв Ренессанса». Б. И. Пуришев указывает, что это случилось потому, что бюргерская Реформация превратилась в Реформацию княжескую.¹⁰ Но для нас в данном случае важно, что их нельзя отождествлять. Аналогичные процессы происходили и во Франции. Целый ряд исторических причин оттолкнул от Реформации представителей позднего французского гуманизма. В частности, сыграли немалую роль сухость и нетерпимость кальвинистской морали, «иконоборчество» Реформации, религиозная нетерпимость. Традиции «жизнерадостного свободо-мыслия» оказались более прочными в рядах католиков, несмотря на наступление Контрреформации, а может быть, и под ее покровом.¹¹ Апелляция к гуманистической культуре в сочетании с реабилитацией искусства, своеобразный католический сенсуализм, вылившийся позднее в пышные формы придворно-церковного барокко, давали стойкую опору против иссушающей волны протестантского догматизма. Гуманистические идеи (даже там, где они действительно представлены) могут получить выражение в комплексе различных стилей, тем более, что в таких случаях говорят обычно не о специфических проявлениях итальянского книжного гуманизма, а об общих представлениях и принципах, вдохновляющих человечество на протяжении длительного времени. И вопроса о характере стиля XVI века в России эти соображения не решают! «Реформационные движения» в России, будь то в Пскове, Новгороде или самой Москве, не определяли характер и развитие художественных стилей Московской Руси. Непосредственно связывать их с Ренессансом невозможно. Не только «жесточкая унификация» XVI века, на которую указывает Я. С. Лурье, но общий кризис Ренессанса, появление маньеристических тенденций в искусстве в еще меньшей степени могли способствовать укреплению тех тенденций художественного развития, которые мы еще наблюдали во времена «Предвозрождения».

Пытаясь объяснить, почему не наступило «настоящее» Возрождение, Д. С. Лихачев не сообщает, что же пришло ему на смену, что намечилось в развитии искусства и литературы в конце XVI века и получило дальнейшее развитие в XVII веке. Правда, Д. С. Лихачев отмечает, что «в XVII в. можно говорить о появлении первого литературного направления в русской литературе — направления, представленного именами Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кириона Истомина и других, которое называется литературой барокко» (стр. 76—77). Но отсюда еще далеко до обозначения эпохи или главенствующего стиля. Более того, в своей ранней работе Д. С. Лихачев утверждал, что «барокко в России не имело тех социальных корней, которые оно имело на Западе. Речь может идти только о некотором сходстве форм, отчасти заимствованных, при решительном различии в содержании. То, что принято называть барокко, в России в известной мере продолжало „высокие“ стили предшествовавшей литературы, развивало их формы, вносило в них новые элементы, отчасти привнесенные с Запада непосредственно, а также через Украину и Белоруссию».¹² Таким образом, Д. С. Лихачев отчетливо видит сближение форм, оставленных русской национальной традицией, с западноевропейскими художественными средствами. Этот процесс и определял развитие древнерусской литературы в XVII веке. Однако недооценка «социальных корней» и кризиса феодальной системы, чувстви-

¹⁰ Б. И. Пуришев. Своеобразие немецкого Возрождения. В кн.: Литература эпохи Возрождения. ..., стр. 218.

¹¹ А. Д. Михайлов. Некоторые черты французского Возрождения. В кн.: Литература эпохи Возрождения. ..., стр. 311—314.

¹² Д. С. Лихачев. Человек в литературе Древней Руси. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 162.

тельно затронувшего и Россию, все еще мешает увидеть своеобразие всего русского варианта европейского барокко. Д. С. Лихачев утверждает, что «„литература барокко“ в России была в значительной мере официальной», что этот стиль получил распространение «главным образом в придворной поэзии и придворном театре», был преимущественно связан с церковными и придворными кругами, а поэтому рассматривает его как нечто инородное, не отвечающее глубинным процессам исторического развития страны. «... Стиль этот, — писал в той же работе Д. С. Лихачев, — был в отдельных своих элементах наносным, привнесенным в Россию извне и здесь он утратил свою определенность, а может быть, это происходит и потому, что для второй половины XVII века этот стиль был переходным и, в известной мере, эклектичным: он стоял как бы между средневековьем и новым временем».¹³

Здесь вступает в свои права разрабатываемая Д. С. Лихачевым теория «двух структур» древней и новой русской литературы, которая, по видимому, обязывает его рассматривать барокко в России только как переходный, эклектический стиль. Это, вероятно, и мешает Д. С. Лихачеву не столько увидеть, сколько признать те значительные сдвиги во всей исторической действительности XVII века, которые вызвали глубокие изменения в общем развитии литературы и привели к созданию главенствующего стиля эпохи. Признавая в последней работе существование барокко как стиля эпохи, Д. С. Лихачев делает странное исключение для литературы, где барокко выступает лишь как «литературное направление». Д. С. Лихачев пишет: «К стилю эпохи в литературе времени барокко относится все то, что объединяет ее эстетические принципы с эстетическими принципами других искусств. Но, помимо этого, в литературе барокко есть и много такого в его эстетических принципах, что может быть отмечено только для литературы и что относится к барокко как литературному направлению» (стр. 78). Признаками этого направления Д. С. Лихачев считает прежде всего то, что связывает его со средневековой книжностью: «Для литературного направления барокко характерны, например, стихи, построенные в виде определенных фигур (крест, сердце, звезда и пр.), сложные акrostихи, нравоучительные фавулы, энциклопедичность в подборе тем произведений, соединение литературы с наукой в содержании произведений и многое другое» (стр. 78). Но среди этого «другого» оказываются почти все основные признаки литературного барокко: принцип «остроумия» — неожиданное и поражающее воображение сопряжение идей, образов и представлений, метафоризм, подчиняющийся правилам схоластической логики, аллегорика и эмблематика, антиномичность, пристрастие к антитезам, контрастам, гиперболам, гротеску, сочетание чувственности и аскетизма, отвлеченной мысли и натуралистической конкретности, живописность, динамизм, стилистическая пестрота и пр. В отношении придворно-аристократического барокко необходимо добавить репрезентативность, аффектацию, театральность, иллюзионизм, экзотизм, мишурность, любовь к драгоценностям, ароматам, пряностям, раритетам... Что же касается так называемых «фигурных», «курьезных», «каббалистических» стихов и прочих формальных ухищрений, то они относятся к периферии барокко, затухающему в нем наследию средневекового школярства. Д. С. Лихачев подчеркивает эти признаки, так как стремится ограничить «литературное направление барокко», отделить его от развивающихся рядом с ним направлений. Он конструирует не связанные с барокко «особые» стили. Он указывает на «своеобразный литературный стиль» «Жития» протопопа Аввакума (стр. 79), не связывая его с общим стилем его времени,

¹³ Там же, стр. 167.

говорит о целом комплексе произведений «демократической литературы» (стр. 20).

Д. С. Лихачев не усматривает серьезных сдвигов даже в переводной литературе, сыгравшей значительную роль в формировании нового стиля русской литературы XVII века. Напротив, он пишет: «... Произведения, влиявшие или переводившиеся на Русь в XI—XVII вв., по своему характеру соответствовали средневековому типу древнерусской литературы. Это особенно заметно стало в XVII в. Переводилось не то, что являлось первоклассным, а то, что порой оказывалось второстепенным, что для своего времени было на Западе уже „вчерашним днем“, но что в той или иной степени соответствовало внутренней, в основе своей средневековой, структуре древнерусской литературы» (стр. 16). Конечно, в XVII веке не переводили на Русь ни Шекспира, ни Сервантеса, ни Гриммельсгаузена, но переводили «Великое Зерцало» и другие памятники, что свидетельствовало не только о расширении культурного кругозора, но и о глубоких сдвигах в сторону европейского барокко. В XVII веке переводная литература сыграла значительную роль в развитии древнерусской литературы, объединении и взаимодействии традиционных жанров. Становясь активным фактором древнерусской литературы, переводы и переработки не только непосредственно связывали ее с западноевропейской и способствовали выработке новых художественных средств, но и создавали стилевую общность с главенствующим в то время общеевропейским стилем барокко. В этом отношении «европеизация» русской литературы (если понимать это как процесс нарастающего сближения ее с западноевропейской) проходила самый сложный и наиболее трудный этап, который по своей интенсивности и результатам имел не меньшее значение, чем волна непосредственных заимствований и усвоения западноевропейских художественных средств в XVIII веке.

Особенность сближения художественных стилей, жанров и мотивов западноевропейской и русской литературы заключалась в том, что новое проникало в Россию в знакомой, наиболее близкой и отчасти закамуфлированной форме. Но это отнюдь не значит, что у нас переводилось то, что на Западе было уже «вчерашним днем». Такой памятник, как «Великое Зерцало», бытовал на Западе в той же среде, в какую он попал в России, когда в 1677 году был переведен по повелению царя Алексея Михайловича. На протяжении всего XVII века он питал католическую проповедь Контрреформации. Польские издания «Великого Зерцала» продолжали выходить до конца столетия, причем активно перерабатывались и дополнялись, как например калишское издание 1690—1691 годов.¹⁴ В России и на Украине это порождение иезуитской эрудиции поступает в арсенал «прикладов» церковной проповеди,¹⁵ насыщает литературными мотивами дидактическую поэзию Симеона Полоцкого,¹⁶ становится излюбленным чтением русских книжников, невзирая на давнее предубеждение и опасливое отношение ко всему, что шло с латин-

¹⁴ См.: О. А. Державина. «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 25—26. (В дальнейшем ссылки на эту работу даны в тексте статьи).

¹⁵ М. Марковский. Антоний Радивилловский, южнорусский проповедник XVII в. Киев, 1894, стр. 108—109. См. также: В. И. Крекотень. Антоний Радивилловский про ораторские мистецтво. «Радянське літературознавство», 1959, № 5, стор. 39—49; С. Шевченко. К истории «Великого Зерцала» в юго-западной Руси. «Великое Зерцало» и сочинения Иоанникия Галятювского. «Русский филологический вестник», 1909, т. LXII, стр. 110—130.

¹⁶ А. И. Белецкий. Повествовательный элемент в «Вертограде» Симеона Полоцкого. В кн.: Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Изд. АН СССР, Л., 1934, стр. 330—333; см. также: А. Морозов. Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века. «Русская литература», 1962, № 3, стр. 24—25.

ского Запада. Что же способствовало усвоению «Великого Зеркала», его популярности и значительному влиянию на древнерусскую литературу? Вряд ли тут сыграли значительную роль наивные усилия переводчиков приспособить книгу к новым условиям и затуманить слишком отчетливые черты католицизма. Гораздо важнее, что «Великое Зерцало» включало апокрифы и легенды, общие для раннего христианства, уже известные из житийной литературы. Это сближало его материал с традиционными представлениями. Кроме того, предназначенные для проповедников «приклады» «Великого Зеркала», как житейские, так и житийные, не касались обрядовых вероисповедальных «разностей», к которым были особенно чувствительны древнерусские книжники. Все это как бы усыпляло бдительность православных читателей и придавало книге видимую безобидность, хотя «Великое Зерцало» с его взвешенной до изумления экзальтацией и чувственностью, культом святой Девы и другими особенностями, разумеется, оставалось памятником Контрреформации, всецело пронизанным духом воинствующего католицизма.

«Великое Зерцало» оказалось пригодным для церковной проповеди (особенно на Украине) и душевспасительного чтения. Весьма примечательно, что, как отмечает О. А. Державина, переводчики стремились «несколько возвысить стиль рассказа, сделать его более книжным и риторичным» (стр. 32). Эта риторизация «прикладов» «Великого Зеркала» должна была способствовать сближению книги с произведениями древнерусской литературы. Но, главное, конечно, в том, что этот памятник отвечал общей художественной атмосфере барокко, захватившей и представителей русской литературной образованности, как правило, выходцев из Украины и Белоруссии, знакомых с польской и вообще католической культурой, а отчасти и приверженных к ней. «Великое Зерцало» удовлетворяло потребность в риторической назидательности и отвечало новым тенденциям в развитии повествовательных стилей, свойственному литературе барокко пристрастию ко всему разительному, чудесному, необычайному, ледящему кровь и поражающему сладким ужасом ум и сердце. Демонологические повеллы «Великого Зеркала» лишены освобождающего начала Возрождения. Их пронизывает мысль о бренности земного бытия и презренье к плоти. Вместо свободного полужыгического гедонизма выступает извращенная и взвешенная эротика. Мотивы кровосмешения, кощунства, страшных злодеяний сопровождаются ужасающими карами, чаще всего чудесного, неземного происхождения. Многие новеллы разработаны в аллегоризирующем плане барочного гротеска, полны жуткими и отвратительными образами. Так, в одной из них умершая мать священника является ему спящей на «вселютом и злобном змие», исторгающем из челюстей «пламень жупельный», в окружении демонов с огненными трезубцами и цепями, вяжущими и бьющими ее. Из головы ее вылезают ящерицы, в ушах сидят летучие мыши, на пальцах огненные перстни, а ноги связаны «змеиным чревом», причем в дальнейшем изложении всем этим вещам дается символическое толкование (см. стр. 376—377).

«Великое Зерцало» показывает, с какой остротой и силой использовала Контрреформация международный репертуар литературных мотивов, умело и тонко включалась в художественный стиль эпохи, а иногда и подчиняла его своим целям. Мобилизуя средства искусства, Контрреформация завербовывала души, воздействуя на художественное сознание. Проповедники и писатели-иезуиты создавали риторическими средствами эмоциональное напряжение, потрясали доверчивые души разящими образами, сравнениями и «примерами», взятыми из обыденной жизни. «Светское содержание» служило дидактической и спиритуалистической целью. Натуралистические детали должны были придать достоверность чудесному. Паства католической церкви состояла отнюдь не из одних предста-

вителей феодальной верхушки. «Приклады» иезуитской проповеди обращались к уму и чувствам простых людей. Нет ничего удивительного, что некоторые «светские повести» «Великого Зеркала» «говорят о простых людях» (стр. 63). Это реакционная народность, которую мы видим и в гротескных проповедях австрийского придворного проповедника Абрагама от святой Клары (Ульриха Мегерле, 1644—1709), и в рассказах странствующих капуцинов. К Ренессансу или реализму это не имеет никакого отношения! Однако свойственное многим исследователям древнерусской литературы выискивание «элементов гуманизма» и «реалистичности» приводит к тому, что даже такой памятник Контррессанса и католического барокко, как «Великое Зерцало», по самому своему духу и природе чуждый Возрождению и направленный против него, под пером исследовательницы начинает «свидетельствовать» о проникновении на Русь ко двору Алексея Михайловича идей и мотивов Гуманизма и Возрождения. Исследовательница усматривает в «Великом Зерцале» «отражение мировоззрения, характерного для эпохи Возрождения» (стр. 46), находит в этом памятнике «новеллы, типичные для эпохи Возрождения» (стр. 28), с удовлетворением отмечает, что «черты литературы эпохи Возрождения проникают и в рассказы религиозно-нравственного содержания» (стр. 64), и, наконец, указывает, что «дух критики» «уводит книгу из средневековья в эпоху Возрождения, когда происходила переоценка ценностей и ниспровергались старые идеалы» (стр. 154). Вся историко-литературная перспектива искажается.

Наличие литературных мотивов, даже «восходящих» к Ренессансу (а по большей части бродячих, известных со времен античности и средневековья), ни в какой мере не определяет их последующую функцию в различных системах стилей. В таких памятниках, как «Великое Зерцало», они не только перерабатываются и переосмыслиются, но и приобретают аллегорический смысл. «Великое Зерцало» сыграло заметную роль в формировании литературного стиля барокко в России. Знакомство с ним отразилось на произведениях разных жанров, от «Вертограда многоцветного» Симеона Полоцкого до «Жития» протопопа Аввакума. Оно подготовляло восприятие барочного театра на подмостках придворной и школьной сцены XVII века, содействовало стилистическому сближению различных жанров. Стилистические связи этого памятника с древнерусской литературой еще недостаточно изучены, несмотря на ценную по собранному материалу и отдельным наблюдениям работу О. А. Державиной. Да и сам памятник, к сожалению, до сих пор полностью не издан.

Значительно дальше О. А. Державиной пошел Я. С. Лурье, посвятивший специальное исследование «Повести о Дракуле», появившейся у нас с конца XV века и пользовавшейся некоторой популярностью также в XVII веке.¹⁷ Все главные мотивы этой повести известны в западноевропейских изложениях (девять немецких изданий брошюры о Дракуле конца XV века, венгерская «Хроника» Бонфини, «Космография» С. Мюнстера и др.). Я. С. Лурье считает русскую версию оригинальным произведением, составленным, как и его западные собратья, «на основе устных рассказов» (стр. 35). Наиболее вероятным автором «Повести» является, по его мнению, Федор Курицын, возглавлявший в 1482—1484 годах русское посольство в Венгрию и Молдавию. Исследователь связывает идейное содержание «Повести о Дракуле» с политическими идеалами гуманизма. Принцип «жестокости» и «справедливости» лежит в основе формирования образа идеального властителя эпохи Возрождения. Я. С. Лурье ссылается на книгу Н. Макиавелли «Князь»,

¹⁷ Повесть о Дракуле. Исследование и подготовка текстов Я. С. Лурье. Изд. «Наука», М.—Л., 1964. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте)

в которой важнейшим политическим средством объявлены «хорошо примененные жестокости» (с целью объединения страны). «Именно в этом, — пишет Я. С. Лурье, — исторический смысл теорий „жестокости и справедливого“ князя, возникших в период уничтожения феодальной раздробленности и образования национальных государств в Европе» (стр. 54). Это и позволяет Я. С. Лурье говорить о «несомненной близости идеологии „Повести о Дракуле“ к воззрениям писателя XVI в. Ивана Пересветова: „без таковыя грозы немочно в царство правды ввести“» (стр. 74). Автор повести, Федор Курицын, «русский дипломат, побывавший в Центральной Европе, стоял на уровне наиболее передовых людей своей эпохи: недаром он так близко сошелся во взглядах на „жестокости, но справедливого“ Дракулу с итальянцем-гуманистом Бонфини и едва ли не предвосхитил идеи другого итальянца — Макиавелли» (стр. 84). «Люди эпохи Возрождения были убеждены, что время на стороне грядущей грозной власти, которая установит на земле справедливость; они верили, что время всегда право», — патетически пишет Я. С. Лурье в конце исследования (стр. 84).

Не беремся судить, действительно ли Федор Курицын «предвосхитил» Макиавелли, но считаем невероятным, что даже в этом случае он избрал для утверждения своих идеалов кровавую историю Дракулы, имевшего обыкновение обедать «под трупьем мертвых человек» (стр. 142) и сажавшего всех и вся на колья, — даже мышей, когда он попал в тюрьму (стр. 144). Это мелкий тиран, а не борец с феодальной раздробленностью, которую он как раз и представлял. Чем вдохновился Курицын, а главное, на что мог он вдохновить, обращаясь к этому образу? Разве он отвечал идеалу правителя, мелькавшего перед утопическим взором публицистов Ренессанса хотя бы в интерпретации Макиавелли?¹⁸ Жестокость и справедливость макиавеллпевского «князя» имеют исторический смысл. Это беспощадность и неумолчность в достижении политических целей! Жестокость Дракулы в этом отношении совершенно бессмысленна. В лучшем случае она имеет своим предметом наказание за бытовые проступки, как например сдирание кожи и отрезание «срама» у замужних женщин, вдов и девиц в случае прегрешения блудом. Но и здесь жестокость не находится ни в каком соотношении со справедливостью. То же можно сказать и об эпизоде сожжения нищих, приглашенных Дракулой на пир (мотив новеллы о епископе Гатоне, только без последующего дидактического возмездия), хотя Я. С. Лурье и утверждает, что использование последнего мотива свидетельствует о том, что «автор „Повести о Дракуле“, видимо, отнюдь не сочувствовал традиционному монашескому „нищелюбию“ поспфлян (служившему одним из обоснований необходимости существования монастырей и вызывавшему резкий протест радикальнейшего из русских еретиков — Феодосия Косого)» (стр. 55). Вряд ли этот «бродячий мотив» (кстати, представленный и в «Великом Зерцале») можно даже ассоциативно связывать с русской исторической действительностью и полемикой с иосифлянами. Дракула здесь выступает как коварный и злорадный убийца, глумящийся над своими жертвами. Его отвратительный поступок скорее должен был вызвать ужас и негодование воспитанных в «нищелюбии» древнерусских читателей, нежели возбудить в них мысль

¹⁸ Как бы предвидя это возражение, Я. С. Лурье замечает, что он не считает «Повесть о Дракуле» «официальным произведением, цель которого заключалась в изображении идеального государя». Это — «литературное произведение, автор которого рассуждает о жестокости монархов» (стр. 56). Но ведь именно из этого «литературного произведения» Я. С. Лурье извлекает далеко идущие политические цели и тенденции, направленные против «иосифлянства» и т. д., говорит о близости идеологии этого «литературного произведения» к Ивану Пересветову и взглядам итальянских гуманистов и т. д.

о «справедливости» «мутьянского дьявола». И уже вовсе не имеет отношения к «справедливости» поступок Дракулы, повелевшего посадить на кол слугу, прислуживавшего ему за столом, когда тот не смог стерпеть смрада от висевших вокруг трупов и отвернулся. «Тамо ти есть высоко, смрад не может ходити», — пошутил при сем Дракула (стр. 132—133). пытки и мучения, которым подвергал свои жертвы Дракула, носили извращенный характер. Ни один писатель или мыслитель, преследующий далеко идущие политические идеи, не станет оправдывать или привлекать для пропаганды своих взглядов подобные деяния.

Я. С. Лурье слишком «переиндеологизировал» «Повесть о Дракуле», придал ей непосильную нагрузку и совершенно напрасно прикрепил к Возрождению. Правда, он оговаривает, что «Повесть о Дракуле» — «это, конечно, далеко не „Декамерон“» (стр. 70). Но «самое появление в памятниках XV в. таких сложных человеческих фигур», как Дракула, — это «новое явление, отличающее беллетристику XV в. от „нормативной“ литературы того времени» (стр. 71), причем «наиболее яркой особенностью „великоумного“ Дракулы оказывается его мрачная и неожиданная шутливость» (стр. 71). Я. С. Лурье не учитывает общие тенденции в развитии стилей, уже отошедших или отходящих от Возрождения. «Повесть о Дракуле» — не порождение Ренессанса, а продукт его начинающегося распада. Ни с идеалами, ни с мотивами, ни со стилем литературы Возрождения она не имеет ничего общего. Это явление Контррэнессанса. «Повесть» тем и интересна в литературном отношении, что она отмечена чертами западноевропейского маньеризма XVI века. «Мрачная и неожиданная шутливость» Дракулы — это вовсе не индивидуальная особенность его личности, а общая черта стиля, которую мы находим в литературном облике Ивана Грозного, в том числе и в стиле его писаний. К имени Дракулы, как позднее к имени Ивана Грозного, прикрепилась бродячие мотивы мирового новеллистического и анекдотического репертуара. В качестве примера может служить рассказ о том, как Дракула обошелся с турецкими послами, не снявшими перед ним шапок, ссылаясь на то, что «таков их обычай». Дракула повелел прибить шляпы железными гвоздями к головам послов, пошутив при этом: «И аз вашего обычая не раздрушаю, но хочу вашего закона наипаче подтвердить, да крепко стоите» (стр. 126). Этот же анекдот был прикреплен к имени Ивана Грозного сперва в «Описании путешествия в Московию или Россию» Данкарта (Амстердам, 1615), а потом в сочинении английского врача при дворе Алексея Михайловича Самуэля Коллинза «Нынешнее состояние России» (Лондон, 1671), откуда попало к Ламартиньеру («Путешествие в Северные страны». Париж, 1671) и в другие книги о России.¹⁹

Иван Грозный принял на себя мотивы, ранее связанные с именем Дракулы, пригодные для общей характеристики «тирана». Но это еще не говорит ни о близости их исторической роли, ни о сходстве связанных с их временем идеологических процессов. Мигрируя, переходя из одной стилевой системы в другую, отдельные мотивы существенно меняют свою функцию. В XVII веке «Повесть о Дракуле» на короткое время пришлась по вкусу в общем контексте литературы барокко, с ее пристрастием ко всему ужасающему и необычайному. Не будучи связана с Контрреформацией, она отвечала общему характеру стиля и мотивам «Великого Зеркала». Однако маньеристическая извращенность, аморализм и бессердечие при описании кровавых злодеяний Дракулы не могли

¹⁹ Библиографию см.: В. Кордт. Чужоземні подорожні по східній Европі до 1700 р. Київ, 1926, стор. 87—88; 117—118, 126. О других прикреплениях бродячих мотивов к имени Ивана Грозного см.: М. П. Алексеев. К анекдотам об Иване Грозном у С. Коллинза. «Советский фольклор», 1935, № 2—3, стр. 325—330.

содействовать ее популярности. Такова, нам кажется, литературная судьба повести.

Наряду с прозой, удельный вес которой в литературе барокко в России еще недостаточно выяснен, большое значение приобретает виршевая поэзия средних жанров — эпитафий, приветствий, религиозной лирики, кантов, а также шуточная и сатирическая «низовая» поэзия.

Интереснейшим памятником барокко на русской почве является «Пентатеугум» Андрея Белобочко, представляющий собою переложение нескольких поэм немецких поэтов барокко, посвященных темам смерти, страшного суда и заканчивающийся переложением отрывка из знаменитой поэмы Якоба Бальде (1604—1668) «О суете мира», написанной на латинском и немецком языках и пользовавшейся на Западе необычайной популярностью на протяжении всего XVII века.²⁰

В отличие от «Великого Зеркала» «Пентатеугум» — религиозно-философская поэма, в которой как бы в концентрированном виде изложены ударные идеи Контрреформации — о тщете, бренности и преходящности бытия и торжествующей смерти. Все в природе и в истории приходит к концу. Падают и гибнут гордые царства и города. Храм Днаны, «создан тысяще руками», «един бездельный висельник сожегл». Содержание поэмы составляют апокалиптические видения, картины страшного суда, при описании которого вступает в свои права социальная демагогия католицизма:

В златых ризах не пускают, кто в серяги, той возванный,
Козлов смрадных отгапят, тихия емлют бараны. . .

Описание адских мук, благодаря обилию житейских подробностей, приобретает сатирико-обличительный привкус, что ни в коем случае не следует преувеличивать, так как Белобочкий (и его первоисточник) не выходят за пределы обычной дидактики Контрреформации. Иезуитское происхождение памятника выступает без новеллистических прикрас, в оболочке привычной образности риторического барокко. Стиль «Пентатеугума» отличается меньшей пышностью и велеречением, чем произведения панегирической поэзии Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева. Напряженный и абстрагирующий метафоризм уступает место большей конкретности красочного и изобилующего натуралистическими деталями описания. Обращает на себя внимание смешение лексической архаики и просторечия, включение в изложение античных образов, причудливо сочетающихся с христианскими:

У ворот гостей стречают ведьмы, ада сторожнице

Злату чашу ти подают, но в чашу порчь растворена,
Прикусил кто, хватают, садят в лодку Ахерона.

Ту ся гордость надывает, Купидин з лука стреляет,
Ту ся богач прохлаждает, гнев огнем ся разжигает. . .

В поэме использованы поэтические средства и краски немецкого барокко. Характерны перечисления драгоценных камней в описании рая:

Ту наспис, сапфир, халкидон, змарагд, сардоник, сардиос,
Хрисолит, биримос, топазон, пакниф, амефист, хрисопрасос.

Эта поэтическая минералогия перекликается с пристрастием Симеона Полоцкого к дорогому «узорочью». Однако «Пентатеугум» стоит на более низкой ступени жанровой иерархии барокко, чем панегирическая поэзия Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева. Во всем остальном поэма входит в общий стиль церковно-придворного барокко. Она не по-

²⁰ См.: А. Х. Горфункель. «Пентатеугум» Андрея Белобочко. (Из истории польско-русских литературных связей). «Труды отдела древнерусской литературы», т. XXI, изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 39—64.

лучила широкого распространения и известна до сих пор только в единственном списке, скорее всего в силу своей католической окраски.

В России западноевропейское барокко встречалось со старой византийской и русской национальной традицией. Это взаимодействие началось в Киеве и продолжалось в Москве. Античное наследие, наука и поэзия «премудрых поганов» (язычников), ставшие достоянием высшей (монашеской) прослойки православного духовенства, использовались в меньшей степени и с большей осторожностью, чем в польских иезуитских коллегиях. Музы украинского виршевого «Геликона» опасно «приветают» гетмана:

Старых гордост поганов вес свет наполнила.
Скоро толко их глупство мудрость заслонила,
Бо гды наук початок з Гиппокріну мает,
Юж Пегаза аж назбыт з Кадмом выславляет

Кто песведом, пж мудрость з Едема Спону:
Подана есть, а то фалш жебы з Геликопу.²¹

Так и у Симеона Полоцкого в «Орле Российском» (1668):

Тебе Парнасе, доме Геликонский
В нем же ся точит ток Пегазо-конский. . . .

Но и через сто двадцать лет Геликон, Иппокрена и «муз собор» во главе с Аполлоном остаются аксессуарами поэзии Ломоносова. Нимфы «Невской Иппокрены» режутся в оде 1752 года; «Прохладная Иппокрена» фигурирует в поэме «Петр Великий». А в стихотворении «Оставь, смущенный дух, презрение сует» (1761) Ломоносов восклицает: «Коль сильно Иппокрен в России потечет, Когда напишется над ним Елисавет».²²

По какому-то застарелому недоразумению этот барочный пласт в русской и украинской литературе иногда называют «схоластическим классицизмом». Это определение либо восходит к распространенному на Западе внеисторическому пониманию классицизма как извечной константы в истории искусства и литературы, либо возникает в результате «суммарного» представления об усвоении античности. Однако уже с начала XVII века усвоение античности в славянских литературах, особенно в Восточной Европе, происходило в барочных формах. Это — атрибутивная античность, которая воспринимается схоластической духовной школой. Смешение античной и христианской мифологии, как например у Симеона Полоцкого, когда муза «Фалия» цитирует «Песнь песней» Соломона, закрепляется в русском барокко, доживая до Ломоносова. Условность избрательных средств облегчала риторическую позицию. Апелляция к привычным христианским и мифологическим представлениям, заимствованным у античных писателей, создавала готовый литературный фон.

Нарастание барокко в России в XVII веке происходило в тесном взаимодействии с аналогичными процессами в польской, украинской и белорусской литературе и искусстве. Невзирая на вероисповедальные различия и противоречия, культурное общение, а главное, общая историческая потребность в новых формах выражения действительности создавали общую обусловленность стиля при наличии большого националь-

²¹ Евхарістіріон або вдячність. Київ, 1632 (экземпляр БАН). В «Хрестоматії древньої української літератури» под ред. академіка А. І. Белецького этот текст воспроизведен с опечаткой — «Гиппокріту» вместо «Гиппокріну» (Хрестоматія давньої української літератури (доба феодалізму). Упорядкував О. І. Білецький. Київ, 1962, стор. 160).

²² М. В. Ломоносов. Избранные произведения. Вступительная статья, подготовка текста и примечания А. А. Морозова. Библиотека поэта, большая серия. Изд. 2-е, «Советский писатель», М.—Л., 1965, стр. 294.

ного своеобразия его разновидностей. Способность барокко приспособляться к различным художественным традициям и поглощать разнородный материал облегчала создание национальных стиливых вариантов, резко отличавшихся друг от друга.

В некоторых произведениях русской литературы XVII века мы встречаем такую степень своеобразия художественного выражения, что оно не сразу раскрывается как особая форма исторического существования барокко. Однако это не дает нам права рассматривать их изолированно от общего развития стиля. Наиболее обособленное положение в истории русской литературы в этом отношении занимает «Житие» протопопа Аввакума. Для объяснения особенностей его стиля Б. И. Бурсов ссылается на суждение В. Б. Шкловского, что «протопоп Аввакум каждый день служил в церкви», а посему «был двуязычен в самой своей сущности». Б. И. Бурсов дополняет это соображение тем, что «службу в церкви протопоп Аввакум использовал для защиты простых людей» (стр. 57). Отсюда и характер его жизнеописания, которое, по словам Н. К. Гудзия, представляет собой «простодушную исповедь». Б. И. Бурсов «обобщает» и это замечание и, наконец, делает вывод: «Исповедальность — отличительнейшая черта и величайшее достоинство русской литературы XIX века» (стр. 57). Однако все это ни в малейшей мере не объясняет исторического своеобразия Аввакума, даже такой частности, как смешение книжности и просторечия в его стиле. Ведь в церквах со дня крещения Руси служили тысячи и тысячи церковников от простых дьячков до митрополитов. Они были неизбежно двуязычны. Были среди них летописцы, писатели, проповедники. Но стиль их произведений имел мало общего со стилем «Жития» Аввакума, сложившимся только в XVII веке и этим веком обусловленным.

В статье «Иван Грозный — писатель» Д. С. Лихачев роняет интересное, хотя и не развитое им замечание, что во второй половине XVII века, через сто лет после Ивана Грозного, «его талантливым последователем в чисто литературном отношении явился протопоп Аввакум... Крайний консерватор по убеждениям, Аввакум был, однако, таким же, как и Грозный, мятежником против всяких литературных традиций».²³ Однако одним «мятежным духом» вряд ли можно объяснить такое значительное явление, как «Житие» Аввакума. От причудливо «кусательного» стиля Грозного к «Житию» Аввакума²⁴ тянется нить стилистического развития, которую еще нужно было бы проследить. Следовало бы также сопоставить «Житие» протопопа Аввакума с произведениями западноевропейского барокко. Здесь можно найти много общего в использовании риторических средств, аллегоризацию жизненных отношений, живописность изложения, использование будничных и натуралистических подробностей в сочетании с фантастикой, появление реального пейзажа, смешение книжного и простонародного языка и др. Ценно в этом отношении и замечание О. А. Державиной, что в описании загробного возмездия, которое пророчит Аввакум царю Алексею Михайловичу, адские муки описываются совершенно в духе «Великого Зеркала» (см. стр. 101). На наш взгляд, здесь важно не столько непосредственное знакомство Аввакума с «Великим Зерцалом», сколько общая стилистическая атмосфера обоих памятников, пронизывающее их представление об аде и дьяволе, яркочувственная образность, свойственная риторической литературе барокко.

Украинское и русское барокко интенсивно перерабатывало шедшие с Запада художественные средства и мотивы, сочетая их со своими на-

²³ Д. С. Лихачев Иван Грозный — писатель. В кн. Послания Ивана Грозного. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 467.

²⁴ Об Аввакуме как писателе эпохи барокко см. в статье: А. Морозов Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века, стр. 29—33.

циональными традициями. Живые фольклорные черты и элементы народного прикладного искусства усиливали красочность и оптимистическую тональность возникающих новых форм. На Украине «красномовність» «вышуканого стилю» с его метафоризмом, хитроумными аллегориями и сложными антитезами раскрывается в разных аспектах. Однако, на наш взгляд, историческое значение украинской церковной проповеди XVII века не столько в отдельных народных элементах, заключенных в ее «прикладах» и «байках»,²⁵ сколько в общем значении, в формировании стиля барокко. Главнейшей задачей остается изучение барочной проповеди в целом, а не только ее речевого стиля, эмблематики, аллегории, ее связи с изобразительным искусством и школьным театром и т. д.

Цепкость барочной поэтики объясняется не только ее связью с духовной школой, но и общими явлениями в развитии стиля, который ни в коем случае нельзя сводить к проявлениям феодальной реакции и Контрреформации. Развитие литературы и искусства, в первую очередь, определяет сама действительность, а затем уже эстетические и религиозные концепции. Барокко, как мы знаем, захватило не только католические, но и протестантские страны, а затем и страны православного круга. Оно возникло и развивалось не только в «придворно-аристократической», но и в бюргерской и даже простонародной среде.²⁶

Прочно держалась барочная традиция в русском и украинском театре конца XVII — начала XVIII века. Здесь мы видим пестрое смешение церковного и мирского, античности и христианства, ужасающего и комического, простонародного языка и высоких речений. В драме «Алексей, божий человек» (ок. 1673)²⁷ после хора ангелов, который исполняет церковное песнопение «Святый боже, святый крепкий, святый бессмертный, помилуй нас!», появляются «мужики» со скрипками и цимбалами (по сути дела гонимые и отлученные церковью скоморохи), которые поют:

Будьте веселы и вы, охоче гуляйте,
Мужики, вдарьте в струны, охоты додайте...

В петровское время античность с подмостков школьного театра вырывается на улицу. В шуме петровских «потех» проявляется стихия пародии и гротеска, особенно свойственная позднему барокко. Грубо вырезанное из дерева морское чудовище, на котором верхом сидит Нептун с трезубцем, охраняет большой котел с пивом, в котором плавает в черпаке «князь-папа». На борту котла восседает Бахус (маскарад на Неве в 1721 году). Сухопутный флот, движущийся по Москве в январе 1722 года, включая Нептуна в золотой короне с длинной бородой и трезубцем, восседающего в снях, изготовленных в виде раковины (типичная форма барокко). «Всешугейший и всепьянейший собор» Петра, карнавалы не были его изобретением. Пародирование римского папы и кардиналов было в ходу в протестантских странах. То, что иногда склонны рассматривать как личное «дикарство» Петра, варварски приобщавшего Россию к европейскому просвещению, на самом деле было перенесением на русскую почву обычаев и нравов западноевропейского придворного быта в эпоху барокко. Петровские «ассамблеи» были не грубее «трактиров» немецких князей, где, нарядившись «мужиками», придворные и

²⁵ «Байка» в данном случае является украинским эквивалентом латинского термина «fabula». См.: Байки в українській літературі XVII—XVIII ст. Вид. АН УРСР, Київ, 1963; І. В. Іванько. Жанр байки у творчості Г. Сковороди. «Радянське літературознавство», 1965, № 8, стор. 24—33.

²⁶ Подробнее см.: А. Морозов. «Маньеризм» и «барокко» как термины литературоведения. «Русская литература», 1966, № 3, стр. 29—30.

²⁷ См.: В. П. Андрианова. Жизнь Алексея человека божия в древней русской литературе и народной словесности. Пгр., 1917, стр. 149—204.

их гостеприимный хозяин освобождали себя от всех условностей этикета. Петровские «славления» и «поезда» на санях, запряженных свиньями, козлами и медведями, вполне отвечали маскарадным гротескно-комическим «шествиям» на Западе. Защищенный в медвежью шкуру «виташий», щеголявший в шапке с четырьмя рогами и погремушкой «в виде колбасы» или посохом «с шариком на конце» — это русский вариант западноевропейского (точнее германского) церемониймейстера — Pritschmeister'a. Петровские «свадьбы карликов» ведут в «Ледяной дом» Анны Иоанновны, а его «триумфы» к фейерверкам и иллюминациям Елизаветы. Прокиновение гротескных мотивов в поэзию петровских торжеств, празднеств и маскарадов далеко не всегда было направлено против традиций церковного барокко. Они до известной степени уживались друг с другом. А пристрастие к гротескным образам Феофана Прокоповича связано со школьной сценой (фигуры Жеривола и Курояда). Тенденция к созданию барочного гротеска ярко представлена в трагедии античных образов в «Энеиде» (Н. Осипова), которую и можно рассматривать, как последнее проявление или отголосок барокко.

Барочный метафоризм, «аллегорика» и «эмблематика» долго еще питают художественное мышление писателей, связанных со школярской традицией. Г. С. Сковорода в предисловии к «Басням харьковским» в 1774 году писал: «Ни одни краски не изъясняют розу, лілію, нарцисса столько живо, сколько благолепно у их образует невидимую божію истину, тѣнь небесных и земных образов. Отсюда родились hieroglyphica, emblemata, symbola, таинства, притчи, басни, подобія, пословицы».²⁸ Поэтическая метафора — «тѣнь небесных и земных образов» — для Сковороды сильнее и живее непосредственной предметности.

Барочная поэтика, в том числе символика, была связана с условным поэтическим восприятием мира, унаследованным от старой традиции. То, что сейчас воспринимается как холодная аллегория, было в свое время пронизано горячими религиозными и политическими эмоциями. Общезначимые символы и аллегории воспринимались на фоне национальных интересов, как мы это отчетливо видим в петровское время.

Только наличие широкого и общего понятия барокко позволяет выделить в нем, как и в Ренессансе, не только борьбу различных течений, но и подчас еще подспудную народно-демократическую стихию, требования и чаяния народных масс, хотя еще и выраженные в старой оболочке феодального искусства, в той или иной мере трансформированного в соответствии с народным миропониманием и народными социальными идеалами.

Понятие барокко не только объясняет, но и объединяет разобщенные явления русской культуры XVII—первой половины XVIII века. Они перестают восприниматься как спорадические явления.

Национальное своеобразие — исторический вариант развития художественных форм, объяснение которого должно включать общую историческую перспективу. При изучении национального своеобразия русской литературы и искусства необходимы поиски глубоких связей с аналогичными процессами на Западе. Однако если эти поиски будут ограничиваться наиболее близким и похожим, то мы по-прежнему будем топтаться на месте, занимаясь изучением прямых заимствований и влияний, доступных невооруженному глазу, и никогда не доберемся до общности в пределах больших общеевропейских стилей — Готики, Ренессанса, Барокко.



²⁸ Григорій Сковорода, Твори в двох томах, т. 2. Київ, 1961, стор. 102.

К ИЗУЧЕНИЮ РОМАНТИЗМА

1

Споры о романтизме идут с давних пор, еще с того времени, когда романтизм в России складывался как литературное течение. К. Ф. Рылеев, касаясь полемики начала 20-х годов прошлого века о романтизме и соотношении его с классицизмом, говорил, что «жар» этих споров «не простывает, но еще более и более увеличивается». Слова эти оказались пророческими. С тех пор прошло много времени, и в наши дни проблема романтизма не только не утратила своего значения, но и приобрела особую остроту. К. Ф. Рылеев говорил и о том, как обе стороны нередко спорят «более о словах, нежели о существе предмета». И это положение сегодня не потеряло своей актуальности. Наконец, сомневаясь в полезности такого рода полемики, Рылеев приходил к выводу, что «нет ни классической, ни романтической поэзии», а есть «одна истинная, самобытная поэзия», которая подчиняется одним и тем же законам.¹

Но можно ли действительно решить вопрос, просто отказавшись от употребления терминов? Отказ от терминологии лишь снимает проблему, нисколько не способствуя ее уяснению. Ни одна научная область не может обходиться без общих определений, и литературоведение, в частности, не может отказаться от таких категорий, как классицизм, септиментализм, романтизм, реализм, имеющих первостепенное, основополагающее значение в изучении литературного процесса.

Терминология остается одной из самых сложных и острых проблем литературоведения. Историк литературы постоянно сталкивается с нечеткостью, зыбкостью терминов, которыми он обычно пользуется. У нас нет еще более или менее удовлетворительно разработанной системы литературных понятий и категорий, на что более тридцати лет тому назад сетовал А. В. Луначарский.² Возникает вопрос: а возможна ли такая строгая система, которая стала бы общепризнанной, безоговорочно обязательной для всех? «Поэзия не допускает технических подробностей, — писал Н. Г. Чернышевский, — чуждается и такой определенности решений, которая дается техническими подробностями; та точность решений, которая нужна в статьях политического или экономического содержания, противна духу поэзии; слишком узки для поэзии эти точные решения».³

За точность и научность литературоведческой терминологии в последнее время усиленно выступают сторонники структурализма и неоформалистических концепций. Понятно, когда по поводу неопределенности терминологии выражается неудовлетворенность. Понятно также и плодотворность

¹ К. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Изд. писателей в Ленинграде, [1934], стр. 371.

² А. В. Луначарский. Очередные задачи литературоведения. «Литература» (Труды Института новой русской литературы Академии наук СССР), 1931, № 1, стр. 4.

³ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. I, Гослитиздат, М., 1939, стр. 746.

творно стремление к возможной конкретности в употреблении тех или иных категорий. Но упрощать проблему не следует. Она с давних времен занимает эстетическую мысль, и наивно думать, что механическое перенесение в область литературоведения методики и терминологии структурной лингвистики спасет положение.⁴ Иллюзии относительно абсолютной точности решения здесь были бы излишни, так как причины «туманности» и зыбкости художественных категорий лежат в самой природе литературы и искусства. В частности, вряд ли возможно достигнуть всеобщего единодушия в употреблении таких терминов, как романтизм, лиризм, обязательно в одном только смысле. Здесь всегда останется широкое поле для индивидуальных представлений и толкований. Другое дело, что терминология в наших трудах очень бедна. Мы постоянно ощущаем ее недостаточность, неразработанность, когда пытаемся характеризовать литературный процесс, пользуясь несколькими терминами. Нам нужно расширить круг этих понятий для более точной классификации и дифференциации бесконечно многообразных явлений, составляющих общую картину литературного движения, нужно уточнять и дополнять наш специальный словарь, стремясь к более гибкой системе художественных категорий.

Романтизму у нас особенно не повезло. На первых порах в советском литературоведении термин «романтизм» часто употреблялся в обобщенной форме, без дифференциации в противоположность «реализму», как «антиреализм», который не способен создать ничего прочного, зрелого, ценного. Схема была предельно проста: если в основе реализма лежит материализм, то корни романтизма в идеализме, а идеализм — чуждое и враждебное нам направление философской мысли. Проблема романтизма из специфической сферы художественного мышления механически переносилась в область социально-политических категорий. Рецидивы такого толкования романтизма встречаются и по сей день.

Такой схематичной постановке немало способствовало поверхностное, одностороннее представление о взглядах Маркса, Энгельса, Ленина на романтизм. Упускается из виду весьма существенный момент. Основоположники марксизма обращались к термину «романтизм» преимущественно для характеристики и оценки политической обстановки, участия в идейной борьбе отдельных представителей романтизма (Шатобриан, Ламартин). «Романтика», «романтизм», «романтические фантазии», «романтическая ложь», «фальшивая романтика» — все эти выражения встречаются у Маркса и Энгельса (как и у Ленина) с политической окраской и употребляются как синонимы пустого мечтательства, фразерства, рпсовки, фальши, мещанских (бюргерских) социальных иллюзий.

Б. Г. Реизов, касаясь содержания статьи Ленина «К характеристике экономического романтизма», в которой подвергаются критике «экономические теории романтизма», в частности взгляды Сисмонди, возражал тем, кто пытался использовать ленинские определения применительно к литературе. «Ленин называет романтиками наших народников, — писал Б. Г. Реизов. — Очевидно, Ленин имеет в виду не литературное направление, к которому принадлежали народники, а то обстоятельство, что они не принимали пути, по которому идет экономическое развитие общества. Назвав Сисмонди и народников романтиками, Ленин хотел сказать, что они являются сторонниками отживающих форм мелкого производства, стоят на позициях патриархального крестьянства... В устах Ленина слово „романтизм“ означало: критикуя действительность и не понимая путей дальнейшего общественного развития, идеализировать прошлое и стремиться вернуть его, желать того, что было и прошло

⁴ См., например, статью Ю. Лотмана «Литературоведение должно быть научной» («Вопросы литературы», 1967, № 1, стр. 90—100).

и чего уже быть не может. Такое употребление слова не имеет никакого отношения к романтизму как историческому литературному направлению». ⁵

Б. Г. Рейзову возражал Г. М. Фридендер, выступив в защиту тех, кто распространяет ленинские высказывания об «экономическом романтизме» на литературу. «Если Ленин считал возможным воспользоваться термином „романтизм“ для характеристики ряда явлений экономической науки, — писал Г. М. Фридендер, — значит он считал, что между романтизмом в области политической экономики и в других областях есть известное родство, известная историческая общность (хотя, конечно, общность эта не означает тождества тех и других явлений)». ⁶

В ленинской статье, посвященной конкретной проблеме, ровно ничего не говорится о каких-либо родственных чертах между романтизмом в политической экономике и романтизмом в искусстве. Если даже признать наличие известной общности в столь отдаленных сферах, то и тогда принципиально неверно механическое перенесение ленинского положения из экономической теории в область истории литературы. Это приведет только к упрощенчеству и вульгаризации.

Энгельс в письме Йозефу Блоху писал о том, как иногда «возникла удивительная путаница» благодаря тому, что некоторые из «новых марксистов» неправильно поняли действие экономического фактора. «Маркс и я отчасти сами виноваты в том, — писал Энгельс, — что молодежь иногда придает больше значения экономической стороне, чем это следует. Нам приходилось, возражая нашим противникам, подчеркивать главный принцип, который они отвергали, и не всегда находилось время, место и возможность отдавать должное остальным моментам, участвующим во взаимодействии». ⁷

Полная несостоятельность стандартного, отрицательного подхода к романтизму обнаружилась быстро. Эта схема оправдывала себя только по отношению к явлениям, сыгравшим в общественно-литературном движении реакционную роль. Но она оказалась вовсе непригодной, когда речь шла о представителях романтизма, которые были не только прогрессивными деятелями, но и вдохновителями освободительной борьбы (Шиллер, Байрон, Жорж Санд, Гюго, Лермонтов, Мицкевич). И тогда пришлось разделить романтизм на «прогрессивный» и «реакционный».

Мысль о двух линиях в романтизме («пассивном» и «активном») была высказана М. Горьким; на ее основе в советском литературоведении получила признание концепция двух типов, двух направлений в романтизме: прогрессивно-революционного и консервативно-реакционного. Поскольку такое деление вытекало из процесса развития общественной мысли и освободительного движения, постольку оно было значительным шагом вперед в историческом освещении проблемы. Однако отношение к романтизму как к художественному направлению, как определенному типу художественного мышления мало изменилось. В истории русской литературы романтизм рассматривается преимущественно как нечто незрелое, низшее, несовершенное, как явление переходное, в лучшем случае как начальная стадия реализма. В наших историко-литературных работах получила широкое распространение схема, по которой все передовые деятели русской литературы в обязательном порядке борются с романтизмом, преодолевают его в собственном творчестве. «... Все великие русские реалисты первой половины и середины XIX века, —

⁵ Б. Рейзов. О литературных направлениях. «Вопросы литературы», 1957 № 1, стр. 93.

⁶ Г. Фридендер. К вопросу о литературных направлениях. «Вопросы литературы», 1957, № 9, стр. 66.

⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 37, Госполитиздат, М., 1965, стр. 396.

писал Г. А. Гуковский, — Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Некрасов, Гончаров, Достоевский, даже Щедрин, — все прошли через романтизм и преодолели его».⁸ Стремясь к возможно четкому разграничению различных стилевых систем, Г. А. Гуковский в романтизме видел лишь этап на путях к реализму, а реализм, в свою очередь, рассматривал не как синтез достигнутых предшествующих направлений, а как снятие, отрицание их. «... Реализм, — писал Г. А. Гуковский, — это отрицание романтизма, причем вовсе не синтез, а новое отрицание, выросшее из противоречий романтизма и отменившее их».⁹

Эти схематичные представления распространялись и на западный романтизм. А. Елистратова отмечала заметную тенденцию «искусственно „подтянуть“ все те явления историко-литературного процесса, которые представляются авторам наиболее ценными в художественном и познавательном отношении, к реалистическому эталону... Так, иногда основную „заслугу“ Байрона усматривали в том, что он „преодоле“ или „отбросил“ романтизм; точно так же поступали и с творчеством Шелли».¹⁰

Так поступали и поступают часто с Пушкиным и Лермонтовым. Обычная концепция, которая вошла в учебники, строится примерно по такой схеме: Пушкин «преодолеывает» романтизм с первой или третьей главы (споры на эту тему продолжаются) «Онегина» и становится на позиции реализма. При этом авторы подобной схемы не задумываются над вопросами: а как быть с «Полтавой», «Медным всадником», где романтическая стихия еще достаточно сильна? а как быть с лирикой? где здесь эта грань между реализмом и романтизмом? Есть ли достаточно основания, чтобы говорить о враждебном отношении зрелого Пушкина к романтизму? Для авторов этих концепций важно лишь одно: Пушкин должен во что бы то ни стало преодолеть романтизм, потому что романтизм, даже прогрессивный, подлежит преодолению как нечто низшее и незрелое. Но вот беда — вслед за Пушкиным пришел поэт, в творчестве которого настолько ярко обнаруживаются признаки романтического мирозерцания, что приходится признать, что романтизм не совсем еще преодолен и что он не только прошлое русской литературы, но явление, которое продолжает жить, развиваться и совершенствоваться. Ломается схема, страдает стройность концепции. И авторы учебников, хотя и с некоторыми робкими, стыдливими оговорками (существо дела от этого мало меняется), заставляют Лермонтова повторять путь, пройденный Пушкиным, т. е. двигаться от романтизма к реализму. В десяти томной академической «Истории русской литературы» именно так и изображается эволюция лермонтовской прозы: «Почти одновременно, в течение 1820-х годов появились в печати не только южные романтические поэмы Пушкина, но и главы „Евгения Онегина“, а в самом начале 1830-х годов „Борис Годунов“ и „Повести Белкина“ — произведения, в которых были заложены основы критического реализма. Утверждение и дальнейшее развитие критического реализма в 30-х годах было важнейшей, ведущей задачей передовых сил русской литературы».

Выступая наследником и продолжателем дела Пушкина, Лермонтов в своем творчестве ставил цели дальнейшего развития пушкинской реалистической традиции».¹¹ А какова судьба романтизма в прозе Лермонтова? На этот вопрос автор главы о Лермонтове (она написана В. А. Ма-

⁸ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 17.

⁹ Там же, стр. 15.

¹⁰ А. Елистратова. К проблеме соотношения реализма и романтизма (На материале истории английской литературы конца XVIII—начала XIX века) В кн.: Проблемы реализма (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе 12—18 апреля 1957). Гослитиздат, М., 1959, стр. 402.

¹¹ История русской литературы, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 335

нуйловым) отвечает: «В творчестве Лермонтова второй половины 30-х годов одновременно сосуществовали традиции мятежного романтизма и традиции критического реализма, которые все более вытесняли элементы романтизма, уже недостаточно выражавшие зрелое отношение поэта к жизни, к русской исторической действительности».¹²

По этой концепции, во второй половине 30-х годов Лермонтов отходит от романтизма, преодолевает его; теперь отпадает «необходимость маскировать своего героя, облачая его в одеяние падшего ангела или преобразая его в мятежного инока», теперь встает перед автором во весь рост задача реалистического изображения «героя своего времени — человека одаренного и мыслящего, но искалеченного светским воспитанием и оторванного от жизни своей страны и своего народа. Так возникает образ Печорина и весь замысел романа „Герой нашего времени“».¹³

Здесь неясно, где рубеж перехода поэта на новые позиции. «Замаскированные образы», противопоставленные В. А. Мануйловым образам реалистическим, проходят на протяжении всего творчества Лермонтова. Поэма «Мцыри», героем которой является романтический «мятежный инок», написана в 1839 году (точнее: в августе 1839 года), т. е. почти одновременно с романом «Герой нашего времени», а последний вариант романтического «Демона», как известно, относится к 1841 году.

Традиции критического реализма противопоставлены В. А. Мануйловым традициям романтизма. Возникает вопрос: о каких традициях критического реализма идет речь в русской литературе 30-х годов? Очевидно, имеются в виду «Повести Белкина» Пушкина и ранняя проза Гоголя, где еще достаточно сильны позиции романтизма. В этот период в русской литературе только формируется критический реализм, и слишком рано говорить о его традициях. В то же время романтизм переживает свой бурный расцвет.

В литературном развитии нет замкнутых процессов, различного рода явления находятся здесь в постоянном взаимодействии, взаимопроникновении. Ни реализм, ни романтизм в 30-е годы не существовали в абсолютно чистом виде. Картина движения литературы в эту эпоху чрезвычайно сложна. В целом — это ранний период становления русского классического реализма, который усиленно осваивает достижения романтизма. В то же время и внутри романтизма происходят сложные изменения. В нем борются различные течения, расцветает пышным цветом эпигонская литература. Лермонтов, разумеется, не мог стоять в стороне от этих процессов. Однако в решении вопроса о его литературной позиции следует исходить не только из основной тенденции развития русской прозы, движения ее к реализму, тяготения ее к реалистическому воспроизведению действительности, но также из характернейших черт ярко самобытной индивидуальности Лермонтова, его жизненной позиции, соотношения идеального и реального в его поэтическом мирозерцании.

Работы, авторы которых боятся признавать за романтизмом какое-либо положительное значение и пытаются все прогрессивное приписать только реализму, встречаются до сих пор.¹⁴ Реализм стали искать и

¹² Там же, стр. 344—345.

¹³ Там же, стр. 345.

¹⁴ См., например, статью Г. К. Бондаренко «Романтизм и романтика» («Ученые записки Бирского государственного педагогического института», вып. 3, 1961). Этой же боязнью вызвано, очевидно, предложение назвать романтизм раннего Горького «романтическим реализмом» (И. Волков. Романтизм. В кн.: Творческий метод. Сборник статей. Изд. «Искусство», М., 1960, стр. 205). За последние годы наметилась и другая крайность, выразившаяся в попытках снижать реализм, уменьшая значение его достижений для доказательства тезиса о прогрессивности романтизма в условиях 30-х годов прошлого века, когда с целью возвышения лер-

в древней литературе, и в XVIII веке. Глубоко прав был Г. А. Гукowski, требовавший придерживаться исторического принципа. «...Классицизм, — писал он, — это есть классицизм, а не замаскированный реализм, и романтизм — это романтизм, а не стыдливый реализм».¹⁵

Последние исследования о романтизме характеризуются стремлением авторов в какой-то степени преодолеть теорию двух романтизмов. Однако следует отметить, что это им не всегда удается.

В. В. Ванслов в книге «Эстетика романтизма», по существу, не выходит за грань «двух линий», упорно придерживаясь терминологии «консервативного (реакционного)» и «прогрессивного (революционного)» романтизма, хотя не раз говорит о различных направлениях, группировках, течениях, школах внутри романтизма и признает существование промежуточных звеньев между «революционным» и «реакционным» крылом. Признает он и «политически нейтральных» романтиков, «не связанных ни с какой партией, далеких от общественной активности и прямого участия в классовой борьбе».¹⁶

«Консервативный» — «реакционный» романтизм, по В. В. Ванслову, имеет «не только ярко выраженную антибуржуазную, но и не менее определенную монархо-аристократическую, религиозно-спиритуалистическую направленность».¹⁷ По этой концепции, не только консервативный, но и «любой романтизм в своей сущности реакционен по отношению к капиталистическому прогрессу истории».¹⁸ Тем не менее, как ни покажется странным после подобных суждений, в книге говорится, что «в развитии художественной культуры первой половины XIX века плодотворное значение имел весь романтизм в целом».¹⁹ Для того чтобы свести концы с концами, автор книги вынужден признать, что «политическую реакционность и прогрессивность нельзя в полной мере отождествлять с художественной»,²⁰ что «механически перенося понятия реакционности из сферы политической в художественную, мы рискуем прийти к отрицанию положительного значения романтизма в развитии литературы и искусства».²¹

А. А. Гаджиев, автор статьи «Концепция „идеальной поэзии“ в эстетике В. Г. Белинского (к вопросу об эстетической сущности романтической поэзии)», опираясь на традиционное деление, предлагает свою терминологию, которая не вносит ничего нового и только затемняет существо вопроса. «...Для обозначения литературного движения к концу XVIII — началу XIX в., т. е. того, что называется „реакционным романтизмом“, — пишет А. А. Гаджиев, — будем употреблять термин „романтизм“ (!); для обозначения того, что называется „революционным, прогрессивным романтизмом“, — понятие „новейшая идеальная поэзия“; для обозначения нереалистической литературы будем употреблять понятие „идеальная поэзия“, там, где речь будет идти о концепции Белин-

монтовского романтизма реализм Пушкина и Гоголя изображается до неузнаваемости обденным, серым, бескрылым, неспособным возвыситься до значительных идей.

¹⁵ Г. А. Гукowski. Пушкин и русские романтики, стр. 15.

¹⁶ В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. Изд. «Искусство», М., 1966, стр. 29.

¹⁷ Там же, стр. 23.

¹⁸ Там же, стр. 25. (Курсив мой, — К. Г.). В отношении музыки делается исключение. Она, по В. В. Ванслову, не подчиняется принципу деления романтизма на «прогрессивный» и «реакционный». Она вся прогрессивная. «В музыке проявление реакционных и консервативных тенденций еще сложнее, — пишет В. В. Ванслов, — и ни в какой мере не может быть усмотрено по аналогии с литературой. Здесь реакционного романтизма как сформировавшегося и законченного течения вообще не было. Прогрессивные тенденции преобладали в творчестве всех крупных композиторов» (стр. 31).

¹⁹ Там же, стр. 33.

²⁰ Там же, стр. 32.

²¹ Там же, стр. 34.

ского, и „романтическая поэзия“ там, где речь будет идти о литературе вопроса».²²

Нельзя не согласиться с А. Н. Соколовым в том, что концепция «двух линий» не охватывает всю сложность романтизма. «Факты свидетельствуют, — пишет он, — что романтическое направление далеко не всегда сводится к двум течениям. Так обстояло дело, например, в русской литературе. Наряду с романтическими течениями, представленными творчеством Жуковского и его последователей, с одной стороны, и поэтами-декабристами — с другой, в 30-х годах обособилось реакционно-романтическое течение, нашедшее выражение в творчестве Кукольника, Бенедиктова и других».²³ А. Н. Соколов предлагает разграничить понятия: «направление» как обозначение историко-литературного явления в целом и «течение» как обозначение разновидности внутри направления, для того чтобы наряду с общими признаками не ускользали и различия в конкретных проявлениях романтизма.

2

Прогрессивность идей очень важный критерий в изучении литературы, но, к сожалению, часто прогрессивность понимается слишком упрощенно-прямолинейно, ограниченно, без соблюдения принципа историзма и перспектив развития. До недавнего времени, например, о народничестве судили вообще, объявляя его реакционным течением, игнорируя те заслуги революционного народничества, о которых сказано у Ленина с достаточной определенностью. И славянофильство ждет к себе более пристального внимания. Нельзя исходить из суммарного подхода, без дифференциации внутри движения, без различия этапов. Славянофильство в определенный период сыграло безусловно положительную роль в развитии русской национальной культуры.

Многие ошибки проистекают от того, что схема развития общественных идей механически переносится на литературный процесс, который, разумеется, находится в тесной зависимости от экономического, социального фактора, от политической истории. Но это отнюдь не означает, что картина внутреннего развития литературы обязательно должна точно совпадать с историей общественно-философской мысли. Здесь, кроме общих, действуют и частные, внутренние законы. Тут не обойтись грубым делением действующих на исторической арене сил на два лагеря. А ведь еще недавно в наших работах оказывались за бортом русской культуры такие значительные явления, как Карамзин, Жуковский и Тютчев.²⁴

В литературоведении, особенно за последние годы, все больше сознается необоснованность и неправомерность прямого отождествления закономерностей художественного развития с закономерностями развития философской и политической мысли.²⁵

Много писали у нас о «консервативном», «реакционном», «пассивном» романтизме Жуковского. Иные и до сих пор не могут отстать

²² Вопросы романтизма в русской литературе («Ученые записки Казанского государственного университета им. В. И. Ульянова-Ленина», т. 123, кн. 9), 1963, стр. 30.

²³ А. Н. Соколов. К спорам о романтизме. «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 130.

²⁴ См.: Вл. Орлов. Русские просветители 1790—1800-х годов. Гослитиздат, М., 1950, стр. 32—34.

²⁵ А. Елистратова. К проблеме соотношения реализма и романтизма, стр. 407. Этому вопросу касается и С. Тураев в рецензии на университетский учебник истории зарубежных литератур В. В. Ивашовой. «Механическое перенесение основных философских категорий на явления литературы, — пишет С. Тураев, — мало что дает для понимания романтизма» («Иностранная литература», 1956, № 3, стр. 212).

«от дурной привычки разоблачать поэзию Жуковского, как реакционную гилью».²⁶ Нет необходимости доказывать несостоятельность, антиисторичность этих взглядов, имевших до недавнего времени широкое хождение. Еще Белинским было достаточно подробно обоснован тезис об исключительном значении поэзии Жуковского в становлении русского литературного языка и национальной литературы.

Деление романтизма на два типа (прогрессивный на одном полюсе и консервативный — на противоположном) имеет существенное значение в освещении социальной природы и идеологических корней романтизма. В то же время это определение общее, приблизительное по отношению к конкретным проявлениям романтизма, сглаживающее более тонкие различия, грани, оттенки.

Нередки, например, в нашем литературоведении случаи отождествления романтизма Лермонтова с романтизмом декабристов. Основа для такого сближения имеется. Невозможно отрицать общность, идущую по линии гражданского пафоса, вольнолюбивых патристических мотивов. Но в то же время очевидно, что романтизм декабристов соприкасается только с одной стороной творчества Лермонтова и что он далеко не охватывает лермонтовский романтизм в целом, который и шире, и глубже по своим корням, по своей социальной и нравственно-психологической проблематике.

Недостаточность деления романтизма на два типа ощущается многими исследователями, и неслучайны попытки к дальнейшему расчленению понятия «романтизм» по более конкретно-специфическим признакам: романтизм активный, пассивный, исторический, гражданский, демократический, мятежный (бунтарский), революционный, философский, религиозный, мистический, созерцательный, мечтательный. В книге Л. Я. Гинзбург о Лермонтове термин «романтизм» употребляется в отрицательном значении с эпитетами: «парадный», «неистовый», «вульгарный», «официальный», «обывательский»; в плане положительном — «разночинный», «демократический», «высокий».²⁷

Г. А. Гукровский в характеристике «двух ветвей» русского романтизма 1800—1810-х годов пользуется двумя разными терминами: «психологический романтизм» (лирика Жуковского) и «гражданский романтизм» (поэзия преддекабристская и декабристского толка).²⁸ Б. Рыбаков в своей полемической статье, в определении стилистической природы «Слова о полку Игореве» употребляет термин «языческий романтизм».²⁹

Этот процесс все большей дифференциации весьма полезен и плодотворен. Каждое из этих определений вносит новые оттенки, указывающие на дополнительные свойства отдельных или целой группы явлений. Пользуясь социологическими категориями, не следует пренебрегать психологической терминологией. Белинский не стеснял себя обязательным кругом понятий. Глубокое понимание литературы, ее природы, внутренней ее жизни постоянно толкало к обращению к разнообразнейшей терминологии, нередко заимствованной из языка самой художественной литературы и родственных ей областей. Все это даст возможность обогащать наш специальный словарь, сделать его более разнообразным, гибким, позволяющим охватить всю сложность романтизма.

В изучении романтизма за последние годы наметились известные сдвиги, новые повороты. Дело не только в том, что в специальных исследованиях, журналах, «ученых записках» стали уделять проблеме романтизма больше внимания. Главное заключается в том, что, хотя медленно

²⁶ Г. А. Гук о в с к и й. Пушкин и русские романтики, стр. 26

²⁷ Л. Гинзбург Творческий путь Лермонтова. Гослитиздат, Л., 1940.

²⁸ Г. А. Гук о в с к и й. Пушкин и русские романтики, стр. 223

²⁹ «Вопросы литературы», 1967, № 3, стр. 161.

и болезненно, но все же постепенно преодолеваются ложные представления, упрощенно-вульгарный взгляд на процесс развития литературы. К романтизму стали относиться с большим уважением, стали признавать его историческую роль и неоспоримые заслуги.

Почему все это так существенно, почему этим новым поворотам нашей литературоведческой мысли следует придавать особо важное значение?

Д. И. Писарев в статье «Базаров» писал о том, как иногда некоторые идеи превращаются «в ходячую монету» и, «путешествуя из рук в руки», темнеют и пачкаются. «... На идею валят то, — писал он, — что принадлежит исключительно ее уродливому проявлению, то, что пристало к ней случайно от прикосновения грязных рук».³⁰ Нечто похожее происходит с романтизмом. Немало ведь трудились у нас, чтобы дискредитировать романтизм.

Романтизм вовсе не выражается во внешней красивости, ни в «зализанности форм», ни в фальши и театральности, ни в надуманной ходульности образов, неестественности страстей, искусственном пафосе, напыщенной вычурности выражений, цветистости стиля, риторике и т. д. Если признать, что эстетика романтизма определяется перечисленными выше чертами, то нечего и говорить о прогрессивном значении любого романтизма. Нет нужды доказывать, что о романтизме следует судить конкретно, что романтизм по своим истокам, социально-идеологическим корням, по своей эстетической сущности — явление многосложное.

Во всякой научной области отделение истинного от ложного имеет огромное значение. И в данном случае, если мы желаем разобраться в природе романтизма, нужно прежде всего попытаться очистить романтизм от всего того, что приписывается ему, что в силу ряда обстоятельств пристало к нему и что вовсе не характеризует истинную его сущность.

Понятия истинного и мнимого романтизма вытекают из исторического опыта литературы. Они сложились давно и занимают существенное место в эстетической системе Пушкина и Лермонтова, Белинского и Тургенева.

Пушкин в письме к издателю «Московского вестника» называет «Бориса Годунова» «трагедией истинно романтической», что было вызвано желанием отгородиться от произведений, в которых поэт усматривал проявление псевдоромантизма. Некоторые же из исследователей поспешили истолковать эти слова в том смысле, что под «истинным романтизмом» Пушкин подразумевал реализм, так как здесь же говорилось о «верном изображении лиц, времени», о «развитии исторических характеров и событий».³¹ Как будто все это чуждо романтизму, как будто правда в высоком смысле, а не внешнее правдоподобие, недоступна искусству романтизма, как будто романтизм неспособен создавать типы и характеры. А «Разбойники» Шиллера, «Кавказский пленник» и «Цыганы» Пушкина? Разве в них отсутствует правда времени, верность лиц, характеров? Наконец, если бы Пушкин хотел бы говорить о реализме, то неужели он не нашел бы более точные слова. Зачем понадобилась поэту формула именно «истинного романтизма»? Это не единичное суждение поэта о романтизме именно в таком аспекте. Так, например, Пушкин не соглашался с теми, кто «под романтизмом разумел Ламартина»,³² т. е. он не считал Ламартина представителем истинно романтического направления. Такого же мнения придерживался Белинский, когда гово-

³⁰ Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1955, стр. 35.

³¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 73.

³² Там же, т. X, стр. 192 (в письме к А. А. Бестужеву от 30 ноября 1825 года).

рил о «французском отчаянном романтизме» и «водяных „медитациях“ Ламартина».³³ В том же письме к издателю «Московского вестника» Пушкин, продолжая размышлять о романтизме, писал: «...Внимательнее рассматривая критические статьи, помещаемые в журналах, я начал подозревать, что я жестоко обманулся, думая, что в нашей словесности обнаружилось стремление к романтическому преобразованию. Я увидел, что под общим словом романтизма разумеют произведения, носящие печать уныния или мечтательности».³⁴ Эта же формула повторяется почти с дословной точностью в заметках и афоризмах поэта разных годов: «Французские критики имеют свое понятие об романтизме. Они относят к нему все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности».³⁵ В этом же плане идет критика ложного романтизма в характеристике стихов Ленского в «Евгении Онегине»:

Так он писал темно и вяло
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут нимало
Не вижу я...)

Романтизм был для Пушкина высоким понятием, и он старался освободить его от всего, что искажало его сущность. «...Читая мелкие стихотворения, величаемые романтическими, — писал он издателю «Московского вестника», — я в них не видел и следов искреннего и свободного хода романтической поэзии, но жеманство лжеклассицизма французского».³⁶

Из всего сказанного Пушкиным о романтизме следует, что романтизму чужды жеманство, вялость, унылая мечтательность, что истинная романтическая поэзия отличается «искренним и свободным ходом», что в ней большая обновляющая сила.

Проблема истинного и мнимого романтизма приобрела еще большую остроту в следующее десятилетие в литературной борьбе Лермонтова. Он возвращался к ней неоднократно, в разных аспектах, защищая свою эстетическую позицию. Это была эпоха, когда получила широкое распространение эпигонская литература, когда романтическая поза стала модой, когда ею щеголяли различного рода подражатели. В стихотворении «Не верь себе...», по словам Белинского, поэт не только «репал тайну истинного вдохновения», но и указывал на «источник ложного» (IV, 523). В «Герое нашего времени» Грушницкий противопоставляет Печорину не только по своей жизненной позиции, но и в плане эстетическом. В лице Грушницкого автор разоблачал ложную романтику, мнимый идеализм типов, которые охотно драпируются в красивую романтическую одежду, по которым по своей натуре враждебны истинному романтизму.

Для обоснования отрицательного взгляда на романтизм часто ссылаются на авторитет Белинского. С этой целью нередко прибегают к произвольным толкованиям, грубым искажениям мысли критика. Так, например, известные высокие оценки Белинского, в которых исследователи обычно видят характеристику романтизма (а в них в прямой форме говорится именно о романтизме), по мнению Г. К. Бондаренко, «не имеют ничего общего с романтизмом, как особым направлением литературы начала XIX века». Что же касается «романтизма как такового», то эти оценки у Белинского, по утверждению Г. К. Бондаренко, «чаще всего носят резко отрицательный характер». Положительные же оценки отно-

³³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 157. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

³⁴ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, стр. 73.

³⁵ Там же, стр. 519.

³⁶ Там же, стр. 74.

сятся ко всей русской литературе, «пришедшей на смену литературе классицизма».³⁷ Допустим, что это так, но тогда остается непонятным, почему же Белинский в такой странной форме выразил, казалось, столь ясную мысль. Тут, очевидно, дело обстоит не так просто.

В эстетической системе великого критика романтизм не был стандартным понятием для номенклатурного обозначения творческого облика того или иного автора. Романтизм для Белинского был явлением живым, которое он рассматривал в развитии, во множестве разновидностей и оттенков внутри общего движения. Отрицательные оценки романтизма у Белинского вызваны процессами, которые происходили тогда в русской литературе. При этом особенно важно отделение истинного романтизма от романтизма ложного, от «псевдоромантизма», «мнимого романтизма» (V, 300, 302), разоблачение которого имело для Белинского принципиальное значение.

Каковы же, по Белинскому, основные признаки ложного романтизма? Они заключаются в позе, в попытках изображать необыкновенные, «вулканические» страсти, в «приторной сентиментальности, пошлом резонерстве, мелодраматических эффектах» (IV, 15), в надуманности и фальши, в «размашности в языке и чувствах» (V, 298), в «вычурности фраз», в декламации, «риторических завитушках» и «рифмованных побрякушках». Белинский отвергал «непстойкий романтизм» Марлинского и Полевого, ложный романтизм Бенедиктова.

В эпоху 40—50-х годов XIX века романтизм был дискредитирован разного рода эпитогами. Статьи великого критика вносили ясность, очищали путь для дальнейшего движения русской литературы. И. С. Тургенев в критике прозы Марлинского и поэзии Бенедиктова видел «испровержение целого направления, ложного и пустого, дело шло о разрушении авторитета мнимой силы и величавости».³⁸ Сам Тургенев сделал немало в срывании масок с мнимых романтиков.³⁹

Белинский был всегда непримирим к явлениям, в которых он усматривал унижение, оскорбление «святости искусства» «бездарностью», «жалкой посредственностью» (I, 359). В условиях общественно-литературной борьбы 1840-х годов особенно вредными и опасными представлялись ему произведения, в которых мещанская ограниченность, пошлость, реакционность выступали в завуалированном виде, под маской романтизма и «высокой» поэзии. Белинский умел распознавать сквозь мишуру внешних эффектов, громких трескучих фраз убогость мысли.

Понятием «романтизм» в его положительном значении обозначен Белинским один из важнейших этапов движения эстетической мысли в художественном развитии человечества. В романтизме он видел огромную освободительную силу в борьбе с рутинной, застоявшимся формами, устаревшими эстетическими нормами и представлениями.

В нашем литературоведении долгим и сложным путем постепенно преодолеваются разного рода ошибочные суждения и ложные представления о романтизме. Пришли, наконец, к мысли, что романтизм явление слишком значительное, чтобы просто отмахнуться от него, что к нему

³⁷ Г. К. Бондаренко. Романтизм и романтика, стр. 102.

³⁸ И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма в тринадцати томах, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 61—62.

³⁹ См., например, стихотворение И. С. Тургенева «Человек, каких много», в котором рисуется эволюция пустого фразера, в молодости щеголяющего модными фразами, показано, как с годами блекнет чисто внешний романтический блеск подобных «высших натур», как они легко смиряются с пошлостью жизни, достигая благополучия и чинов. живут долго, «темно и скучно». Белинский, отмечая меткое и верное определение Тургеневым этого распространенного типа мнимых романтиков, указывал на его живучесть. Они «не столько переводятся, сколько изменяются, принимая новые формы» (IX, 380).

нельзя относиться пренебрежительно, что он не только факт истории литературы прошлого, что романтизм создал непреходящие эстетические ценности, которые продолжают жить в художественном сознании человечества, оказывая воздействие на развитие литературы и искусства.

3

Каковы некоторые предпосылки теоретической постановки проблемы романтизма?

Романтизм в широком понимании, в общем определении, как эстетическая категория, выражающая определенные стороны опыта развития художественной мысли человечества, как было в свое время указано Белинским, является *естественной и вечной потребностью духовной природы человека* (см.: VII, 153, 159, 173). «В груди и сердце человека, — писал Белинский в 1843 году, — заключается таинственный источник романтизма; чувство, любовь есть проявление или действие романтизма, и потому почти всякий человек — романтик. Исключение остается только или за эгоистами, которые, кроме себя, никого любить не могут, или за людьми, в которых священное зерно симпатии и антипатии задавлено и заглушено или нравственно неразвитостью, или материальными нуждами бедной и грубой жизни. Вот самое первое, естественное понятие о романтизме» (VII, 145).

Такова психологическая основа романтизма. Что же касается определения его в плане познавательном, то характерным и преобладающим элементом его является субъективное, личное начало. Существуют два типа поэтического мирозерцания, два способа художественного познания. «Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни, — говорит Белинский. — Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела — на *идеальную и реальную*» (I, 262).

Легко заметить, что это деление страдает известной односторонностью. Получается так, как будто представители реального направления лишены права иметь свою точку зрения, свой взгляд на мир, что вызвано, очевидно, желанием возможно рельефно разграничить два противоположных направления в развитии художественного мышления, с целью подчеркнуть *преобладание в идеальном направлении личного, субъективного момента*.

Субъективным, личным началом тесно связан лиризм. Не следует при этом бояться слова «субъективность». Белинский различал два ее типа: а) «поэтизированный эгоизм, вечно роющийся в пустоте своего скучного существования» (в таком субъективизме Белинский видел «смерть поэзии») и б) «благороднейшая субъективность», субъективизм «истинного поэта», «покоряющего толпу» «неведомую силою звуков» поэзии (IX, 123). Белинский писал: «субъективность означает выражение личности... в таланте великом избыток внутреннего, субъективного элемента есть признак гуманности». Он еще более подробно обосновывает свою мысль, касаясь субъективности автора в «Мертвых душах»: «Здесь мы разумеем не ту субъективность, — писал Белинский, — которая, по своей ограниченности или односторонности, искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов; но ту глубокую, всеобъемлющую и гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою и духовно-личною самостию, — ту субъективность, которая не допускает его с апа-

тическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою *душу живу* явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать *душу живу*» (VI, 217—218).

На развитии реального и идеального направления зиждутся и два типа поэтического мирозерцания: реалистического и романтического. В первом случае автор стремится к максимальной объективности, *возможно правдивому воспроизведению объективного внешнего мира*. Творческое сознание автора сосредоточено именно на осуществлении этой задачи. Это, конечно, вовсе не означает, что совершенно исключается при этом действие субъективного фактора. Субъективное восприятие лежит в основе всякого познания. Оно еще в большей степени лежит в основе художественного творчества. Здесь же речь идет о преобладающем, доминирующем значении. *На почве этого объективного отношения порождаются эпические жанры и реалистическое искусство. Главная задача автора в этом случае — показать, раскрыть все то, что лежит вне субъекта, открыть те или иные существенные стороны жизни, оставаясь на позициях художественного осмысления, исследования действительности в самых различных ее аспектах*. Эти тенденции находят выражение в области формы преимущественно в широких полотнах монументальных жанров прозы, прежде всего в романе. Здесь позиции реализма особенно сильны.

Другим типом поэтического мирозерцания является романтизм с преобладанием лиризма, субъективно-личного начала. Поэт-романтик озабочен прежде всего задачей раскрытия своего внутреннего мира. В этом случае предметы, явления, лежащие вне личности автора, интересуют, волнуют его, приобретают значение и ценность лишь в той степени, в какой они отвечают этой задаче.⁴⁰

В чем сущность истинного романтизма? Из основных признаков его назовем следующие: разлад с действительностью, противопоставление бунтующей, мятежной личности среде, «толпе»; в восприятии реального мира преобладание идеального начала, «жадная тоска», «вечное и неопределенное стремление, не удовлетворяемое никаким удовлетворением» (VII, 153), «порыв к высшему миру» (VI, 524). Это первый ряд признаков, которыми определяется *жизненная позиция* романтика. Второй ряд, тесно связанный с первым, характеризует *своеобразие романтического психологизма: преобладание субъективного начала и лиризма, обостренное восприятие природы (культ природы), «высокие ощущения», сфера, сближающая поэзию с музыкой, сосредоточение преимущественно на задаче изображения «внутреннего человека», выражения «жизни души и сердца»* (IV, 27),⁴¹ *концепция созерцательной, идеальной любви*.⁴²

Ни один из признаков, взятый сам по себе, каким бы он ни был важным и существенным, не может характеризовать романтизма. Только совокупность их может дать некоторое приблизительное представление о сущности романтического мирозерцания.

Едва ли возможна такая характеристика романтизма, которая не вызвала бы возражений и споров. Некоторые авторы, и не без оснований, избегают каких бы то ни было общих определений романтизма.⁴³ Любая его характеристика неизбежно вызовет споры и возражения. Как бы мы ни стремились к возможно полной и точной характеристике романтизма,

⁴⁰ Это один из аспектов, но не единственный в понимании природы романтизма как философско-эстетической категории.

⁴¹ «... Есть люди, — говорит Белинский, — которые... как будто состоят только из души и сердца и как будто рождаются гражданами идеального мира» (VI, 524).

⁴² Белинский писал: «Шиллер высок в своем созерцании любви; но это любовь мечтательная, фантастическая; она боится земли, чтоб не замараться в ее грязи...» (VII, 165).

⁴³ Г. А. Гук о с к и й. Пушкин и русские романтики, стр. 17.

наше определение всегда будет неполным и неточным постольку, поскольку оно строится на общих, типологических признаках. При этом неизбежно выпадут, останутся вне поля нашего зрения признаки частные (временные, национальные, индивидуальные), но не менее важные и существенные. Poleмика в подобных случаях не только уместна, но и естественна и необходима. В результате столкновения разных точек зрения, может быть, и спор приобретет более конкретные формы. Но при этом следует соблюдать элементарную объективность, уметь правильно читать и понимать чужие работы. Так, например, в тексте моего доклада на Лермонтовской конференции в Орджоникидзе сказано: «Пафос романа Лермонтова Беллинский видел в его лиризме, в его тонком психологизме, в „сосредоточенном чувстве“, во „внутреннем созерцании и ясновидении“, в изображении „внутреннего человека“, в раскрытии „биографии его души“. Все эти стороны духовной деятельности человека были специфической сферой преимущественно романтизма».⁴⁴ При рассуждении на эту тему, само собою разумеется, следует взять не один признак, а совокупность всех признаков, далеко не полно и не точно здесь обозначенных. «Необходимо раскрыть систему признаков романтизма, — справедливо замечает А. Н. Соколов, — и по этой системе определить изучаемое явление. Каждый отдельный признак романтизма может встретиться и в других литературных направлениях. Они не разобцены между собою в такой степени, чтобы у них нельзя было найти общих черт. Но система признаков специфична для каждого литературного направления. В этой системе и каждый отдельный признак приобретает специфическую окраску, особый оттенок».⁴⁵

А как поступает А. Гуревич? Он пишет: «К. Григорьян совершает очевидный терминологический просчет, зачисляя изображение душевной жизни личности „по ведомству“ романтизма. Последовательно проводя эту точку зрения, мы неизбежно должны будем признать романтиками авторов всех психологических романов, в том числе Тургенева, Льва Толстого, Достоевского».⁴⁶

С чужими мыслями следует обращаться более осторожно, особенно в тех случаях, когда имеет место несогласие с автором и желание полемизировать с ним. Во-первых, психологизм бывает разный. Во-вторых, из приведенной цитаты моего доклада вовсе не следует, что изображение «душевной жизни личности» объявляется исключительной сферой только романтизма. Там говорится лишь о том, что изображение «внутреннего человека», раскрытие «биографии его души» было *специфической сферой преимущественно романтизма*. В-третьих, не следует так пренебрегать исторической перспективой. Когда романтики обратились к «душевной жизни личности», тогда еще не было ни Тургенева, ни Толстого, ни Достоевского. Романтизм стал для них школой психологизма.

Романтизм русский и общеевропейский был движением мощным, схватившим все сферы духовной жизни общества. Широкая постановка проблемы романтизма требует обобщения накопленного колоссального опыта не только литературы, но искусства в целом. При этом романтизм следует изучать «изнутри», а не «извне», опираясь на природу мирозерцания и творчества наиболее ярких представителей романтического направления.

⁴⁴ К. Н. Григорьян. Роман Лермонтова «Герой нашего времени» — вершина русской романтической прозы. В сб.: М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества. Под редакцией А. Н. Соколова и Д. А. Гиреева. Северо-Осетинское книжное издательство. Орджоникидзе, 1963, стр. 48.

⁴⁵ А. Н. Соколов. К спорам о романтизме, стр. 123.

⁴⁶ А. Гуревич. Симптомы нового. (Раздумья над книгами о Лермонтове) «Вопросы литературы», 1964, № 10, стр. 93—94.

Особенно сильное влияние оказал романтизм на развитие лирической поэзии, музыки и пейзажной живописи. Из всех искусств романтики отдавали предпочтение музыке, ставили ее выше других, видя в ней выражение наиболее сложной сферы душевной жизни человека. К звукам поэзии и музыки они обращались, стремясь передать свой «невыразимый» восторг перед «дивной природой» (*Жуковский*), «сердцем разуметь» ее «безглагольную речь» (*Баратынский*), передать тончайшие, неуловимые состояния «души смятенной», муки любви и «жадную тоску» (*Лермонтов*) и «порыв к миру идеальному» (*Белинский*).

Когда Белинский писал о том, что «особливо» «музыка» является «по преимуществу» «романтическим искусством» (III, 426), то он несомненно опирался на богатейший опыт не только поэзии, но и музыки и живописи. Эту же мысль в более развитой форме находим у Э. Т. А. Гофмана, одного из виднейших представителей европейского романтизма. «Музыка самое романтическое из всех искусств, — писал он в «Крейслериане», — пожалуй, можно даже сказать, единственно подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное...»⁴⁷

Не только западные, но и русские романтики выделяли музыку из других искусств, видя в ней в наибольшей чистоте отражение «идеальной стороны» натуры человека. Музыка, по их мнению, более всего способна возвышать человека, уносить силою мечты в «мир иной». Один из самых чутких русских романтиков Д. В. Веневитинов в аллегорической картине трех богинь (скульптуры, живописи и музыки) устами «богини музыки» разъясняет сущность музыки следующими словами: «Случалось ли тебе в безмолвии ночи слышать волшебные звуки, которые тайною силою увлекают душу, тешат ее надеждою и заставляют забывать все окружающее? Это торжество мое. Ты переносишься тогда в новый мир, ты думаешь быть далеко от земли, и ты в самом себе... Не пламенная радость, не улыбка гордости выражают мое владычество: нет! слезы тихого восторга напоминают смертному, что мне покорено его сердце».⁴⁸

Для передачи другому переживаемых поэтом «высоких ощущений» беден «язык земной». Отсюда идея «невыразимости» и «муки слова» у романтиков. «...Когда душу томит неизъяснимое чувство, когда она ищет того, чего нет на земле, — писал В. Ф. Одоевский, — это состояние мучительно; нет слов для него... ничем его не расскажешь, как музыкой; она одна отвечает нашим недоговоренным словам, одна отводит душу, — уносит ее из земной юдоли и ставит ее лицом к лицу — с *невыразимым*; этой чудной силою не владеет никакое другое искусство».⁴⁹

«Высокие ощущения» — это та сфера, где лирическая поэзия соприкасается с музыкой. Романтики сблизили поэзию и пейзажную живопись с музыкой в поисках единой их психологической почвы. Немалую роль в этом сыграла романтическая концепция природы.

«„Романтизм — это мечта“ — таково довольно распространенное у нас определение романтизма, — писал Б. Г. Реизов. — Мы находим его в сотнях статей, в университетских программах, в учебниках и лекциях. „Мечта пазад“ — это романтизм реакционный, „мечта вперед“ — романтизм революционный... „Мечта“, „бегство в мечту“, „бегство от действительности“ — такое определение существует в литературе около ста лет и зафиксировано во многих даже очень устаревших учебниках. Оно возникло отчасти потому, что типичным романтизмом считался немецкий романтизм...»⁵⁰

⁴⁷ Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения в трех томах, т. III. Гослитиздат, М., 1962, стр. 27.

⁴⁸ Д. В. Веневитинов. Избранное. Гослитиздат, М., 1956, стр. 141.

⁴⁹ В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. Музгиз, М., 1956, стр. 484.

⁵⁰ Б. Реизов. О литературных направлениях, стр. 89.

Нетрудно понять Б. Г. Реизова, автора фундаментальных трудов о французской романтической драме и историческом романе эпохи романтизма, когда шаблон и банальность вызывают у него чувство неудовлетворенности. Литературоведческая мысль, конечно, не заблуждалась, в течение почти века отождествляя романтизм с мечтой, потому что мечта безусловно составляет одну из характеристических черт романтизма. Однако говорить, что романтизм — это мечта, значит высказать хотя и верную, но слишком общую мысль. *Важны истоки, характер и содержание мира мечты поэта.* Верно также и то, что мечта возникает на почве разлада с действительностью. «Закономерно, что романтическое отрицание действительности, — справедливо замечал А. Н. Соколов, — приводит к утверждению того, чего в действительности нет». Возражая Б. Г. Реизову, он указывал также на неправомочность смешения двух родственных, но не тождественных понятий: мечты и идеала. Без последнего, который служит критерием оценки действительности, «едва ли возможно художественное творчество». В то же время А. Н. Соколов подчеркивал особую роль мечты и идеала в романтизме, указывая на соотношение этих категорий с другими особенностями романтического направления.⁵¹

Формула «Романтизм — это мечта», быть может, возникла на основе изречения духовного отца романтизма Ж. Ж. Руссо: «Прекрасное только то, чего нет». Эти слова нашли свое интересное толкование у Жуковского. В письме к Гоголю, приводя изречение Руссо, он писал: «Это не значит: *только то, что не существует*: прекрасное существует, но его нет, ибо оно, так сказать, нам является единственно для того, чтобы исчезнуть, чтобы нам сказаться, оживить, обновить душу — но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем; оно не имеет ни имени, ни образа; оно посещает нас в лучшие минуты жизни — величественное зрелище природы, еще более величественное зрелище души человеческой, очарование счастья, вдохновение несчастья и проч. производят в нас спи живые ощущения прекрасного, и весьма понятно, почему почти всегда соединяется с ним грусть — но грусть, не приводящая в уныние, а животворная, сладкая, какое-то смутное стремление — это происходит от его скоротечности, от его невыразимости, от его необъятности».⁵²

Эти слова могут служить известным ключом для понимания отличительных свойств романтизма Жуковского. Романтизм выражается всегда конкретно-индивидуально, и в каждом отдельном случае следует разобраться в его характере. Констатация, например, такой позиции, как отрешенность от жизни и уход в призрачный мир, сама по себе еще недостаточна для определения сущности мирозерцания поэта. Разлад разладу рознь. И мечты бывают разные.

Психологическая основа романтизма заключается в сознании «несовершенства бытия», в неудовлетворенности, в тоске, в желании вырваться из круга грустных, скорбных впечатлений, «горестей, забот и тревожностей» жизни, вырваться из тесных оков серой, скучной повседневности в светлые просторы мечты. Беспокойная мысль в поисках свободы, гармонии, беспредельности рвется в «мир иной». «Призрачная страна! И жизнь здесь другая! Мне не место здесь», — горько сетовал А. Н. Скрябин и искал убежище в мире звуков музыки.⁵³

Мечта, как и идеал, противопоставлена реальности, но как психологическая и эстетическая категория она имеет свои особенности. Без разви-

⁵¹ А. Н. Соколов. К спорам о романтизме, стр. 124.

⁵² В. А. Жуковский, Полное собрание сочинений в двенадцати томах, т. X, СПб., 1902, стр. 82.

⁵³ История русской музыки, т. III, Музгиз, М., 1960, стр. 208.

того воображения нет художественного творчества, но поэту реальности мечта и мечтательность менее свойственны, нежели поэту романтических видений. Последние всегда находят конкретно-индивидуальные выражения. Мечтательность Жуковского, Батюшкова, Веневитинова, Баратынского, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Блока в своей основе выражает идеальные порывы, и в этом смысле имеет единую почву. Но мир мечты каждого из этих поэтов различный. Где-то они соприкасаются, где-то, отдаляясь, резко расходятся.

Наклонность к фантастическому, сказочному, чудесному в высшей степени свойственна романтическому миросозерцанию, но мир мечты поэта, созданный силою воображения, не обязательно населен привидениями, уродливыми призраками, ужасами и кошмарами, хотя эти признаки характерны для определенного типа романтизма, порождаемого мистицизмом.

В романтизме (впоследствии и в символизме) с давних пор наметилось направление, в основе которого лежит религиозно-мистическое миросозерцание. Представители этого направления воспринимают действительность как мир страшных фантастических видений, мистических переживаний и ужасов. В хаотической стихии вселенной человек рисуется в их воображении жалким, подобно песчинке. Они пытаются проникнуть в недоступные глубины «сверхчувственного мира», преимущественно в сферу болезненно-паталогических отклонений. Тревоги современной жизни (атомная птерия) внесли свои оттенки в эти переживания. Появилась целая литература ущербности, отчаяния, фаталистического ужаса перед грядущим. Герои этой литературы — изуродованные души, люди, потерявшие всякую веру в человека и человечность, отчаявшиеся, дошедшие в своем цинизме и животном страхе до крайних пределов нравственного маразма.

Иного рода романтизм Байрона и Шиллера, Пушкина и Лермонтова, Мицкевича и Шевченко, романтизм, порождаемый «действительно идеальным» направлением, проникнутый гуманизмом, отражающий мечты человечества. Это не романтизм, «чуждый всякой действительности», а романтизм, пронизанный обостренным чувством действительности.

Русский романтизм развивался преимущественно в этом направлении, в котором, в свою очередь, улавливаются две линии. Созерцательно-мечтательная, нашедшая выражение в лирике Жуковского и Батюшкова. Пушкин унаследовал у Жуковского его «светлую печаль», хотя и это высокопоэтическое состояние выражено у Пушкина в новом качестве. У Пушкина же (частично и у Веневитинова и Баратынского) возникают первые семена второй, условно говоря, тревожной линии. Лермонтов продолжает эту линию, в его творчестве мятежный романтизм достигает своей вершины. Однако линия мечтательно-созерцательного романтизма не исчезает, а продолжает развиваться, трансформируясь в различных направлениях.

Если на Западе романтизм в определенные эпохи играл консервативную роль, идеализируя старину, тянул литературу назад, то в России он выражал преимущественно прогрессивные тенденции литературного развития. Виднейшие русские писатели первой половины и середины XIX века (не только Жуковский, Веневитинов, Батюшков, Баратынский, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, но и Тургенев, Толстой и Достоевский) прошли психологическую школу романтизма.

Важнейшими завоеваниями русского романтизма были утверждение идеи свободы и независимости личности, создание прочной основы для развития психологического направления и народности русской литературы, обращение к животворному источнику поэтического фольклора, национальным традициям, к героическим образам прошлого.

Теперь все признают необходимость изучения романтизма, но как, в каком направлении? Вокруг этого вопроса разгорелся спор, столкнулись различные точки зрения.

Б. Г. Рейзов глубоко прав, когда ставит перед нашим литературоведением задачу исторического исследования романтизма в его конкретных проявлениях и национальной специфике как литературного направления. В то же время трудно согласиться с ним, когда он выражает сомнение в целесообразности и плодотворности типологического аспекта.⁵⁴ На иных позициях стоит А. Н. Соколов, который ставит проблему раскрытия системы признаков романтизма на основе его «широкого сравнительно-исторического и типологического изучения».⁵⁵ Эту точку зрения поддерживает и Г. Поспелов. «...Следовало бы прежде всего заняться выяснением того, — пишет он, — как надо изучать „идейный мир романтизма“ вообще, в чем надо искать своеобразие этого „мира“, делающее его романтическим. Только при этих условиях, несомненно, можно было бы найти ключ к решению вопроса о всех других особенностях романтического творчества и о его границах, а далее и о его национальных разновидностях и о его „течениях“».⁵⁶

Проблема поставлена Г. Поспеловым правильно. В самом деле, ведь невозможно судить о частных проявлениях романтизма (в индивидуальном или национальном выражении), если у нас нет общих типологических определений?

Любая научная область, претендующая на установление определенных закономерностей, не может обходиться без теоретических категорий. А они возможны только при синтезирующей работе мысли, при обобщении типических черт, типических признаков определенного ряда аналогичных родственных явлений. Другое дело, каким путем идет это синтезирование, на чем оно базируется. Здесь менее всего уместны оголенно логизированные, абстрактно-отвлеченные упражнения мысли. Они враждебны искусству. Теоретические выводы должны вытекать из изучения романтизма в его конкретных проявлениях. Пример плодотворности подобного изучения дал нам Белинский. При многозначности различных форм употребления слова «романтизм» в его эстетической системе выделяются два терминологических ряда, обусловленных двумя различными аспектами освещения сущности романтизма. В первом случае он обращался к слову «романтизм» для обозначения литературного направления в его эволюции, в разные исторические эпохи и в разных странах (романтизм средних веков, нового времени, романтизм английский, французский, немецкий, русский), для определения характера пафоса творчества отдельных авторов — носителей романтизма (Байрон, Гюго, Мицкевич, Жуковский, Пушкин, Лермонтов). Во втором случае «романтизм» означал тип поэтического мирозерцания, определенную жизненную позицию и эстетическую систему.

Таким образом, типологические определения романтизма приобретают значимость и силу лишь в том случае, когда они органически вытекают из всестороннего и углубленного изучения конкретного исторического опыта направления с выявлением наиболее характерных его признаков.



⁵⁴ См.: Б. Рейзов. О литературных направлениях, стр. 87.

⁵⁵ А. Н. Соколов. К спорам о романтизме, стр. 123.

⁵⁶ Г. Поспелов. Может ли быть романтизм без романтики? «Вопросы литературы», 1964, № 9, стр. 112.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Ф. ТАРАСОВ

НОВЫЕ АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ О СЕМЬЕ НЕКРАСОВЫХ

(ГРЕШНЕВО)

Во время работы в Ярославском областном архиве зимой 1965 года мною были обнаружены неизвестные исследователям творчества Н. А. Некрасова материалы о семье Некрасовых, которые позволяют лучше представить грешневскую обстановку в период детства поэта, лучше понять его стихи. Материалы эти уточняют, а в некоторых случаях и поправляют принятые в литературоведении представления об А. С. Некрасове и его семье.

Одновременно с выявлением новых материалов мною была проведена проверка-сличение уже использованных исследователями документов со ссылками и толкованиями их в работах некрасоведов. И здесь выявлены неточности и ошибки.

Наиболее авторитетно, обстоятельно и документированно грешневский период биографии Некрасова рассмотрен в первом томе трехтомной монографии В. Е. Евгеньева-Максимова «Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова». Однако и он, как показала проверка, нуждается в поправках.

Не разбирая мелкие неточности и ошибки, допущенные исследователем при ссылках на документы, остановимся на главном, меняющем суть дела.

Характеризуя отца поэта, А. С. Некрасова, исследователь насчитывает у него «не одну сотню крепостных» (стр. 36), а в другом месте уточняет, что число их «едва достигало четырехсот» (стр. 38), что помещик содержал «два десятка псарей и два десятка музыкантов», снабженных «инструментами, такими как „во французской гвардии“» (стр. 32). Таким образом, А. С. Некрасов предстает перед читателем помещиком средней руки, достаточно обеспеченным и благополучным; имея четыре сотни крепостных, он мог и музыкальные инструменты для крепостного оркестра из Парижа выписать, и себя потешить (одних псарей да музыкантов 40 человек).

Все это действительно было, только в 1850-е годы — через 12—15 лет после отъезда юного поэта в Петербург. Характеристика материального положения А. С. Некрасова построена на ревизских сказках за 1850 год, письмах его к сыну и воспоминаниях крестьян, относящихся к последним годам его жизни.

Хранящееся в Ярославском архиве дело — «Алфавит о числе душ в помещичьих дачах Ярославской губернии» — говорит о том, что в 1829 году, когда будущему поэту было 7 лет, у его дяди, штабс-капитана Сергея Сергеева Некрасова, числилось 59 душ, у второго дяди, штабс-капитана Дмитрия Сергеева, — 50 душ, а у отца поэта, капитана Алексея Сергеева Некрасова, — 52 души, из которых 45 было в Ярославском уезде и 7 в Романово-Борисоглебском.¹

Как известно, раздел наследства после смерти деда поэта проводился полюбовно в 1821 году. Тогда-то и достались А. С. Некрасову 52 души, с которых он начинал свое хозяйство. При 52 душах и жил А. С. Некрасов первые 8 лет в Грешневе (до 1832 года — отъезда будущего поэта в гимназию). Не до музыки тогда было Алексею Сергеевичу:² из 52 крепостных «мужеска пола» только 23 были взрослыми, вполне трудоспособными, 21 имели возраст до 16 лет, а 8 «душ» к 1829 году уже умерли и только числились по ревизским сказкам.³ Примерно столько же было тогда крепостных женского пола. Для нас важен именно этот период, протекавший на глазах юного Некрасова. В этих условиях жила вся семья.

В 1832 году умер Дмитрий Сергеевич, и его наследство, в том числе и 50 душ крепостных, поделили между собою оставшиеся братья и сестры. И в первом случае — после деда, и во втором — после дяди поэта, Дмитрия Сергеевича, крепост-

¹ Государственный архив Ярославской области, ф. 100, оп. 8, д. 1058, л. 106.

² Судя по письму А. С. Некрасова сыну от 7 января 1857 года, оркестр появился только в 1857 году и состоял из 9 человек (см.: В. Евгеньев, Николай Алексеевич Некрасов. Сборник статей и материалов. М., 1914; автографы писем А. С. Некрасова к сыну хранятся: Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 203, № 67).

³ Уточнено по ревизским сказкам за 1834 год.

ных, как мы увидим дальше, делили по списку — седьмым ревизским сказкам. Делили всех — и живых и мертвых.

В 1834 году по всей России составлялись восьмые ревизские сказки. Мне удалось разыскать сказки Алексея Сергеевича.⁴ Теперь у него оказались налицо 142 души, в том числе 69 мужских.

В 1836 году в «Ярославских губернских ведомостях» появилось объявление о продаже с торгов земли в Романово-Борисоглебском уезде, принадлежавшей губернской секретарше Елене Певницкой (сестре А. С. Некрасова), «по иску разных лиц и казенного взыскания более 50 тысяч рублей».⁵ В 1837 году подобные объявления появлялись еще несколько раз. Очевидно, к этому времени закончился судебный спор из-за наследства бывшей крепостной Некрасовых Федоры, и А. С. Некрасов, одержав верх, стал прибирать к рукам принадлежавшие сестре земли и крепостных сначала в Ярославской губернии, а потом и за ее пределами.

В 1850 году, судя по девятым ревизским сказкам, Алексей Сергеевич владел уже 325 душами в Ярославской губернии. Кроме того, в это время у него появились крепостные во Владимирской и Симбирской губерниях.

Сопоставив эти цифры, можно проследить, так сказать, весь период «первоначального накопления» у А. С. Некрасова. Для нас же особенно важны те 52 души (или примерно 100 вместе с женскими), которыми владел он в бытность будущего поэта в Грешневе.

Ревизские сказки А. С. Некрасова за 1834 год не были известны. Они сами по себе очень интересны. В сказках других помещиков, по крайней мере тех, которые я видел, крепостные, как правило, называются по своему имени и имени отца — Иван Петров, Петр Степанов и т. п. Фамилий как таковых я не встречал. Не было фамилий и у крепостных дяди поэта, Сергея Сергеевича. А у Алексея Сергеевича половина всех мужчин — глав семейств (15 из 31), помимо своего имени и имени отца, имели еще фамилии, причем многие из них восходят к кличке, часто проницательной, язвительной: Степан Степанов Деревягин, Федор Михайлов Дубинин, Егор Федоров Шляхтин, Федор Степанов Жулов, Илья Михайлов Карачкин, Петр Андреев Гундерин и т. п.

По-видимому, клички-фамилии эти давал сам Алексей Сергеевич. В этой связи вспоминается «Осенняя скука» Некрасова, герой которой, помещик Ласуков, от скуки забавляется тем, что не дает ночью спать крепостному мальчику, называя его то Храпаковым, то Козыревичем, то Свечкиным.

Ревизские сказки А. С. Некрасова за 1834 год могут служить хорошей иллюстрацией к «Мертвым душам» Гоголя, работу над которыми он начал примерно в то же время. В них встречаются такие записи:

Алексей Дмитриев	Достался по наследству в 1832 году после смерти брата Дмитрия	Умер в 1817 году
Иван Григорьев Сырой	Достался по наследству в 1832 году после смерти брата Дмитрия	Умер в 1817 году
Федор Степанов Дубинин	Достался по наследству в 1832 году после смерти брата Дмитрия	Умер в 1820 году
Степан Федоров	Достался по наследству в 1832 году после умершего брата Дмитрия	Умер в 1821 году

Выходит, что все они уже мертвыми при разделе наследства в 1821 году достались Дмитрию Сергеевичу, а после его смерти перешли к Алексею Сергеевичу. Таких «мертвых душ» перешло от Дмитрия к Алексею Сергеевичу 9, да своих к 1834 году набралось 11. Всего получается 20 (Чичикову стоило бы захватить к А. С. Некрасову!).

В. Е. Евгенъев-Максимов, А. В. Попов и некоторые другие исследователи рассказывают в своих работах о судебной тяжбе А. С. Некрасова со своей сестрой из-за крепостного Степана Петрова, бежавшего еще до раздела наследства и возвращенного уже после того, как крепостные были поделены. При полюбовном решении судьбы крепостного Алексей Сергеевич предложил оценить Степана в 600 рублей и передать ему с условием, что он выплатит остальным наследникам деньгами части, которые им причитаются. Сестра Татьяна предложила 800 рублей и забрала Степана себе, но причитающиеся братьям части не выплатила (она и без того должна была им до 18 тысяч рублей). Тогда Алексей Сергеевич подал в суд и вынул Степана себе «в вечное и потомственное владение». Дело это хранится в Ярославле.

⁴ Государственный архив Ярославской области, ф. 100, оп. 8, д. 1411, лл. 631—651.

⁵ «Ярославские губернские ведомости», 1836, № 48, 27 сентября.

В конце ревизских сказок Алексея Сергеевича за 1834 год приложен отдельный лист — дополнительная ревизская сказка о дворовом человеке Степане Петрове, которая проясняет его дальнейшую судьбу. Судя по сказке, Степан бежал в 1813 году, возвращен из Бессарабии (!) в 1827-м, присужден Алексею Сергеевичу в 1832-м и в том же году «отдан в рекруты без зачета».⁶ Видимо, погулявший на воле 14 лет дворовый пришелся не ко двору, стал опасен, и хотя Алексей Сергеевич выплатил за него братьям солидную сумму, он вынужден был «без зачета» сдать Степана в солдаты (по закону казна платила за рекрута не старше 35 лет, а Степану было 38, и Алексею Сергеевичу пришлось сбывать мужика даром).

В. Е. Евгеньев-Максимов в 1914 году, а вслед за ним К. И. Чуковский и другие исследователи, настойчиво говорят о том, что еще при жизни матери поэта, Елены Андреевны, в доме хозяйничала крепостная наложница Алексея Сергеевича, «домоправительница» Аграфена, всячески унижавшая законную хозяйку. К. И. Чуковский даже утверждает, что все это происходило в глазах будущего поэта. Алексей Сергеевич «ввел к себе в дом свою крепостную любовницу и потребовал, чтобы Елена Андреевна угощала ее. Та отказалась. Он бил ее в присутствии сына», — пишет исследователь в биографическом очерке Некрасова.⁷

В. Е. Евгеньев-Максимов, А. В. Попов считают, что Аграфена родом из Кощевки. В. Ф. Чистяков, ссылаясь на воспоминания крестьян Пургина и Паутовой, утверждает, что она родом из Гоголина.⁸

В ревизских сказках А. С. Некрасова за 1834 год числится одна единственная Аграфена — дочь Федора Степанова Жулова из Кощевки. В 1834 году ей было 10 лет. Следовательно, в 1841 году, когда умерла Елена Андреевна, Аграфене было 16—17 лет. Могла ли крепостная девчонка в 16—17 лет захватить такую власть в помещичьем доме? Мне представляется это сомнительным. Тем более этого не могло быть при жизни поэта в Грешневе: Аграфена была моложе его на 2 года, даже в 1838 году, перед отъездом Николая Алексеевича в Петербург, ей было всего 14 лет.

Проверяя, нет ли ошибки в указании возраста Аграфены, обратимся к ревизским сказкам Алексея Сергеевича за 1850 год. В них Аграфена приписана уже к дер. Васильково, числится вдовой, ей 26 лет (как и должно быть). Муж ее, Анемподист Петров, по тем же сказкам умер в 1840 году в возрасте 20 лет. Даже если их поженили накануне его смерти, в момент свадьбы Аграфене было не более 16 лет. В 16 лет она и овдовела.

Утверждение исследователей о том, что Алексей Сергеевич, чтобы покрыть свой грех, выдал Аграфену за немощного мужика, который вскоре умер, по-видимому, справедливо. Однако от жертвы помещичьего «женюбия» (термин В. Е. Евгеньева-Максимова) до роли «домоправительницы» еще далеко.

В воспоминаниях Полянина,⁹ приехавшего, кстати сказать, в Грешнево девятилетним мальчиком, через 11 лет после смерти Елены Андреевны, не говорится, что Аграфена властвовала в доме при жизни матери поэта.

К. И. Чуковский в доказательство своей точки зрения приводит полустершиеся слова, обнаруженные им на полях рукописи Некрасова:

Чай не хорош... п чашку опрокинул,
И Аграфену приказал позвать
И ей ему чай сделать...

Вдруг отец
Сказал: «садись», и села Аграфена
И нагло посмотрела на нее
На мать мою...

Но и эти слова, если их даже принимать за точное описание сцены (что сомнительно), не дают оснований для тех выводов, которые исследователь делает: о присутствии сына-поэта здесь ничего не говорится. Самое большее, что можно предположить, это то, что Алексей Сергеевич жестоко оскорбил свою жену, подав-

⁶ Государственный архив Ярославской области, ф. 100, оп. 8, д. 1411, л. 651.

⁷ См.: Н. А. Некрасов. Сочинения. Гослитиздат, Л., 1937, стр. XXV (курсив мой, — А. Т.).

⁸ Ярославский край, сб. 2. Ярославль, 1930, стр. 199.

⁹ «Старый барин во время охоты заметил красивую девушку, половшую картофель; она ему понравилась.

— „Ефим, приведи“ — распорядился он, не долго думая. Ну, Ефим и привел ее, как собаку на цепи... Сумела угодить барину — главной наложницей ее сделал. А когда — все-таки и ей попадало» (цит. по: В. Евгеньев. Николай Алексеевич Некрасов, стр. 26).

щую «плохой чай»: позвал Аграфену, которая пользовалась его «благодарностью» (и это, очевидно, было известно Елене Андреевне), и посадил ее за один стол с женой.

Утверждение, что Аграфена была фактической хозяйкой в доме при жизни Елены Андреевны, не соответствует действительности. Судебное дело, о котором будет сказано ниже, свидетельствует о том, что в 1842 году, через год после смерти матери поэта, Аграфена не жила еще в барском доме: уезжая в Кострому на несколько дней, Алексей Сергеевич оставил дом на попечение дворового. Будь Аграфена «домоправительницей», надобности в таком поручении ненадежному дворовому, при котором дом обокрали, не было бы.

Очевидно, в эту роль Аграфена вошла в середине 40-х годов, когда Алексей Сергеевич, оставшись один (дети выросли и разъехались), отбросил всякие условности. Но и после этого, по крайней мере до 1850 года, Аграфена была крепостной. Дал ей «вольную» и записал в ярославские мещанки Алексей Сергеевич позднее.¹⁰

До сих пор мы очень мало знаем о самой Елене Андреевне. Алексей Сергеевич поспешил на расходы и портрета ее не заказал. Мы не знаем ее облика, можем смутно представить ее себе только по воспоминаниям крестьян, записанным через 60 лет после ее смерти. Никаких подлинных вещей и документов этой замечательной женщины ни один исследователь не видел.

Среди ревизских сказок 1834 года я нашел листок, заполненный рукой Елены Андреевны. Это ревизская сказка на единственную крепостную — «девку Катерину Андрееву», принадлежащую «помещице майорше Елене Андреевой дочери, жене Некрасовой». Сказка эта написана женской рукой (сказки на крепостных Алексея Сергеевича писаны другим почерком) и имеет внизу подпись: «К сей ревизской сказке майорша Елена Андреева дочь, жена Некрасова, руку приложила».¹¹ Пока это единственный подлинный документ — автограф матери поэта.

Слово «девка» не должно нас смущать. В то время оно не носило того пренебрежительного оттенка, какой имеет сейчас. Так, спустя три года, в 1837 году, дочь состоятельных родителей, отправляясь за границу, сообщала об этом в газете в такой форме: «Мологская мещанка девка Аксиныя Ермолаева Ветрина отправляется за границу» (объявление в «Ярославских губернских ведомостях», 1837, № 27, 2 июля).

По ревизской сказке Катерине было 28 лет. Следовательно, в момент отъезда семьи Некрасовых с Украины ей было 18. Очевидно, эту девушку отправили с Еленой Андреевной ее родители, наказав служить ей и оберегать ее (наподобие пушкинского Савельича у Гринева). Какую роль играла Катерина — единственная живая память о родителях — в жизни Елены Андреевны, как сложилась ее судьба после смерти хозяйки, мы не знаем. Видно, после смерти Елены Андреевны Катерина перешла в собственность Алексея Сергеевича. Однако в ревизских сказках его за 1850 год (тогда ей было бы 44 года) ни одна Катерина и близко не подходит по годам к Катерине Андреевой.

Лет 15 тому назад при первом моем посещении Ярославского архива один из работников его, Ю. Н. Трыков, рассказывал мне, что в 1950 году, когда он только поступил туда работать, ему попалось в руки интересное дело — жалоба крестьянки на крайне жестокое, бесчеловечное обращение с нею А. С. Некрасова. Его поразило сходство судьбы крестьянки с судьбой героини некрасовского стихотворения «В дороге»: крестьянка была грамотна, где-то училась, а теперь помещик над нею издевается. Дело это не было обработано и описано. К сожалению, Ю. Н. Трыков не отложил его, а потом ни ему, ни мне не удалось это дело отыскать. Я тогда высказал сомнение: откуда у Алексея Сергеевича могла появиться грамотная, образованная крестьянка? Ни школы, ни условий для ученья в Грешневе не было. А теперь думаю: не Катерина ли это? Не она ли, доведенная до отчаяния жестокостью Алексея Сергеевича после смерти хозяйки, кричала о помощи? Не о ее ли судьбе поведал нам поэт в одном из самых первых стихотворений, написанных вскоре после второй поездки в Грешнево?

В Ярославском архиве хранится другое дело, не менее ярко показывающее, до какого состояния мог довести своих крепостных А. С. Некрасов. Это — дело «о дворовых людях помещика Алексея Некрасова сельца Грешнева Дмитрии Андрееве и Иване Егорове по подозрению в краже разного господского имущества и о порезании первым самопрозвольно себе горла».¹²

Суть дела в следующем: в июне 1842 года, через год после смерти жены, Алексей Сергеевич отправился на несколько дней в Кострому. Поскольку ни жены,

¹⁰ В 1859 году в «Ярославских губернских ведомостях» (№ 17, 25 апреля) было опубликовано объявление: «Отъезжает за границу отставной майор Алексей Сергеев Некрасов, при нем дворовые люди, Ефим Алексеев, Сергей Семенов и ярославская мещанка, вдова Аграфена Федорова».

¹¹ Государственный архив Ярославской области, ф. 100, оп. 8, д. 1411, л. 492.

¹² Там же, ф. 150, т. 8, д. 5095.

ни детей дома уже не было,¹³ он оставил дом на попечение дворового Ивана Егорова. Ночью из дома украли сундук с барским добром (серебро, одежда). Сундук нашли разломанным и пустым в саду. Староста кинулся искать вора, пересчитал всех мужиков — нет дворового Дмитрия Андреева. А он и раньше был на руку нечист. К вечеру его нашли на берегу Волги, в 7 километрах, в Диево-Городищах возле кабака. При нем оказались новые плисовые шаровары и бритва, украденные у соседа, тоже крепостного А. С. Некрасова. Барского добра при нем не было. Беглеца привели в Грешнево. О том, что у Алексея Сергеевича кухня была в отдельном здании, известно давно. Оказывается, на кухне возле печи был специальный «железный столбец» и на нем цепь. Дворового связали и посадили на цепь. Приехал Алексей Сергеевич — начался суд. На шею дворовому накинули петлю из ременных вожжей. Концами вожжей связали руки за спиной. Посыпались удары кулаками по лицу, а когда мужик свалился на пол — каблуки в ход пошли. Тоже по лицу. Принесли охапку палок для наказания. . .

Не выдержал мужик, взмолился: «Подожди, батюшка барин, отложи наказание до завтра, авось пропаяжа пойдет».

Наказание приостановили, а мужика снова посадили на цепь. Вместе с ним посадили дворового Ивана Егорова, которому было поручено хранить господский дом, — не он ли помогал. На ночь обвиняемого руки развязали. Прошла ночь, а пропаяжа не нашлась: видимо, обвиняемые барского добра не брали, а настоящий вор не явился. Чувствуя, что расправы не миновать, в отчаянии Дмитрий Андреев схватил лежащий в печурке нож и располосовал себе горло.

К счастью, рана оказалась не смертельной. То ли лекарь оказался поблизости, то ли в город успели отвезти — зашил лекарь рану на горле и отправил мужика в больницу. А раз попал в больницу, дело вышло наружу, получило огласку.

Чтобы выйти сухим из воды, Алексей Сергеевич и подал на самоубийцу и второго дворового, Ивана Егорова, в суд, обвинив их в краже. По требованию суда к делу прислал заключение уездный врач Подгаевский¹⁴ о том, что у Дмитрия Андреева «на шее пониже подгортанного хряща общие покровы поперечно разрезаны длиною слишком на вершок, самое же дыхательное горло было порезано соответственно ране слишком за половину, на левой скуле имеется ссадина кожи затекшая длиною с вершок, а шириною в 3 линии, которая также произошла не иначе, как от действия наружного касания» (каблуки Алексея Сергеевича). В деле, как положено, — показания свидетелей и обвиняемых (смысл их изложен выше).

Дело тянулось с 1842 по 1846 год. Острота его пропала. Гроза над Алексеем Сергеевичем миновала. Лишиться мужиков жалко. Улик нет. Алексей Сергеевич послал в суд хорошую характеристику на обвиняемых. Суд по делу о краже господского добра оставил обоих обвиняемых «в сильном подозрении», но наказания не определил. За кражу у соседа новых плисовых шаровар и бритвы, с которыми дворовый попался, пришлось отсидеть «в рабочем доме» 15 дней. А за великий грех — попытку лишить себя жизни — его еще духовному суду предали.

Так и закончилась эта история. На 21 листе сухого судебного дела во всей его страшной повседневности раскрылись перед нами один из эпизодов грешневской жизни. Не попади мужик в больницу, мы бы ни слова не узнали об этой истории. Кто скажет, сколько подобных историй кануло в Лету? Сколько подобных сцен наблюдал будущий поэт еще мальчиком за 14 лет жизни в Грешневе?

Пока, до времени, они оседали где-то на дне его души. Незаметно для себя он увез их с собою в Петербург вместе с тетрадью романтических стихов. Но страшная действительность встретила его и там — в подвалах, на чердаках, где ютилась беднота. Поэт бросил романтику и начал писать стихи «эгоистические» (выражение самого Н. А. Некрасова),¹⁵ поставив себе задачу во что бы то ни стало вырваться из засасывающей его нищеты.

Летом 1841 года молодого поэта позвали в Грешнево: выходила замуж старшая сестра Елизавета. Он спешил на свадьбу, а попал на свежую могилу матери. Что с ней случилось, мы не знаем. Видимо, была здорова, если затевалась свадьба. Умерла неожиданно.

Ее смерть очищающей грозой прошла над Грешневым, примирила отца с сыном. Поэт прожил в Грешневе и Ярославле с начала августа до поздней осени 1841 года. И мать незримо присутствовала, жила во всем — в вещах, в разговорах и поступках с оглядкой на нее, в режиме дня: никто не смел нарушить установ-

¹³ Дочь Анна жила в Ярославле (компаньонкой в пансионе Буткевич), сын Константин служил юнкером на Кавказе, сын Федор, очевидно, учился в гимназии (ему было 15 лет).

¹⁴ 23 сентября 1859 года А. С. Некрасов в письме сыну просил его похлопотать «у господина Кетчера» о назначении А. И. Подгаевского инспектором уездной врачебной управы: он «пользует меня и так много помог, что я обязан ему истинною благодарностью» (см.: В. Евгеньев. Николай Алексеевич Некрасов. стр. 39). Подгаевский и лечил Дмитрия Андреева.

¹⁵ «Литературное наследство», т. 49—50, 1946, стр. 148.

ленный при ней порядок. И поэт не почувствовал еще вполне всей глубины, всей непоправимости утраты.

Через четыре года поэт вновь приезжает на родину. Невеселыми «деревенскими новостями» встречает его Грешнево. К могиле матери прибавилась могила сестры Елизаветы, умершей через год после свадьбы. По усадьбе бродит со свежим шрамом на горле неудавшийся самоубийца Дмитрий Андреев (его «дело» закончится в следующем году). В доме теперь уже вовсю распоряжается «домоправительница» Аграфена, переключившая постепенно жизнь на свой лад. Теперь ей 21 год. Помыкавшись года три один, без жены и детей, Алексей Сергеевич махнул на все рукой и ввел Аграфену в дом «хозяйкой». И теперь все — от обстановки мебели до режима стало иным.

Очевидно, в этот приезд во время псовой охоты, пригласив на нее сына, на глазах у него, Алексей Сергеевич избил арапником псаря, упустившего зверя. (Сестра поэта, А. А. Буткевич, вспоминая об этом, года не указывает, а пишет «в первые годы».¹⁶ Первый приезд отпадает, так как было бы так и сказано — «в первый год». Третий раз Николай Алексеевич приезжал в 1853 году, когда уже избрал для себя другой вид охоты — с ружьем и собакой в сопровождении кого-либо из крестьян или в одиночку, в псовых охотах он почти не участвовал, да и был-то в Грешнево только проездом). Прибавим к этому предполагаемую трагедию Катерины, и картина получится законченной.

Каких-либо документальных следов от этой поездки в Грешнево мы не имеем. Только на основании косвенных данных исследователи относят ее к августу-сентябрю 1845 года.¹⁷ Если во время первой поездки в Грешнево, в 1841 году, Некрасов написал четыре письма, то сейчас, имея более широкий круг друзей, не отправил ни одного. Если в 1841 году он полон творческих планов — пишет водевиль, работает над повестью, обещает Ф. А. Кони статьи о ярославской литературе, о концерте, то за это время не создает ничего.

В это время поэт стоял накануне решительного поворота, который еще не совершил. Стихи «эгоистические», водевили, проза его уже не удовлетворяют. Под влиянием Белинского, бесед с Герценом (у которого только что побывал), других факторов в сознании Некрасова происходит «переоценка ценностей» — все окружающее проверяется критерием активного гуманизма. И первым этой проверке подвергается родное с детства — все то, что до сих пор принималось бессознательно, как неизбежное, ибо нечего было ему противопоставить. (Заметим, что до тех пор ни в одном произведении поэт открыто не выступал против своего отца; идеологического водораздела, если можно так сказать, между ними проведено еще не было, по крайней мере публично).

Увиденные поэтом «деревенские новости» в совокупности своей ярким светом осветили и прошлую и настоящую грешневскую жизнь; они помогли поэту вдруг прозреть (это «вдруг» готовилось давно), ясно увидеть и оценить отца своего, сущность крепостничества вообще. И не через чужое, постороннее, а через свое горе, через судьбы дорогих ему людей.

Уезжая из Грешнева, поэт бросает по адресу отчего дома гневные слова:

И вот они опять, знакомые места,
Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста,
Текла среди пиров, бессмысленного чванства,
Разврата грязного и мелкого тиранства;
Где рой подавленных и трепетных рабов
Завидовал житью последних барских псов,
Где было суждено мне божий свет увидеть,
Где научился я терпеть и ненавидеть...

И поэт шлет отчету дому проклятие:

И с отвращением кругом кидая взор,
С отрадой вижу я, что срублен темный бор —
В томящий летний зной защита и прохлада, —
И нива выжжена, и праздно дремлет стадо,
Понурился над высохшим ручьем,
И на бок валится пустой и мрачный дом,
Где вторил звону чаш и гласу ликований
Глухой и вечный гул подавленных страданий,
И только тот один, кто всех собой давил,
Свободно и дышал и действовал и жил...

¹⁶ Там же, стр. 176.

¹⁷ К. П. Чернова. Некрасов в Ярославле. В кн.: Н. А. Некрасов и Ярославский край. Ярославское книжное изд., 1953, стр. 114.

Стихотворение «Родина» относится исследователями к 1846 году. В автобиографических набросках поэт указывает, что начало стихотворения читал Белинскому «около 1844 года». «Возможно, что Некрасов случайно ошибся в дате...»¹⁸ Это «около» было после возвращения из Грешнева.

Вслед за «Родивой» или одновременно с ней поэт пишет «В дороге» и «Псовую охоту». И хотя стихи эти написаны в ясном ключе, авторская позиция скрыта в них за внешним беспристрастием, все три стихотворения согревает одно дыхание, одно настроение, один порыв. Поэт нашел свою тему, свое место, свой стих.

Как это часто бывает у молодых, начинающих поэтов, стихи получились автобиографичными: своя, лично пережитая трагедия, своя боль лежит в них на поверхности. Но в том-то и сила настоящего таланта, что за этой личной болью, личной трагедией стоит трагедия всей мыслящей, ищущей, страдающей России.

Потом, по мере развития таланта и сознания Некрасова, общее горе, общая трагедия станут все ярче звучать в его стихах. А найденная им лиричность, умение провести эту общую боль через свое сердце останутся на всю жизнь.

В конце своей жизни умирающий поэт продиктует сестре: «В произведении моей ранней молодости встречаются стихи, в которых я желчно и резко отзывался о моем отце. Это было несправедливо, вытекало из юношеского сознания, что отец мой крепостник, а я либеральный поэт. Но чем же другим мог быть тогда мой отец? — я побывал не крепостное право, а его лично, тогда как разница между нами была собственно во времени. Иное дело, личные черты моего отца, его характер, его семейные отношения, тут я очень рано осознал свое право и не отказываюсь ни от чего, что мною напечатано в этом отношении».¹⁹

Читая сейчас эти стихи, мы не видим в них какой-либо позы, мелочного противопоставления Николая — Алексею, сына — отцу. Это поднимающаяся на Руси новая общественная сила — разночинная интеллигенция — устами Некрасова предъявляет счет крепостничеству. Но слова эти лишний раз подтверждают нам автобиографичность этих его стихов.

Н. И. СОКОЛОВ

Н. А. НЕКРАСОВ И ЛИТЕРАТУРНОЕ НАРОДНИЧЕСТВО

В советском литературоведении имеется немало работ, в которых освещается роль Некрасова в развитии русской поэзии, его связи с поэтической традицией, воздействие поэта революционной демократии как на современную ему поэзию, так и на поэтов последующих поколений, включая советскую эпоху. Среди них — обширная статья В. В. Гиппиуса «Некрасов в истории русской поэзии XIX века» (1946), книги А. М. Еголина «Некрасов и поэты-демократы 60—80-х годов XIX века» (1960), Н. В. Осьмакова «Поэзия революционного народничества» (1961), Н. Л. Степанова «Некрасов и советская поэзия» (1966) и др.

Гораздо в меньшей степени в трудах о Некрасове освещается его роль в развитии всей русской литературы, особенно пореформенной поры. Между тем литературу 60—70-х годов XIX века нельзя полностью уяснить вне воздействия на нее — идейного и художественного — поэзии Некрасова. И речь должна идти не только о поэтах данной поры, но и целом ряде писателей-прозаиков, о драматургии и критике. В свою очередь, и творческий путь Некрасова также нельзя уяснить до конца вне связей с литературным движением его времени. «Поэзия Некрасова... — справедливо отмечал В. В. Гиппиус, — выросла не только из Кольцова, но и из Пушкина, и не только из Пушкина, но и из Гоголя, натуральной школы и русской реалистической прозы».¹ Как это очевидно, связь Некрасова с русской литературой не исчерпываются традицией. Развитие демократической литературы — реалистической прозы писателей-демократов 60-х годов, а затем и так называемого литературного народничества — в данном отношении представляет, быть может, наибольший интерес.

В последнее время усилилось внимание нашего литературоведения к проблемам развития литературы в эпоху народнического движения и в этой связи — к творчеству Некрасова. Появившиеся недавно работы А. М. Гаркави, В. Г. Базанова, М. М. Гина, Н. В. Осьмакова и других исследователей свидетельствуют о плодотворности изучения данного круга вопросов.

В предлагаемой статье ставится целью обратить внимание на некоторые, на наш взгляд, существенные факты воздействия Некрасова на мировоззрение и твор-

¹⁸ «Литературное наследство», т. 49—50, стр. 164, 166.

¹⁹ Там же, стр. 143.

¹ В. В. Гиппиус. Некрасов в истории русской поэзии XIX века. В его кн.: От Пушкина до Блока. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 263.

чество писателей, с деятельностью которых в значительной мере и связывается представление о литературном народничестве.

В ряде работ (в частности, в статье М. М. Гина «Об отношениях Некрасова с народничеством 70-х годов», в работах В. Г. Базанова о Худякове и др.) справедливо говорится о необходимости расширения круга писателей, связанных с народническим движением. В этом убеждают и новейшие исследования историков. Народничество глубоко уходит своими корнями — и в теоретическом и в практическом отношениях — в революционно-общественное движение 60-х годов. В общих историко-литературных трудах творчество ряда писателей-демократов обычно рассматривается только в связи с литературным движением 60-х годов. Однако творчество Решетникова, Левитова, Воронова, Слепцова и хронологически выходит за рамки этого периода, а кроме того, — и это главное — проблематика их произведений во многом и существенно связана с проблемами литературно-общественного движения 70-х годов. Глубоко показателен тот факт, что легальная пропагандистская литература, которая использовалась во время «хождения в народ», в значительной мере была подготовлена писателями-демократами 60-х годов. В эту литературу вошли рассказы и очерки Левитова, книги для народного чтения Худякова, «Очерки фабричной жизни» Голицынского, некоторые произведения Н. и Гл. Успенских, очерки «Владемирка и Клязьма» Слепцова и др. Творчество Решетникова на протяжении почти всего периода 70-х годов было предметом принципиальных споров критики о путях демократизации русской литературы. Известно также, что так называемая народническая беллетристика во многом опиралась на традиции демократической литературы 60-х годов.

В упоминавшейся статье М. М. Гина «Об отношениях Некрасова с народничеством 70-х годов» о поэме «Кому на Руси жить хорошо» сказано: «Крестьянские образы этой поэмы можно верно и глубоко понять лишь при изучении их в связи с народническими идеями и настроениями, на фоне народнической беллетристики...»² Мысль эта не вызывает возражений, но в не меньшей мере можно говорить о том, что и творчество беллетристов-народников нельзя до конца понять и правильно оценить без учета их связей с поэзией Некрасова, с его произведениями о народной жизни в особенности. Разумеется, такой учет должен быть предельно исторически точным, иначе картина литературного развития легко может быть искажена.

В данном отношении показателен промах в книге Н. В. Осьмакова. По его мнению, «в конце 60-х—начале 70-х годов социальная дифференциация, расслоение деревни и выделение из среды крестьянства кулаков — этой деревенской буржуазии — прошли для Некрасова, как и для революционных народников, незамеченными. Позднее, в середине 70-х годов, Некрасов преодолевает эту иллюзию и покажет в образе Наума мужика-мироеда... Об этих явлениях в социальной жизни русской деревни полным голосом заговорят и народнические писатели — Гл. Успенский, Наумов, Засодимский и другие...»³

Это утверждение грешит рядом неточностей. Неверно, что Некрасов до середины 70-х годов не знал о «деревенской буржуазии». Еще в «Песнях о свободном слове» (1865) поэт представил характерную фигуру крестьянина Федосеева, приобретшего «дворянские землицы». О деревенском кулачестве поэт знал также и по произведениям народнической беллетристики, многие из которых печатались в «Отчужденных записках». Еще до стихотворения «Горе старого Наума» (опубликовано в 1876 году) появляется сборник Ф. Д. Нефедова «На миру» (1872), рассказы Н. И. Наумова «Деревенский торгаш» (1871), «Юровая» (1872), «Крестьянские выборы» (1873), в 1874 году на страницах журнала Некрасова печатается роман П. В. Засодимского «Хроника села Смурина».

Из сказанного следует, что ошибочен и сам тезис о том, что «народнические писатели», как и вообще народники, в конце 60-х—начале 70-х годов не замечали кулака в деревне. Нельзя было не замечать очевидное. Постановка вопроса о развитии капитализма в России, как известно, была заслугой народничества;⁴ другое дело, что вопрос этот народники рассматривали и рещали с неверных позиций.

Воздействие поэзии Некрасова на демократическую литературу, на творчество писателей-разночинцев 60—70-х годов шло различными путями. Прежде всего поэзия Некрасова была могучим фактором в развитии самосознания, в формировании мировоззрения всей передовой разночинской молодежи. Не будет преувеличением сказать, что творчество Некрасова в ее идейном вооружении должно быть поставлено рядом с революционной проповедью и теоретическими трудами Чернышевского и Добролюбова, Герцена и Огарева, с работами непосредственных идеологов революционного народничества.

Наряду с этим не менее важно и другое: среди литераторов-разночинцев, вероятно, трудно отыскать таких, которые в своей литературной деятельности не об-

² «Вопросы литературы», 1960, № 9, стр. 122.

³ Н. В. Осьмаков. Поэзия революционного народничества. Изд. АН СССР М., 1961, стр. 32—33.

⁴ См.: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений т. 2, стр. 531.

рашались бы к поэзии Некрасова как к источнику тем и образов, крылатых формул и определений, материала для новых творческих разработок.

Быть может, наибольший интерес представляют те явления демократической литературы, которые связаны с творческими открытиями Некрасова, искавшего новых путей в художественном освоении мира народной жизни, с его поисками положительного героя русской действительности, с обогащением художественных средств литературы. В решении данных проблем великий поэт, как известно, отвечал не только на запросы современного движения русской литературы, но и прокладывал пути в будущее.

Отмечая различные проявления воздействия Некрасова на развитие литературы 60—70-х годов, вместе с тем не следует упускать из виду и обратное воздействие этой литературы на творчество поэта. В свое время К. И. Чуковский указал на связь стихотворения Некрасова «Железная дорога» (1863) с очерками В. А. Слепцова «Владимирка и Клязьма» (1861).⁵ Примеры такого внимательного и творчески заинтересованного отношения Некрасова к произведениям, основанным на тщательном изучении действительности, не единичны.

Таковы некоторые аспекты связей Некрасова с современной ему литературой. Творчество ряда писателей убеждает в жизненности и глубокой плодотворности этих связей.

Большую роль сыграл Некрасов в судьбе Ф. М. Решетникова. До появления его «Подлиповцев» (1864) писатель-разночинец, как известно, прошел через суровые жизненные испытания, и нужно было проявить немало воли и упорства, чтобы подняться до понимания задач, встававших перед современной литературой. Прежде чем явиться в Петербург к Некрасову с рукописью «Подлиповцев», Решетников не только прочел, но и глубоко передумал все, что писали о литературе, ее задачах Белинский и Добролюбов, что печаталось о народе на страницах «Современника». О Белинском он говорил Панаевой: «...я, как приехал в Петербург, тотчас же пошел на его могилу, долго просидел там. Он и Добролюбов — это мои нравственные учителя... насущный хлеб для нравственного развития, особенно таких людей, как я...»⁶ О значении, которое имела для писателя-разночинца поэзия Некрасова, можно заключить по его же словам: «Я почти все стихотворения Некрасова наизусть знаю...»⁷ Эти заявления Решетникова следует признать типичными: имя Некрасова и его творчество для молодого поколения разночинцев 60-х, как и последующих годов, было неотрывно от имен Белинского, Чернышевского, Добролюбова, от их горячей проповеди идей демократизма и народности.

Свою повесть «Подлиповцы» автор посвятил Некрасову. Посвящение было не только актом признательности за внимание и помощь, которую оказал молодому литератору редактор «Современника». Произведение Решетникова об участии пермяков-подлиповцев, о их бурлацкой доле самым близким образом перекликается с тем, что написал великий поэт о бурлаках и в «Размышлениях у парадного подъезда» (1858), и в его поэме-воспоминании «На Волге» (1860). Образы и картины, запечатленные в этих стихах, помогли писателю глубже понять драму народной жизни, которую он превосходно знал и по своему личному опыту.

Некрасов возвращался к бурлацкой теме и позднее. В поэме «Современники» (1875) приводится бурлацкая песня «В гору», которую спел разгулявшийся «разбойничий хор» под руководством разбогатевшего Саввы, начавшего свою карьеру «бечевою». В этой песне поется не о волжских, а о камских бурлаках, тянущих судно вверх по реке. Думается, что в этой суровой и мрачной песне отразились впечатления поэта от повести «Подлиповцы», герои которой нашли свой трагический конец, поднимаясь с бурлацкой лямкой именно по Каме. Есть в песне и строки, которые намекают на участь героев произведения Решетникова:

Камушка! сколько мы слез в тебя пролили!
Мы ли, родная, тебя не довелили?
Денежек дай!
Бросили дом,
Малых ребят...
Ухнем! Напрем!..

Разумеется, было бы грубым упущением видеть здесь голое «заимствование» или «переделку» — перед нами творческая переработка материала самой жизни, одним из ярких документов которой была и повесть «Подлиповцы».

Сложную взаимосвязь с творчеством Некрасова нельзя не усмотреть и в другом важнейшем произведении Решетникова — в романе «Где лучше?», напечатан-

⁵ См.: Корней Чуковский. Мастерство Некрасова. Изд. второе, дополненное, Гослитиздат, М., 1955, стр. 380.

⁶ А. Я. Панаева (Головачева). Воспоминания. Гослитиздат, 1948, стр. 386.

⁷ Там же, стр. 384.

ном в обновленных «Отечественных записках» в 1868 году. Роман многими образами и картинами перекликается с поэмой Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Хотя ко времени появления произведения Решетникова был известен лишь «Пролог» великой поэмы, но здесь уже были намечены ее дальнейшие очертания и сформулирована ее главная задача. Семь мужиков-странников пошли искать на Руси счастливого. Пятерых путников, героев романа Решетникова, читатель также встречает в пути. «Куда бог несет?» — спрашивает их полесовщик. «Туда, где лучше». — «Где же такое место?..» — «Искать будем». Подобно вопросу «кому на Руси жить хорошо», часто повторяющемуся в поэме, и вопрос «где лучше» не раз повторяется в романе. Примечателен в романе образ Пелагеи Прохоровны, во многом роднящийся с образом крестьянки Матрены Тимофеевны Корчагиной.

Салтыков-Щедрин, высоко оценивая вклад Решетникова в литературу, писал о его романе: «Г. Решетников первый показал, что русская простонародная жизнь дает достаточно материала для романа...»⁸ Следует отметить, что пример эпического изображения действительности еще раньше дал Некрасов в своих крестьянских поэмах. Решетников, создавая романы из рабочей жизни, решал сходные задачи в области реалистической прозы. При всех недостатках романов Решетникова, о которых говорили и благожелательные его критики (Салтыков-Щедрин, Ткачев, Шелгунов и др.), за ним остается несомненная заслуга первооткрывателя в области демократической романистики.

Из писателей-демократов, творчество которых относилось к 60-м годам, но было живым явлением и в последующий период, уместно остановиться на Левитове. В его автобиографических произведениях немало сказано о литературе, формировавшей его раннее сознание, но он не называет имени Некрасова — с большим воодушевлением говорит он о Пушкине и Гоголе, о Белинском и Лермонтове. Что касается отношения Левитова к поэтическому творчеству Некрасова, то оно выразилось в конкретных темах, образах и картинах его очерков и рассказов, в его лиризме, рожденном горьким чувством, которое вызывала у писателя судьба простого человека-труженика. Нельзя не увидеть параллель к некрасовским темам в произведениях Левитова о детях, о горестном и убогом детстве. Детская тема была устойчивой на протяжении всего творческого пути Левитова. Таковы его «Блажененькая» (1862), «Лирические воспоминания Ивана Сизова» (1863), «Горбун» (1863), «Бабушка Маслиха» (1864), «Мое детство» (1870), «Сельское учение» (1872) и др.

Одной из тем поэзии Некрасова, особенно затронувших Левитова, была тема «падшей женщины», широко отразившаяся в литературе 60-х годов. Левитов, хорошо зная о драмах, разыгрывавшихся в углах и закоулках столичных городов, не раз посвящает им свои произведения о городских низах. Рассказ «Погибшее, но милое создание» (1862) в ряду этих произведений принадлежит к числу самых острых и ярких. Вся тональность, весь пафос этого рассказа как бы заданы известным стихотворением Некрасова «Когда из мрака заблужденья...» (1845). Героиня-рассказчица трижды цитирует его в своей страстной исповеди-повествовании о самой себе. Но было бы упрощением видеть в произведении Левитова вариацию на некрасовскую тему:

И в дом мой смело и свободно
Хозяйкой полною войди...

В рассказе героиня о ее прошлом предстает ничем не прикрашенная правда о социальном быте, порождавшем столь тяжкие судьбы. Этот рассказ перекликается своими тягостными подробностями с другим стихотворением Некрасова — «Еду ли ночью по улице темной...» (1847), хотя у Левитова речь идет об иной среде и об иных судьбах. Драма падшей женщины разрешается в его рассказе иначе, чем в стихотворении «Когда из мрака заблужденья...». Говоря об одном из своих поклонников, героиня дает ему горькое, но верное определение: «Это был герой нашего времени: все бы ему делать добро, да силы нет».⁹ В рассказе намечен и другой исход для героини. Примечательно, что этот путь также проиллюстрирован одним из стихотворений Некрасова. Дуня может выйти замуж за полицейского «ундера» и этим перечеркнуть свое прошлое. «Вот продала я, — говорит она автору, рисуя «несколько картил» из своей «жизненной панорамы», — и заложила благоприобретенные шелки да бархаты, купила что нужно детям, мужу, матерп его и пою:

Подвязавши под мышки передник,
Перетянешь уродливо грудь,
Будет бить тебя муж-привередник
И свекровь в три погибели гнуть».¹⁰

⁸ М. Е. Салтыков-Щедрин, Полное собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1937, стр. 352.

⁹ А. И. Левитов, Сочинения, т. 1, «Academia», М.—Л., 1932, стр. 391.

¹⁰ Там же, стр. 382.

Оба стихотворения, процитированные в рассказе Левштова, написаны в 40-х годах, однако проблемы, поднятые тогда Некрасовым, не перестали быть важными и в 60-е годы, наоборот, в условиях пореформенной России они приобрели еще большую остроту. Писатель-демократ нашел в образных определениях поэта родственное и своим переживаниям, и своему отношению к окружающему миру.¹¹

В период активного народнического движения общественное звучание поэзии Некрасова особенно возросло. К этому стремился и сам поэт, создавая и свои поэмы на исторические темы, и сатиру «Современники», и особенно свое самое выношенное и самое глубокое по демократизму творение — «Кому на Руси жить хорошо». Для писателей, близких к народническому движению, поэзия Некрасова служила образцом глубины проникновения в окружающую действительность, указывала на те жизненные явления, которые подлежали изучению и творческому освещению в литературе.

Характерно, что ряд беллетристов-народников — П. В. Засодимский, Н. П. Златовратский, Г. А. Мачет и др. — в свои ранние годы прошли через искус постигшего творчества (в большинстве случаев результаты этих увлечений не дошли до печати). На пути их творческого становления поэзия Некрасова была для них притягательным образцом и вместе с тем авторитетным критерием, который не позволял идти по ложной дороге.

П. В. Засодимский, участник народнического движения, один из зачинателей демократической литературы 70-х годов, как и многие его современники, вырос и воспитывался на передовой литературе 50—60-х годов. Белинский и Герцен, Чернышевский и Добролюбов, Тургенев и Некрасов — вот имена, которые рано вошли в круг его чтения. В первых стихотворных опытах народнического беллетриста многое восходит к гражданской патетике, сатирически-обличительному стиху Добролюбова, постов «Искры» и Некрасова. Стремление излить наиболее жгучие переживания в стихотворной форме не оставляло писателя и в дальнейшем, по лишь немногие из своих стихотворений он опубликовал.¹² В его беллетристическом творчестве воздействие Некрасова отразилось в общей тематике произведений, в неизменном демократизме, в гражданской патетике. Что Некрасов не переставал быть для Засодимского выразителем стремлений лучших людей своего поколения, доказывает речь писателя-народника на похоронах великого поэта. Похороны Некрасова, как известно, вылились в крупное событие общественной жизни 70-х годов. Присутствие на похоронах огромной массы передовой молодежи, виднейших деятелей «Земли и воли», выступление Плеханова, реакция на речь Достоевского — все это говорило не только об огромной значимости ушедшего поэта, но и было свидетельством нового подъема демократического движения накануне революционной ситуации конца 70-х годов. В такой обстановке речь Засодимского также приобрела немаловажное общественное звучание.

До настоящего времени эта речь была известна лишь по краткому пересказу в позднейших воспоминаниях самого писателя¹³ и по нескольким строкам в заметке Г. В. Плеханова «Похороны Н. А. Некрасова».¹⁴

Плеханов, рассказывая о своем выступлении, сообщает: «Я хорошо помню, что, вернувшись с похорон, я записал небольшую речь, произнесенную мною на могиле Некрасова».¹⁵ Подобную же запись своей речи, видимо, сделал и Засодимский. Она была передана им в письме к А. И. Эртелю (16 апреля 1877 года) и лишь недавно обнаружена в архиве писателя.¹⁶

Из этой речи хорошо видно, какие стороны в поэзии Некрасова и в облике поэта привлекли автора «Хроники села Смурина». Он ценит в Некрасове «поэта и гражданина», он ставит его в ряд «с лучшими мировыми поэтами». Писателю-народнику особенно дороги те произведения Некрасова, в которых изображалось «горе нашей жизни народной». Засодимский подчеркивает близость руководителя «Современника» к революционерам-демократам 60-х годов. Словами Добролюбова писатель характеризует Некрасова как деятеля, который делал «благое дело среди царящего зла». Воспользовавшись известными строками Пушкина о декабристах, Засодимский напомнил о Чернышевском и других деятелях освободительного движения, с которыми свирепо расправлялось царское самодержавие. В обстановке

¹¹ Связь рассказа «Погибшее, но милое создание» с мотивами стихотворения «Когда из мрака заблужденья...» отмечается также в работе: В. И. Кулешов. *Натуральная школа в русской литературе XIX века*. Изд. «Просвещение», М., 1965, стр. 283.

¹² Несколько стихотворений Засодимского приведено в книге: П. Якушин. *По градам и весям. Очерк жизни и творчества П. В. Засодимского*. Северо-западное книжное издательство, 1965, стр. 40, 171—172, 175, 262.

¹³ См.: П. Засодимский. *Из воспоминаний*. М., 1908, стр. 320.

¹⁴ См.: Г. В. Плеханов. *Литература и эстетика*, т. II. Гослпиздат, М., 1958, стр. 207, 209.

¹⁵ Там же, стр. 208.

¹⁶ Речь П. В. Засодимского вместе с его другим письмом к Эртелю полностью публикуются О. В. Ломан в настоящем номере журнала.

политических процессов, проходивших в 1877—1878 годах, эта часть выступления звучала особенно остро.

Как видно из упомянутого письма Засодимского, творчество Некрасова глубоко волновало и занимало А. И. Эртеля, тогда лишь начинавшего свой литературный путь. Наследие автора «Записок степняка» и романа «Гарденины» не укладывается в рамки только народнической беллетристики (как, впрочем, и ряда других писателей 70—80-х годов), однако несомненна причастность Эртеля на раннем этапе его биографии и к народническому движению, и к демократической литературе тех лет. Характерно, что первые произведения молодого литератора встретили сочувственное отношение Засодимского.

Как и для большинства писателей демократических устремлений, Некрасов для Эртеля не только поэт, мимо творчества которого не мог пройти каждый мало-мальски осведомленный в родной литературе читатель, но и такой деятель литературы, который направлял ее развитие и отношение к которому во многом определяло общественные, литературные, нравственные позиции современников. Уже в «Записках степняка» Эртель, характеризую своих героев, говорит об их отношении к передовой русской литературе. Как известно, повествование в «Записках степняка» ведется от лица демократически настроенного интеллигента Батурина, серьезно задумывающегося над проблемами современной жизни. Его размышления и переживания во многом восходят к жизненному опыту самого писателя. Тем знаменательнее характеристика Батурина, данная во вступительной главе «Записок степняка». «Любимым его писателем, — пишет о своем герое Эртель, — был Глеб Успенский, любимым поэтом — Некрасов. Читая вообще плохо, в стихи Некрасова он покладал душу, и они выходили у него изумительно прекрасными».¹⁷ Далее следует отрывок из стихотворения «Рыцарь на час» («Что враги? Пусть клеветуха извлекательней...») до строк: «Что в нем сердце не робкое бплось, Что умел он любить...»), прочтенный Батуриным. Эти строки отвечали самым душевным переживаниям героя Эртеля, как и многих представителей народнической интеллигенции.

Тематика и проблематика «Записок степняка» во многом восходят и «к любимому писателю» Глебу Успенскому, и к «любимому поэту». В рамках данной работы нет возможности подробно на этом остановиться. Отметим лишь, что ряд ранних рассказов Эртеля, примыкающих к циклу «Записки степняка», в рукописи посвящен Некрасову. Так, «Обличитель» «посвящается памяти „певца мести и печали“»; рассказ «Полоумный» (он относится к 1878 году) в одном рукописном варианте имеет посвящение: «Памяти Н. А. Некрасова», другому — предпослан эпиграф из Некрасова:

... Чем хуже был бы твой удел,
Когда б ты менее терпел?..¹⁸

Интересна творческая история рассказа «Под шум вьюги», вошедшего затем в «Записки степняка». Неопубликованный вариант его, который был явно цензурирован для того времени (в рассказе идет речь о сопротивлении крестьян помещицкому произволу), имеет и посвящение Некрасову, и эпиграф-цитату из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»: «Не дотерпеть — пропасть, перетерпеть — пропасть».¹⁹ Указание на связь рассказа с историей «Савелия, богатыря святорусского» придает ему особо значительный смысл.

Сказанное, на наш взгляд, убеждает, что Эртель испытал значительное воздействие поэзии Некрасова, особенно в ранний период творчества, когда писатель был близок к передовому общественному движению конца 70-х—начала 80-х годов.

Характерным представителем литературного народничества явился Н. Н. Златовратский, расцвет творчества которого приходится на 70-е годы и начало 80-х годов. Оставшись в целом чуждым революционным устремлениям своего поколения, автор «Крестьян-присяжных» и «Устоев», однако, был захвачен демократическими настроениями эпохи и пытался выразить в своих произведениях правду современной народной жизни, как он ее понимал.

Формированию демократических настроений Златовратского способствовало окружение, в котором он находился еще в предреформенную эпоху. Близость его дяди к Добролюбову, с которым он вместе учился в Главном педагогическом институте, была хорошо известна юному Златовратскому. В те же годы в его сознание вошла и поэзия Некрасова. Учас в гимназии, будущий писатель отдал обильную дань стихотворству, и муза Некрасова во многом способствовала этому увлечению. Некоторые из стихотворных опытов Златовратского («Родине», «Пьедестал жизни», «Деревенские красоты» и др.) сохранились и опубликованы В. В. Бушем,²⁰ который

¹⁷ А. И. Эртель. Записки степняка. Гослитиздат, М., 1958, стр. 4.

¹⁸ Там же, стр. 587, 588.

¹⁹ См. об этом в книге: В. В. Буш. Очерки литературного народничества 70—80 гг. Гослитиздат, Л.—М., 1931, стр. 101—102.

²⁰ Там же, стр. 33—37.

даже пришел на основании этих опытов к выводу, что «перед нами в эмбриональном виде — весь будущий Златовратский». ²¹ Сам писатель оценивал свои ранние увлечения более скромно — он видел в них лишь страстный порыв к писательству: «... я писал стихи и по Кольцову, и по Некрасову, писал рассказы по Тургеневу и Помяловскому, написал даже по Островскому целую драму из народного быта в подражание „Грозе“...» ²² Стихотворством Златовратский был захвачен настолько, что даже в 1873 году, когда уже печатался как прозаик, направил в «Отечественные записки» с письмом на имя Некрасова стихотворение «Альпийское предание».

Руководители «Отечественных записок» — и Некрасов и Салтыков-Щедрин — внимательно отнеслись к молодому автору и сумели указать ему правильный путь. Уже в 1874 году на страницах журнала появляются две главы повести «Крестьяне-присяжные». Именно эту повесть писатель считал подлинным началом своего творческого пути.

В «Крестьянах-присяжных» мы не найдем прямых обращений к творчеству Некрасова, цитат из его стихотворений и т. д., но в повести есть более важное — то погружение в народную действительность, которому учил поэт крестьянской демократии. В ней легко обнаружить переключку — вольную или невольную — с поэмой Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Восемь крестьян-присяжных, отправившись в город вершить правосудие, подобно семи странникам из некрасовской поэмы, по пути наблюдают пеструю и тягостную картину крестьянской пореформенной жизни. Примечательна в повести подглавка «Божий помещик», переключившаяся с главой «Последыш» из поэмы Некрасова. Напомним, что эта глава поэмы была тогда только что опубликована («Отечественные записки», 1873, № 2). И в том и в другом случаях речь идет о помещиках, не захотевших признать «волю» и помешавшихся на соблюдении своих помещичьих прав. Барин и в повести Златовратского представлен также далеко не безобидным существом. «Чего, братцы! — рассказывает один из мужиков присяжным, — шутит-шутит, да инно как очень разгорится, — и до беды доведет... Скотину около рощи настигнут — загонят; баб али девок с грибами, с ягодами заприметят — всех по амбарам позапирают; на мужиков, где около своего тына найдут, — сейчас обыск: трубки найдут, спички, топоры, ножи, — все отберут, а потом все это и посылают к мировому целым этапом, при бумаге, как бы с поличным: спички — это у него поджоги, грибы — это захват. Только ни мировой, ни исправник ему не верят. Уговаривали было, да так и бросили: умрет-де — скоро...» ²³

В путешествии крестьян-присяжных есть еще эпизод, заставляющий вспомнить о поэме «Кому на Руси жить хорошо». У Некрасова в главе «Сельская ярмонка» странники попадают в деревню, поражающие своей опустелостью:

Идут селом — на улице
Одни ребята малые,
В домах — старухи старые,
А то и вовсе заперты
Калитки на замок.

Крестьяне-присяжные в повести Златовратского также попадают в пустую деревню и встретившегося старика с недоумением спрашивают: «Видно, у вас, дедушка, без поселенцев деревня-то стоит?... Ты в досмотрщики, что ль, к пустым избам приставлен?» ²⁴

Вряд ли следует говорить здесь о каком-то заимствовании, но можно с основанием заключить, что поэт, реалистически изображая крестьянский мир, учил писателя-демократа уметь наблюдать этот мир, видеть в нем характерные детали, существенные для воспроизведения картин жизни.

Еще более примечательно в данном отношении другое, важнейшее произведение Златовратского — его роман «Устои». Появление романа нельзя не поставить в связь с общей демократизацией русской литературы. Еще в 1860 году Добролюбов в статье «Черты для характеристики русского простопародья» писал о рассказе Марко Вовчка (М. А. Маркович): «Мы не можем искать у него эпоса нашей народной жизни... Такой эпос мы можем ожидать в будущем, а теперь покамест нечего еще и думать о ней. Самосознание народных масс далеко еще не вошло у нас в тот период, в котором оно должно выразить всего себя поэтическим образом; писатели из образованных классов до сих пор почти все занимались народом как любопытной игрушкой, вовсе не думая смотреть на него серьезно. Сознание великой роли народных масс в экономии человеческих обществ едва начинается»

²¹ Там же, стр. 40.

²² Н. И. Златовратский. Воспоминания. Гослитиздат, 1956, стр. 194.

²³ Н. И. Златовратский, Сочинения, изд. 3-е, т. I, М., 1897, стр. 40.

²⁴ Там же, стр. 38.

у нас...»²⁵ Так была поставлена перед русской литературой громадной важности задача, и выдающийся критик не предполагал, что ее решение будет осуществляться с исключительной настойчивостью и в ближайшем же будущем. Глубокие исторические сдвиги в сознании самых масс, совершившиеся в пореформенной России, создавали необходимые для этого предпосылки. Роль Некрасова, с исключительной зоркостью всматривавшегося в народную жизнь, в начавшемся широком движении литературы «в народ» трудно переоценить. После статьи Добролюбова не прошло и трех лет, а Некрасов уже создает «Мороз, Красный нос», а в 1866 году на страницах «Современника» появляется начало «Кому на Руси жить хорошо», начало «эпопеи нашей народной жизни», выражаясь словами Добролюбова. Смелый и успешный почин великого поэта был подхвачен демократической литературой. Правда, путь от реалистического «романа в стихах» о народной жизни к «роману в прозе» и в данном случае был не легким и не коротким.

Мы уже упоминали, как высоко оценил Салтыков-Щедрин появление романа «Где лучше?» Решетникова. В ряду дальнейших попыток создания романа из народной жизни следует отметить и роман Златовратского «Устой» (1878—1883).

Это произведение, созданное в период обостренного внимания литературы и общества к народной жизни, вобрало в себя многое, что было подготовлено и творческим опытом самого писателя, и всем развитием русской демократической литературы эпохи народнического движения. Не мог не опираться Златовратский и на достижения поэтического творчества Некрасова, главное эпическое творение которого для автора «Устоев» имело особенно актуальное значение.

Роман Златовратского переключается с поэмой широтой охвата народной жизни, стремлением проследить ее исторически (откуда и подзаголовок — «История одной деревни»), вскрыть основы («устои») крестьянского мирозерцания и строя деревенской жизни, попытаться обрисовать коренные черты народного характера, создать типические образы современного крестьянина. Программность своего произведения не раз подчеркивал сам писатель. Автор романа мало останавливается на «домашней», «личной» жизни крестьян; действие романа протекает чаще всего «на улице» — на крестьянском мирском сходе, в поле, на постоялом дворе, церковной площади, в волости. После того как Некрасов в своей поэме вывел повествование на дорогу, по которой шли мужики-странники, попадая то на «ярмонку», то на покос, то на «шир — на весь мир», это уже не представлялось необычным. Писатели-демократы многое сделали, идя по этому пути дальше. Златовратский также умеет рисовать «мирскую улицу», т. е. большую и движущуюся крестьянскую массу, кипение ее интересов и страстей.

В «Устоях» есть мотивы и отдельные образы, связь которых с поэмой Некрасова представляется очевидной, но не нарочитой. В романе значительное место отводится крестьянскому труду, поэтизация которого является целью автора. С особой полнотой писатель выразил свой идеал в главе «Дети полей», где представлено завершение уборки хлебов. Эта глава и по своей настроенности, и по своим краскам заставляет припомнить картину покоса в главе «Последыш».

В той же главе романа Златовратского идет речь и о мужицком счастье, вопрос о котором столь волнует странников в поэме Некрасова. Как бы полемизируя с поэтом, писатель устами одного из крестьян, которого сам автор считает «романтиком», пытается уверить, что есть, существует крестьянское счастье. Картина деревенского труда, вид благоденствующего мужика-труженика заставляют этого «романтика» с воодушевлением восклицать: «Вот оно тут и есть мужицкое счастье...»²⁶ Правда, счастье это оказалось эфемерным, в самом романе показано крушение того, что составляло его «устои», но все же и писатель, и его «романтические» герои склонны считать, что крушение крестьянского благополучия вызвано внешними обстоятельствами.

В романе есть и другие зарисовки, переключаются с поэмой. Так, например, фигура крестьянина-бедняка Сохатого Ермилы в романе походит на образ надорвавшегося в труде каменщика в поэме Некрасова, повествование о прошлом «счастливого мужика» Пимена напоминает рассказ о Савелии и его односельчанах, отгородившихся от света и властей лесами и болотами.

И отдельные картины и образы, и общая проблематика романа «Устой» убеждают, насколько широк был замысел романиста, насколько он шел по пути, подсказанному и опытом передовой русской литературы, и поисками народнической мысли его времени. Златовратскому не удалось, однако, в своем произведении дать достаточно убедительное обобщение современной ему крестьянской действительности. Это в значительной мере было обусловлено народническими представлениями о крестьянской общине, «устои» которой и воспевались на многих страницах романа. Все же там, где писатель следовал жизни и опирался на лучшие

²⁵ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений, т. VI, Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 228.

²⁶ Н. Н. Златовратский. Устой. Гослитиздат, М., 1951, стр. 240.

традиции литературы, он правдиво воссоздавал процессы, происходившие в пореформенной деревне.

Уже на склоне лет, завершая свой творческий путь, Златовратский в очерке «Из воспоминаний о Н. А. Некрасове, как поэте 60-х годов» говорил: «...мы, юное поколение, ни в одном из прежних поэтов не находили такого бодрящего и возвышающего настроения, как у Некрасова...» «В этот момент нашей истории Некрасов являлся первым и доселе остается единственным нашим поэтом, в произведении которого с такой определенностью и силой сказался социально-этический элемент. Он сделал его нашим вдохновителем, нашим любимцем».²⁷ Несомненно, что в данном суждении сказались не только общие воззрения писателя, но и опыт его собственного творчества.

Особой близостью к Некрасову отличалось мировоззрение и творчество Г. И. Успенского. После смерти великого поэта в русской литературе, пожалуй, не было писателя, который бы с такой настойчивостью, разносторонностью и страстностью отдавал все свое творческое внимание последованию и отображению народной жизни. Вопрос о взаимоотношениях писателя и поэта уже освещался в литературе.²⁸ Сейчас мы остановимся лишь на некоторых фактах творческих взаимосвязей двух художников слова.

Уже в начале писательской деятельности Успенский опирается на опыт реалистической поэзии Некрасова, на его зарисовки быта различных сословий. В 1865 году он печатает в «Искре» начало цикла очерков «Сторона наша убогая». Названием цикла — начальная строка из стихотворения Некрасова «Дума» (1861). Мещанский быт, идеалы мещанского довольства, воссозданные поэтом, дали писателю-демократу ключ к воспроизведению затхлого и убогого мещанского и чиновничьего существования, о котором идет речь и в очерках «Сторона наша убогая», и особенно в последующих «Нравах Растеряевой улицы», которые создавались уже для некрасовского «Современника» и, как известно, знаменовали собою важный этап творческого пути Успенского.

В конце 60-х — начале 70-х годов Успенский создает большое число очерков и рассказов, посвященных преимущественно провинциальному чиновничье-мещанскому быту и жизни городских низов после реформы. Все эти произведения печатались в новых «Отечественных записках», в которых писатель сразу же становится постоянным сотрудником, одним из видных соратников Некрасова и Салтыкова-Щедрина. Программным произведением Успенского в этот период явился цикл его повестей «Разоренье» (1869—1871), в которых дана широкая панорама русской пореформенной действительности. Положение трудовых масс в особенности занимает писателя.

Это произведение заинтересовало Некрасова. Доказательством его интереса служит тот факт, что эпизод из второй части произведения Успенского («Тихе воды, ниже травы») нашел поэтический отклик в последней части поэмы «Кому на Руси жить хорошо». В ряду образов, характеризующих положение трудовых масс, Успенский в своей повести рисует фигуру «отставного солдата в старой шинели и с деревянной ногой». «Я и рану, сударыня, — повествует о себе солдат Успенского, — имею, да и то вот подбираюсь. Потому что и рану-то нам господь бог не сподобил настоящую получить. Изуродовать — изуродовали, а к *разряду* не подходит! Мне бы во сто раз согласнее было, ежели б мне обе ноги оторвали, или бы без руки пошел: по крайности — *первый разряд!* А то только что калека: весь истыкан, как решето, зашпили дыры иголочкой — и гуляй!»²⁹

Один из слушателей мрачно пошутил: «Ну, а ежели... голову оторвать: тогда что, какая цепа?..»

В поэме Некрасова о солдате-герое сказано:

А пенциону полного
Не вышло, забракованы
Все раны старика;
Взглянул помощник лекаря,
Сказал: «Второразрядные!
По ним и пенцион».

Не менее горька и шутка, которою откликнулся на рассказ сам солдат:

Полного выдать не велено:
Сердце насквозь не прострелено!

²⁷ «Журнал для всех», 1903, № 11, стр. 1285, 1286—1287.

²⁸ См.: В. Е. Евгеньев-Максимов. Некрасов и Успенский. В его книге: Некрасов в кругу современников. Гослитиздат, Л., 1938, стр. 190—206; Н. И. Соколов. Глеб Успенский и Некрасов. (По новым материалам). В кн.: Некрасовский сборник, II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 458—471.

²⁹ Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, 1941, стр. 173 (курсив мой, — Н. С.).

Общность двух зарисовок даже в отдельных деталях и интонации, на наш взгляд, не подлежит сомнению. Напомним, что вторая часть «Разоренья» печаталась в «Отечественных записках» в 1870 году, эпизод же, связанный с солдатской песней, создавался поэтом в середине 70-х годов и был включен в «Пир — на весь мир», напечатанный лишь в 1881 году. Перед нами яркий пример взаимного обогащения, творческого взаимодействия поэта и писателя.

Подлинным наследником великого поэта выступает Успенский в разработке крестьянской темы. Уже в рассказе «Книжка чеков» (рассказ написан в 1874 году) читатель мог обратить внимание на некоторое сходство «биографий» ходока Пармена и Савелия из «Кому на Руси жить хорошо». О дедушке Пармене сообщается, что он «не бывал в городе с тех самых пор, как *сорок лет тому назад* сидел в городском остроге, из которого и пошел прямо в Сибирь. А после Сибири, когда *по манифесту ему вышло прощение*, он не показывал в город и глаз...»³⁰ В истории Савелия есть сходные детали:

Лет двадцать строгой каторги,
Лет двадцать поселения.

По манифесту царскому
Попап опять на родину...

Часть поэмы, в которой содержалось повествование о Савелии, появилась в 1873 году, т. е. в год работы Успенского над «Книжкой чеков». Было бы, однако, глубокой ошибкой считать рассказ Успенского чисто «литературным» по происхождению — как известно, он основан на конкретных фактах пореформенного крестьянского разорения. Общность литературных образов была бы искусственной и внешней, если бы она не находила почву в самой действительности.

Как ни значительны творческие переключки мотивов и образов в творчестве Некрасова и Успенского, еще более существенна идейная близость писателя к поэту в ту пору, когда Некрасова уже не стало, когда перед автором «Власти земли» и «Живых цдфр» встала задача продолжить глубокую и разностороннюю разработку проблем народной жизни пореформенной поры. Именно такой разработкой и явились крестьянские очерки и рассказы Успенского, начиная с цикла «Из деревенского дневника» (1877—1880). Проблемы крестьянской жизни, народного мироощущения, народного характера, столь глубоко поставленные в завершающем творении Некрасова, находятся в центре таких программных циклов Успенского, как «Крестьянин и крестьянский труд» (1880), «Власть земли» (1882). В очерках «Из разговоров с приятелями (на тему о власти земли)» Успенский, характеризуя противоречия русской действительности, припомнил знаменитые строки из «Кому на Руси жить хорошо»: «„Ты, — сказал покойный Некрасов, — п убогая, ты п обильная; ты п могучая, ты п бессильная...“ Признаки верные, но чтоб эти признаки не были пустыми словами, надо же, наконец, хоть какой-нибудь определенный ответ: в чем именно могучая? в чем именно бессильная? в чем обильная п в чем убогая?.. Необходимо дать себе на эти вопросы хотя бы самый грубый, но самый общепонятный ответ, иначе всякий русский человек не отделается от страшной необходимости тапть в своем сердце радужные, почти детские желанния и чувствовать необходимость закапть свое сердце в ожесточенни...»³¹ Ответ героя очерков, как п самого Успенского, не отличался определенностью, он был противоречив п отражал в себе глубокие противоречия как народнической мысли, так п самой народной действительности. Писателя-демократа глубоко огорчала народная «безропотность», пассивность там, где «надо стоять *своею* совестью п *своею* нравственной силой за правду п за благообразне человеческих отношений».³² Противоречия, запечатленные в «Кому на Руси жить хорошо», во многом откликались теми же мотивами п во «Власти земли», пбо порождены они одной п той же исторической эпохой.

В крестьянских очерках Успенского была п та глубокая общность с Некрасовым, которая вызвана родством их мировоззрения, их глубоким демократизмом, безграничной верой в судьбы родины п народа. В рассуждении о «власти земли» существенно само напоминание о поэме Некрасова. Своеобразной, глубоко жизненной разработкой «юлоса народной жизни» были п крестьянские очерки Успенского. «Власть земли» Короленко считал «философией п эпопеей земледельческого труда».³³

В «Элегии» (1874) Некрасов писал:

Пускай пам говорит изменчивая мода,
Что тема старая — «страдания народа»

³⁰ Там же, т. IV, стр. 19 (курсив мой, — Н. С.).

³¹ Там же, т. VIII, стр. 160.

³² Там же, стр. 570—571.

³³ См.: Г. И. Успенский в русской критике. Гослитиздат, М.—Л., 1961, стр. 313.

И что поэзия забыть ее должна, —
Не верьте, юноши! не стареет она...

Успенский горячо воспринял этот завет.

«Толпе напоминать, что бедствует народ», Успенский не переставал до конца своего писательского пути. Известны его слова, сказанные в 1892 году при встрече с Короленко: «Смотрите на мужика... Все-таки надо... надо смотреть на мужика...»³⁴

В заключение представляется целесообразным остановиться на некоторых фактах взаимосвязей поэзии Некрасова с нелегальной, революционно-пропагандистской литературой 70-х годов. Вопрос этот, актуальный для всего развития русской литературы данного периода, еще мало затрагивался в историко-литературных трудах.

«Репертуар» революционно-пропагандистской литературы 70-х годов весьма обширен, здесь есть свои жанры, приемы повествования и т. д. Рассмотрение этих проблем не входит в задачу настоящей работы. Нам представляется важным лишь отметить, что поэзия Некрасова своим мотивам и образами связана и с этой линией демократической литературы и что сам поэт несомненно был осведомлен о ней и не мог ее игнорировать.

Среди пропагандистских произведений в 70-е годы нередко фигурировал рассказ «Дедушка Егор».³⁵ Автором этого рассказа была М. К. Цебрикова, первоначально произведение публиковалось вполне легально на страницах «Недели» (1870, №№ 30 и 31). Рассказ ведется от имени крестьянина Егора, пострадавшего «за правду»: он подал прошение на помещика Шлбальского, отягчавшего крестьян большим оброком, и при допросе не выдал «барина», написавшего ему прошение. Егор не смирился и в Сибири, он и там выступает против заводчика, обсытившего рабочих. Старик вернулся на родину, женил сына и жил с его семьей. Егор не раскаивается в содеянном. «... Не за худое дело был я в Сибири, — говорит он, — не за воровство или убийство, а за то, что я за правду постоял...» Писательница добавляет: «... и старик приосанился, и гордая усмешка скользнула по его лицу».³⁶ Перед нами черты облика крестьянина, которые найдут затем гениальное воплощение в образе Савелия у Некрасова. Перед нами свидетельство того, что поэт создавал образ крестьянина-бунтовщика не умозрительно, что подобные явления уже были отмечены в литературе. В первоначальной публикации писательница отмечает, что рассказ «записан буквально со слов самого героя его, дедушки Егора».³⁷

Глубоко знаменательны мотивы и образы другого, еще более распространенного пропагандистского произведения 70-х годов — «Сказки о четырех братьях».³⁸ Автор этой сказки, Л. А. Тихомиров, в своих позднейших воспоминаниях писал, что его сказки «вдохновлены Щедриным».³⁹ Это свидетельство примечательно для того времени, когда были известны лишь три сказки сатирика («Повесть о гоме, как один мужик двух генералов прокормил», «Пропала совесть» и «Дикий помещик»). Но наряду с этим существенна связь «Сказки о четырех братьях» и с поэзией Некрасова, причем на эту связь указывается в самой сказке. Братья, жившие и трудившиеся в лесах, вышли на простор России-матушки и захотели узнать о том, как живет в ней народ. Одна из первых их встреч — встреча со странником, который поет «жалобную песню»: «Я лугами иду; ветер свищет в лугах...» и т. д. Приводится вся «Песня убогого странника» из «Коробейников» Некрасова, причем в приведенном в «Сказке» варианте песни добавлен еще один куплет:

Я всю Русь исходил: воет, стонет мужик;
С холоду, стонет он, с холоду;
С голоду, воет он, с голоду.⁴⁰

³⁴ Там же, стр. 346.

³⁵ Одно из изданий рассказа (1873) было Главным управлением печати признано «подлежащим изъятию из продажи и уничтожению» (см.: Л. М. Добровольский. Запрещенная книга в России. 1825—1904. Изд. Всесоюзной книжной палаты, М., 1962, стр. 111—112).

³⁶ [М. К. Цебрикова]. Дедушка Егор. СПб., 1873, стр. 4.

³⁷ «Неделя», 1870, № 30, стр. 991.

³⁸ Сказка эта распространялась и под другими названиями: «Где лучше? Сказка о четырех братьях и их приключениях», «Четыре странника», «Счастливая встреча, или любовь к родине». Выходные данные, ставившиеся на этих изданиях, были совершенно фиктивными.

³⁹ См.: Воспоминания Льва Тихомирова. Госиздат, М.—Л., 1927, стр. 56.

⁴⁰ Где лучше? Сказка о четырех братьях и об их приключениях. [Женева, 1873], стр. 10. Приведенная строфа переключается со строками из той же поэмы Некрасова:

Эту песенку мудреную
Тот до слова допоет,

Не менее многозначительна связь с творчеством Некрасова в содержании и построении сказки. Уже одно из названий («Где лучше?») перекликается с романом Решетникова и с поэмой «Кому на Руси жить хорошо». Сам сюжет сказки — «путешествие» четырех братьев по Руси с целью узнать о положении народа — нельзя не поставить в связь с сюжетом поэмы. «Поэма Некрасова, — пишет В. Г. Базанов о «Кому на Руси жить хорошо», — путешествие правдоискателей, путешествие с пропагандистскими целями...»⁴¹ Эта мысль исследователя оказывается особенно убедительной при сопоставлении поэмы с пропагандистской народнической литературой. Во время путешествия четыре брата (в отличие от странников Некрасова они путешествуют порознь) встречаются примерно с тем же кругом лиц и явлений, что и в поэме.

Примечателен и финал сказки. Братья в результате путешествия и «непрошенных» вмешательств в крестьянские дела были задержаны властями, и все четыре «путешественника» встретились на пути в Сибирь. При встрече они решают вырваться на волю и затем идти «в народ», поднимать его на борьбу за правду-истину. Один из братьев говорит о народе: «Глуп народ, братья милые, трус народ православный, и спит он сном непробудным, словно в сказке богатырь заколдованный». Братья верят, что «пробудится народ, он почувет в себе силу могучую, силу необоримую...»⁴² Припомним соответствующие строки знаменитой песни «Русь»:

Русь не шелохнется,
Русь — как убитая!
А загорелась в ней
Искра сокрытая —
.
Рать подымается —
Неисчислимая,
Сила в ней скажется
Несокрушимая!

Братья из сказки решаются идти «на Русь-матушку», «будить православный народ». Они преисполнены чувства бодрости и веры в свое дело, они забыли «грусть-тоску, они песню удалую грянули».⁴³ Как известно, к решению посвятить себя служению народу приходят и братья Добросклоновы в поэме Некрасова.

Мы далеки от мысли делать поспешный и прямолинейный вывод о связи поэмы с пропагандистским произведением 70-х годов, но, думается, что и пренебречь этой связью было бы серьезным упущением. Уже цитировавшийся нами автор работы о Некрасове справедливо пишет: «На Грише Добросклонове лежит ответ новой эпохи, эпохи 70-х годов...»⁴⁴ Этот ответ, как нам кажется, лежит на всем замысле поэмы. Революционная Россия подсказывала поэту наиболее глубокое и наиболее верное для того времени воплощение данного замысла.

Подведем некоторые итоги. Связи творчества Некрасова с литературой его времени глубоки и многогранны. Демократическая литература 60—70-х годов, реалистическая проза писателей-демократов этой поры во многом воодушевлялась идеями и образами поэзии Некрасова. Главные темы этой поэзии — идейные искания разночинской интеллигенции и судьба народная — были главными темами и всей передовой литературы некрасовского времени. Глубоко воздействуя на ход движения этой литературы, поэт вместе с тем, будучи чутким эхом современности, в своем творчестве не раз воплощал и то, что он почерпнул, чему он научился из произведений писателей-современников — жадных и неустанных, как и он, исследователей повседневной действительности.

В одной из незавершенных работ о Некрасове, принадлежащей дореволюционному литератору с демократическими убеждениями, обнаружены строки, являющиеся перепевом известных строк поэмы Некрасова. Автор мечтает о том времени,

Когда мужик не Блюхера
И не милорда глупого —
Решетникова Федора,

Кто всю землю, Русь крещеную,
Из конца в конец пройдет.

⁴¹ В. Базанов. Поэма «Кому на Руси жить хорошо» и крестьянское политическое красноречие. «Русская литература», 1959, № 3, стр. 33.

⁴² Где лучше? Сказка о четырех братьях, стр. 62 (курсив мой, — Н. С.).

⁴³ Там же, стр. 63, 64.

⁴⁴ «Русская литература», 1959, № 3, стр. 50.

Успенских двух, Левитова,
Слещова, Златовратского,
Каронина, Нефедова,
Засодимского, Салова,
А главное — Некрасова,
Всего без исключения
С базара понесет.⁴⁵

В бесхитростных и не очень складно скроенных строках выражена существенная мысль об органической близости писателей демократического направления к тому, что несла в себе поэзия Некрасова.

Поэт и его соратники по демократической литературе достигали разных успехов в решении идейных и творческих задач, но шли они одной дорогой и делали они одно, общее дело.

О. В. ЛОМАН

РЕЧИ П. В. ЗАСОДИМСКОГО И М. И. ГОРЧАКОВА НА ПОХОРОНАХ Н. А. НЕКРАСОВА

Похороны Н. А. Некрасова (30 декабря 1877 года) явились большим общественным, без преувеличения можно сказать — политическим событием. Огромная толпа народа, множество венков, участие крестьян и рабочих, активное поведение молодых революционеров, готовых с оружием защищать свой венок и своего оратора, смелые речи и принципиальный горячий спор у открытой могилы — все это было необычно.

У гроба Некрасова столкнулись представители разных лагерей: консерваторы, либералы, члены зарождавшихся тогда рабочих кружков, общество «Земля и воля», открыто явившееся на похороны «в качестве революционной социалистической организации».¹ И здесь нам интересен каждый штрих, каждая деталь.

Многое нам хорошо известно по многочисленным воспоминаниям, по корреспонденциям, опубликованным в свое время почти всеми газетами. Мы знаем содержание речей Достоевского и Плеханова. По целиком речь Плеханова до сих пор не найдена, хотя он записал ее, вернувшись с похорон.

Мало мы знаем и о речи В. А. Панаева, который на могиле говорил первым. Краткое изложение его речи содержится в воспоминаниях учителя Н. Ф. Арепьева² и в корреспонденции газеты «Голос».³ И почти ничего не знаем мы о речи до сих пор неизвестного нам рабочего. Даже имя его не установлено.

А кто были те молодые люди, речи которых, по словам корреспондента «Нового времени» (31 декабря 1877 года), «были переполнены восторженным почтением и энтузиазмом к посту, который учил молодое поколение любить народ и служение ему заповедывал как главную цель жизни»? Вероятно, среди них надо назвать писателя-народника Павла Владимировича Засодимского (1843—1912), горячего поклонника таланта Некрасова.

О его речи мы тоже знали немного. Но мне посчастливилось найти его неопубликованные письма к писателю Александру Ивановичу Эртлю. Одно из них дополняет наше представление о похоронах Некрасова. Другое содержит текст речи Засодимского на могиле поэта.⁴

Вот первое письмо, от 31 декабря 1877 года:

«Вероятно, Вы уже знаете о смерти Некрасова. Да! Замолкла „муза мести и печали“, „дрюют певца угрюм и тесен, и на устах его печать“. Вот что я думал, когда смотрел на него, лежащего в гробу...

Да! тому, который так хорошо понимал и так хорошо воспевал ширь и раздолье Волги, раздолье наших полей, — тому должно быть тесно в этом дубовом ящике.

⁴⁵ См. в работе: В. Е. Евгеньев-Максимов. Невышедшая книга о Н. А. Некрасове. В кн.: Некрасовский сборник, II, стр. 496—497.

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература. ОГИЗ, М., 1948, стр. 642.

² Н. Арепьев. На похоронах Некрасова. «Вестник литературы», 1921, № 12, стр. 7.

³ «Голос», 1877, № 321, 31 декабря.

⁴ Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Эрт. XIV, 4/12—17.

В день похорон утро стояло ясное, с легким морозцем. С 8 час. утра перед квартирой покойного стояли уже толпы народа. В 9 час. литераторы и учащиеся — мужчины и женщины — вынесли гроб и вплоть до самого кладбища — до Новодевичьего монастыря несли гроб высоко на руках. Похоронная процессия двигалась тихо: на кладбище пришли к часу (10 верст расстояния). Впереди гроба несли венки с надписями: „слава печальнику горя народного“, „певцу народных страданий“, „от русских женщин“, „от студентов“, „от русского общества“.⁵ Венки с надписью „борцу за свободу“ был изъят и уничтожен. Более 5 тысяч народа шло за гробом. Подобных похорон Петербург давно уже не видывал и, вероятно, увидит не скоро. По приказу могут, конечно, сойтись до 50 тысяч народу, но это уже будет не то. Все литераторы, представители университета, студенты, гимназисты, юнкеры, офицеры, учащиеся женщины, светские дамы, аристократия и демократия — все смешалось тут. (Накануне презрежал поклониться праху поэта и е. в. в. к. Сергей Александрович).

На кладбище в церкви священник о. Горчаков (профессор Пб. университета) произнес падробную речь, в которой сказал, что „покойный знал крестьянское горе, сочувствовал ему и пел про него в прекрасных стихах“. Затем на могиле говорили речи. Первым — Панасв. вторым Достоевский, третьим тот самый, с которым вы в прошлый год провели святки на хуторе. Сей последний был прерываем рукоплесканиями и кончил так: „За каплю крови, общую с народом, прости, о родина! Прости!“ Читали также стихи. Из одного стихотворения особенно хороши строфы следующие:

И знаю я, что зелень вся завянет
И твой пстлеет бранный прах.
В сердца друзей забвение заглянет,
Как червь, ползущий на цветах.
Но будешь жить ты в памяти народной!

Затем прочли его собственное стихотворение „Баюшки-баю!“. Затем говорилось, что когда народ наш станет грамотным, тогда вдохновенные песни Некрасова будут читать и петь в крестьянских избах и лачугах.

Трудно передать, дорогой мой Александр Иванович, ту массу, тот наплыв чувств, дум и впечатлений, которые волновали меня в те минуты. Нервы были страшно возбуждены. (К тому же ночь я почти не спал: был в редакции на собраниях, лег в шестом часу, к восьми встал — и ничего не евши и не пивши отправился на похороны).

Я думаю, что „баюшки-баю“ можно отнести и ко многим и ко мне в том числе. И нас тоже народ узнает еще не скоро, узнает тогда, как станет читать сам наши книги. Тогда он поймет, что уже давно были-жили на свете „печальники“ его горя, да только в том беда, что он и не знал об их существовании. Но и это мысль не горькая, это утешение, надежда. Прекрасно было бы и то, если бы они исполнились хотя в то время, когда наши косточки истлеют и имена забудутся... Но может быть и хуже.

С кладбища стали расходиться лишь тогда, как спяне, зимние сумерки уже спустились на землю. Люди, видевшие меня тогда, говорили, что я был бледен, как мертвец. Очень может быть.

Жаль, что Вы не приехали сюда. Вы тоже бы увидели зрелище такое, какого Вам было бы не забыть до конца жизни. Вы тоже вынесли бы много новых ощущений, чувств и дум...»

В юбилейном номере ярославской газеты «Северный край» № 340 от 27 декабря 1902 года Засодимский дополнил этот свой рассказ: «... Я забрался на каменный приступочек решетки, окружавшей чей-то памятник, и стоял, держа одной рукой за решетку, а другой придерживая на плечах плед. Мороз крепчал, пощипывая уши, щеки и сильно давал мне себя чувствовать через довольно легкое пальто. Вздрагивая от холода под своим пледом, я невольно вспомнил некрасовское стихотворение „Баюшки-баю“... Нет! Не вспаю, но в лютую зимнюю стужу нам пришлось хоронить его. Не теплый ветерок веял в воздухе, — ледяным холодом дышало на нас ясное голубое небо; не цветы вокруг нас расцветали, а деревья, покрытые инеем, как призрачные виденья, поднимались вокруг...»

После Панаева заговорил Ф. М. Достоевский. Говорил он прекрасно, выразительно, и слова его далеко были слышны отчетливо... После Достоевского говорил я. Своей речи я также теперь не могу воспроизвести в подробностях... Я вовсе не намеревался говорить, но заговорил по вдохновению, просто в силу потребности высказаться, говорил экспромтом, но речь моя, по-видимому, произвела впечатление.

О речи Засодимского Г. В. Плеханов отзывался так: «Речь народника Засодимского преисполнена была высочайшим сочувствием к поэзии Некрасова. Мы вполне разделяли это сочувствие, однако к речи Засодимского отнеслись довольно

⁵ Далее было: „от русских социалистов“, „от крестьян“.

холодно. Она была неудачна по форме. У него все как-то выходило, что Некрасов нам „дорог, ибо симпатичен, и симпатичен, ибо дорог“. И он никак не мог вырваться из заколдованного круга взаимодействия психологических мотивов.⁶

Познакомимся с текстом этой до сих пор неизвестной нам речи по письму Засодимского к А. И. Эртлю от 16 апреля 1878 года:

«...Исполняя обещание, сообщаю буквально речь, произнесенную на могиле Некрасова.

Мы чтим в покойном поэта и гражданина. Он нам понятен, дорог и в высшей степени симпатичен. Понятен он потому, что пел не „розы, вечно и туману даць“, не радости жизни, но горе и муки. Далеко не каждый из нас испытал радости, изведал счастье, даже в самом узком, мещанском смысле этого слова, но зато несчастье, горе — нам всем близко знакомо... О да! Очень близко знакомо!..

Вот почему Некрасов понятен, близок нам! Вот где сила его, та сила, которою он приковывал нас к себе! Дорог же и симпатичен он нам по тем мотивам, какие наигрывала его сумрачная муза, которую он сам недаром же называл „музой мести и печали“. Он высказался резко, без утайки. Мы все знаем очень хорошо, кому и чему сочувствовал поэт. Тут не может быть споров и недоумений. Он сочувствовал всему тому, „что зелено и бледно“, тому, „что голодно и бедно, что ходит голову склопя“.

Мы с гордостью можем сказать здесь, что подобная черта некрасовской музыки роднит его с лучшими мировыми поэтами, ибо как те, так и он выражали в своих произведениях сочувствие к тому великому, вековечному людскому горю, которое широко волною прокатилось по всему лицу земли. Как человек русский, оп, конечно, с особенной рельефностью изобразил горе нашей жизни народной. Так, например, в одной его поэме повторяется несколько раз: „Холодно, странничек, холодно! Голодно, родименький, голодно!“, а затем поэт от себя уже добавляет, что только тот эту песню допоет, „кто Русь крещеную из конца в конец пройдег“. Теперь понятно, чем покойный Некрасов завоевал себе симпатии всех честных русских людей.

Недостойно было бы нам ввиду свежей этой могилы сомневаться в искренности задуманного стремления его уйти „от лжующих, праздно болтающих, обгадряющих руки в крови“, уйти „в стан погибающих за великое дело любви“. Жизнь свою запечатлел он правдивость и искренность этого стремления. Всю жизнь он отдал этому великому делу любви, подвизаясь на тернистом поприще литературном, постоянно лавируя между Сциллой и Харибдой. Да! Бывают такие времена, когда надо обладать значительной дозой гражданского мужества, чтобы „делать благое дело среди парящего зла“. И Некрасов делал это дело... Теперь понятно, почему в начале 60-тых годов, в эпоху, сулившую нам так много хорошего, вокруг покойного Некрасова собрались лучшие литературные силы, наши лучшие деятели. Имена их я не упоминаю: они известны и памяты нам до сего дня. Из этих людей „линых уж нет, а те далече, как Сади некогда сказал...“ (аплодисменты). Вот почему на журнале, издаваемом покойным, воспитывались целые поколения. Вот почему с именем Некрасова связывается для нас представление о лучших, благороднейших стремлениях, проявившихся в нашем обществе за последние 25 лет.

Много вынес покойный Некрасов... Тот гнев, который всех нас давит и который всеми ощущаем более или менее осязательно, давил и его. Он вместе с нами радовался и страдал. В его песнях мы находим живой отголосок и выражение своих собственных чувств и дум. В чаше общих горестей есть доля и его страданий. Да! он имел право — он выстрадал себе право сказать: „За каплю крови, общую с народом, вины мои, о родина, прости!“ Мир праху твоему, Некрасов! (аплодисменты и конец)

П. Засодимский».

Оба эти письма характеризуют не только Некрасова, но и самого Засодимского: его горячую, доходящую до поклонения любовь к Некрасову, его сочувствие основным мотивам «музы мести и печали» и причисление себя к «печальникам» народного горя, и его надежду, что когда-нибудь народ узнает о них.

После похорон молодежь долго не расходилась. «Как-то само собою, без всякого заранее обдуманного плана, — вспоминал Плеханов, — вышло, что многие из нас собрались в одном, недалеком от кладбища трактире. Там опять стали раздаваться речи о революционном значении Некрасова... Все мы были преисполнены бодрого, боевого настроения... Засодимский был прав... Некрасов был нам и дорог и симпатичен...»⁷

⁶ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 643.

⁷ Там же, стр. 645.

* * *

«Запомнилась мне, между прочим. — вспомнил Засодимский, — надгробная речь одного священника, состоявшего тогда профессором богословия в одном из наших университетов. Оратор в священнической рясе говорил с глубоким сочувствием о поэте-гражданине».⁸ Речь эта была прочитана в церкви Новодевичьего монастыря у открытого гроба Некрасова священником Михаилом Ивановичем Горчаковым (1838—1910). Это был образованный человек, окончивший С.-Петербургскую духовную академию (1861) и юридический факультет Петербургского университета (1868), доктор государственного права (с 1871 года) и доктор богословия (с 1883 года), человек, который, как сказано в одном из словарей, «обычно расходясь с ярыми духовными реакционерами».

Эту характеристику дополняет любопытный эпизод.

В феврале 1877 года на заседаниях съезда законоучителей решался вопрос о том, можно ли доверить преподавание закона божия лицам не духовного звания и, в частности, женщинам. По этому поводу резко отрицательно высказался в «Гражданине» князь Мещерский. Смысл его статьи сводился к тому, что тогда-де в качестве законоучителей могут оказаться неблагонадежные лица: «А что если за обучение закону божью в народных училищах примутся нигилисты и агенты общества „Вперед“». «... Мы же... имеем средним числом в иных губерниях на 10 учителей 3 нигилиста, 5 атеистов и два христианина». В злобной своей статье Мещерский обрушился и на «высокообразованного» Горчакова, решавшего этот вопрос положительно.⁹

В Историческом архиве мною обнаружен следующий документ III отделения:

«Конфиденциально:

В обществе и преимущественно в кругу педагогов и литераторов особенно много говорят по поводу бывшего 15 февраля заседания законоучителей Петербургского уезда, на котором священник *Горчаков* весьма резко высказался против князя Мещерского, напечатавшего в „Гражданине“ статью, порицающую постановление этого съезда, признавшего возможным допустить светских лиц к преподаванию закона божия в сельских школах.

Во время этого заседания Горчаковым была прочитана статья кн. Мещерского, причем, как утверждают, чтение сопровождалось разными комментариями и рассуждениями крайне либерального оттенка, высказанными не только одним Горчаковым, но и прочими членами съезда, оказавшимися в большинстве сочувствующими Горчакову. Священник Горчаков состоит преподавателем закона божия при здешнем университете и в среде неблагонадежной партии студентов пользуется большой популярностью. В апреле прошлого года он навлек на себя подозрение по поводу сказанной им на панихиде по Юрие Самарине речи, отличавшейся резкими неблагонамеренными выходками.

18 февраля 1877 г.»¹⁰

Вот этот-то «либеральный» и «неблагонадежный» человек и выступил в церкви на похоронах Некрасова с речью. Содержание этой речи широко известно.¹¹ О ней сочувственно писали почти во всех газетных корреспонденциях и воспоминаниях. Однако нашелся орган, который отозвался о речи Горчакова резко отрицательно. Это был «Гражданин» князя Мещерского.

В № 1 «Гражданина» от 8 января 1878 года мы читаем: «...лицо, сыгравшее (на похоронах Некрасова, — *О. Л.*) комедию, был священник университета Горчаков. Мы говорили об нем по поводу съезда духовенства. Теперь, как и следовало ожидать, в церкви, где отпевали Некрасова, вошел для проповеди тот же священник Горчаков.

Но вошел он для какой проповеди?

Для того ли, чтобы сказать молодежи: лучшие минуты жизни и лучшие произведения поэта были те, когда он из житейского омута порывался, чтобы долетать до высот нашей церкви. — для того ли, чтобы призвать эту молодежь к молитве у алтаря любви и милосердия, за упокой души много страдавшего и любившего поэта?

О нет! Священник Горчаков с высоты амвона не смел это сказать: как можно, это могло бы не понравиться молодежи.

А вот как он сказал: *Николай Алексеевич и нашу церковь не забыл!* И в доказательство прочитал стихотворение покойного Некрасова „*Рыцарь на час*“.

Итак, священник Горчаков счел себя вправе, как бы от имени церкви, поблагодарить за честь, которую сделал поэт этой церкви тем, что ее не забыл!!!»

⁸ Встречи с Н. А. Некрасовым. «Новости», 1902, № 353, 23 декабря.

⁹ «Гражданин», 1877, № 6, 13 февраля.

¹⁰ ЦГИА, ф. 733, оп. 147, № 145791, л. 291.

¹¹ См.: На память о Николае Алексеевиче Некрасове. СПб., 1878, стр. 28—29; В. Максимов. Литературные дебюты Н. А. Некрасова. СПб., 1908, стр. 113—115.

Но речь Горчакова вызвала неудовольствие не только князя Мещерского, а и гораздо более высоких сановников и самого царя. Не исключена возможность, что Мещерский, близко стоявший к придворным кругам, был осведомлен о том, какую реакцию вызвало там это надгробное слово.

В том же деле в Историческом архиве находится следующая «Записка для памяти», датированная 6 января 1878 года:

«Профессор церковного законоведения в СПб. университете священник Михаил Горчаков произнес на погребении Некрасова, в большом соборе Поводевичьего монастыря, слово, в котором сочувственно обрисовал Некрасова как поэта. Он характеризовал поэзию Некрасова как народную, как поэзию народных страданий. Но поэт говорил о страданиях не какого-нибудь класса народа, сословия или кружка, а о страданиях нас всех, без различия сословий, состояний, пола, возраста. Поэтому-то он истинно народный поэт. Песни его не отличались отчаянием, в них не звучала струна безнадежности, а напротив, они исполнены были веры и надежды. Все, чего коснулся покойный, все это выражено в несумирающих образах и глубоко прочувствованных строфах. Поэт не забыл и нашу церковь, и ей, нашей народной святыне, он посвятил глубокие строфы. *Отец Горчаков прочел вслед за тем отрывки из стихотворения „Рыцарь на час“.* Речь прослушана была с глубоким вниманием.

Его Величество обратил внимание на подчеркнутые строки и изволил найги по малой мере необходимым сделать священнику Горчакову строгое замечание. 6 января 1878 г.»

Приписка карандашом:

«Заготовил предложение кн. Волконскому с тем, чтобы он пригласил к себе священника Горчакова и объявил ему высочайшую волю. 6 января».¹²

Аналогичный документ, также конфиденциальный, был направлен 9 января попечителю Петербургского учебного округа. Подписал его министр просвещения гр. Дм. Толстой.

Он поручал попечителю Петербургского учебного округа пригласить к себе священника Горчакова и объявить ему означенную высочайшую волю.¹³ Ответ был получен 13 января:

«Министерство

Народ. проsv.

Попечитель

СПб. учеб. округа

13 января 1878 г.

№ 295

Господню министру народного
просвещения

Вследствие предложения Вашего сиятельства от 9 сего января № 1, — имею честь донести, что высочайшее государя императора повеление, изъясненное мне в том же предложении Вашего сиятельства, касательно надгробного слова, произнесенного профессором церковного законоведения в СПб. университете священником Михаилом Горчаковым, на погребении поэта Некрасова в большом соборе Поводевичьего монастыря, мною лично Горчакову объявлено 12 сего января.

Попечитель СПб. учебного округа князь Михаил Волконский».¹⁴

25 января 1878 года в Министерство народного просвещения был доставлен полный текст «Слова» Горчакова.¹⁵ Вместе с текстом «Слова» было доставлено и прошение Горчакова на имя министра народного просвещения гр. Д. А. Толстого,¹⁶ написанное еще 15 января 1878 года. В прошении Горчаков подробно объясняет содержание своей речи, в которой хотел выразить «противоположное ходячим в публике понятиям воззрение на значение поэзии Некрасова», и подчеркивает, что «ни одна газета не получила предостережения за передачу содержания» этой речи. «Откровенно сознаюсь, — пишет далее Горчаков, — что если я и мог ожидать враждебных отношений к роковой моей речи, то никак не с той стороны, с которой был составлен доклад г. Мезенцева».

Резолюция на прошение последовала ровно через месяц, 15 февраля 1878 года:

«Доложено е. и. в. Государь император надеется, что священник Горчаков будет сообразовать свой образ действий с носимым им саном.

В С.-Петербурге 15 февраля 1878 г. Граф Д. Толстой».

Все эти документы представляют интерес не только потому, что дополняют несколькими штрихами известную нам картину похороп Некрасова, но также и

¹² ЦГИА, ф. 733, оп. 147, № 145791, лл. 326—327.

¹³ Там же, лл. 328—329.

¹⁴ Там же, л. 331.

¹⁵ Авторская рукопись, ныне хранящаяся в Историческом архиве в деле Департамента народного просвещения (ф. 733, оп. 147, № 145791, лл. 344—346). Черновой экземпляр «Слова» Горчакова хранится в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (ф. 598, оп. 3, № 3).

¹⁶ ЦГИА, ф. 733, оп. 147, № 145791, лл. 354—355.

потому, что показывают отношение к великому поэту правительства и реакционных элементов общества. Речь Горчакова, не только не содержащая ничего «крамольного», но даже выставляющая образ Некрасова в умеренно-либеральном духе, была воспринята как нечто возмутительное, подрывающее основы. Все это лишний раз свидетельствует о ненависти правительственных кругов к Некрасову, — ненависти, соединенной со страхом перед революционной силой его произведений.

Я. П. ШТЕРНБЕРГ

А. И. ГЕРЦЕН И ШАНДОР ТЕЛЕКИ

В «Былом и думах» и в эпистолярном наследии А. И. Герцена не раз встречается имя венгерского графа Шандора Телеки. Кто это и в каких отношениях он был с великим русским революционным демократом? На этот вопрос мы попытаемся ответить в нашем сообщении.

В работах о связях Герцена с Венгрией, с венгерскими эмигрантами Ш. Телеки не упоминается.¹ Между тем отношения Герцена с этим интересным человеком заслуживают внимания.

Бурный жизненный путь Шандора Телеки (1821—1892), отпрыска известного венгерского магнатского рода, изобиловал крутыми поворотами. Юношей он отправился в Берлин для учения в университете, но скоро ему наскучила гегелевская философия, и он очутился в Испании, где принял участие в карлистской войне. В Берлине Телеки познакомился с Ференцем Листом, который предложил сопроводить его в поездке в Петербург и Москву в 1843 году. Судя по письмам Листа, у него установились дружеские отношения с Телеки.² Впоследствии великий венгерский композитор посвятил Телеки три произведения.³

Некоторые из русских современников, писавшие о приезде Листа, упоминают Ш. Телеки,⁴ но можно сказать, что великий музыкант совершенно затмил своего провожающего, которого почти не заметили. Впрочем, не исключено, что повышенный интерес московских великосветских дам, осаждавших, по воспоминаниям Герцена, композитора,⁵ относился и к несколько романтической фигуре молодого графа, которому, по словам Листа, был «всего 21 год, но у него в теле уже две пули и три или четыре шрама».⁶

А. И. Герцен, присутствовавший на концертах Листа и на встречах с ним и писавший об этом (см.: II, 279, 280; VIII, 126; XXII, 147), не упоминает о Телеки. Между тем Герцен был и на известном обеде, устроенном московскими литераторами в честь знаменитого гостя (II, 280, 471), где не мог не встретить молодого графа. Но знакомство состоялось, по-видимому, лишь позже, в Женеве или Париже, когда оба они оказались там в качестве политических эмигрантов.

Следует сказать, что в острой политической борьбе, развернувшейся в Венгрии накануне революции 1848—1849 годов, Телеки занимал радикальную позицию. Важно отметить его близость к видным деятелям движения за демократические преобразования страны. Еще в юности его воспитателем был выдающийся представитель венгерской революционно-демократической мысли М. Таичич, который в своих воспоминаниях не очень лестно отзываясь о прилежании «молодого господина Шандора» в овладении латынью.⁷

¹ Э. Пидерхаузер. Герцен и Венгрия. «Acta Historica», II, Budapest, 1954, fasc. 3; Герцен и венгерская революционная эмиграция. Письма к Ференцу и Терезе Пульски и Дюле Танарки (1854—1863). Публикации Д. Белиа и К. Ч. Гардони. «Литературное наследство», т. 64, 1958, стр. 419—438; И. Шетер. Герцен и его венгерские современники. В кн.: Проблемы изучения Герцена. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 393—403.

² «Вот простая, благородная и прекрасная натура», — отзывался Лист о Телеки в одном из писем (цит. по: Я. И. Мильштейн. Ф. Лист, т. I. Музгиз, М., 1956, стр. 487).

³ Там же, т. II, стр. 202, 212, 246.

⁴ См. воспоминания К. А. Булгакова в кн.: Глинка в воспоминаниях современников. Музгиз, М., 1955, стр. 234.

⁵ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 125—126 (в дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте).

⁶ Я. Мильштейн. Ф. Лист, т. I, стр. 487. Интересно описывает Телеки свои московские впечатления в письмах к матери. См.: Lajos Szádeczky. Gróf Teleki Sándor, Liszt Ferenc és az oroszok. «Budapesti szemle», 1897, 91 köt., pp. 59—63.

⁷ Михай Таичич. Мой жизненный путь. Гослитиздат, М., 1952, стр. 109—110.

Важным событием в жизни Телеки было его знакомство в 1846 году с великим поэтом-революционером Шандором Петефи. Поэту понравился всегда веселый, задорный, непосредственный, любивший погулять граф, который был старше его всего на год. Петефи принял приглашение «дикого графа» (так он представился поэту, и это название утвердилось за ним в венгерской литературе) пожить в его имении, где он написал несколько десятков стихов. Среди них и «Графу Шандору Телеки», единственное, пожалуй, стихотворение великого поэта-революционера, в котором он неплохо отзывается о магнате. Назвав Телеки своим другом, Петефи подчеркивает, что граф может гордиться тем, что пмя его живет в его стихах.⁸

Близость к Петефи определила позицию Телеки во время революции 1848—1849 годов. В то время как многие венгерские магнаты выступили против революции, изменили ей или же выжидали, Телеки пишет исполненные революционным пафосом статьи и отправляется воевать простым солдатом. Он принимает участие в военных действиях в Трансильвании, в армии прославленного революционного генерала И. Бема, рядом с Петефи, отличается в боях и дослуживается до чина полковника. После подавления революции Телеки попал в плен к царским войскам, выдавшим его австрийцам. Ему грозила расправа (впоследствии его заочно приговорили к смертной казни, и она символически была исполнена над табличкой с его именем), но Телеки сумел вырваться из рук палачей. Он скрывается в болотах, в бескрайних венгерских «пустах». Наконец, при помощи бегтар он переходит переодетым границу в качестве кучера сербского генерала. Через Белград, Константинополь, Женеву он попадает в Париж и присоединяется к венгерским эмигрантам, обосновавшимся в столице Франции.

Здесь, по всей вероятности, и состоялась его вторая встреча с Герценом. Немецкий писатель и публицист Г. Раш в своем некрологе о Герцене, говоря об его пребывании в Париже, писал: «Его дом служил сборищем для изгнанников самых различных национальностей; тут встречались немцы и итальянцы, поляки и румыны, венгры и сербы; каждый день в доме Герцена накрывался на стол двадцать приборов для эмигрантов... Каждое из таких лиц в доме Герцена встречало радушный прием».⁹ У нас нет данных о встречах Телеки с Герценом в Париже, но надо полагать, что он был среди изгнанников, нашедших поддержку у Герцена, тем более, что их связывало воспоминание о днях, когда хлебосольная Москва встречала Листа и его молодого друга.

В Париже у Телеки возникли различные затруднения. За какие-то старые долги он попадает в долговую тюрьму Клиши, где проводит полгода, а потом, после государственного переворота Луи Бонапарта, французская полиция выдворяет его из страны за связи с французскими республиканцами. Вместе с группой эмигрантов, во главе которой стоял В. Гюго, он поселяется на Жерсее, небольшом острове близ французской территории, находившемся под английским правлением. Здесь на какое-то время он устраивается простым рабочим на свечном заводе, потом становится сотрудником газеты «L'Homme». В «Былом и думах» Герцен рассказывает о «жерсейской партии Виктора Гюго» и упоминает среди ее приверженцев имя Ш. Телеки (XI, 46).

Герцен сотрудничал в газете «L'Homme» и хотя во многом не соглашался с ее линией, в течение 1853—1855 годов напечатал в ней целый ряд статей и воззваний (XII, 530). На связи Герцена с жерсейской группой было обращено внимание III отделения. В донесении анонимного осведомителя из Лондона, переданном в июне 1855 года, среди членов жерсейского комитета назван «полковник Телецкий» и говорится о том, что венгерские эмигранты на Жерсее — друзья Телеки, бывший военный министр в правительстве Кошута Л. Месарош и полковник М. Катона¹⁰ — помогают Герцену в выпуске «фальшивых российских денег».¹¹ В донесении агента таким образом преломилось участие венгерских эмигрантов в выпуске герценов-

⁸ Шандор Петефи, Собрание сочинений в четырех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1952, стр. 471.

⁹ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, под ред. М. К. Лемке, т. V, Пб., 1915, стр. 269—270.

¹⁰ Об их пребывании на Жерсее см.: A Kossuth emigráció Angliában és Amerikában. Budapest, 1940, p. 352.

¹¹ Несмотря на некоторые неточности, это донесение содержит ряд ценных сведений о связях Герцена с жерсейской группой, в частности с входившими в нее польскими и венгерскими эмигрантами. Вот некоторые выдержки из донесения, полученного через Дрезден, и, как явствует из сопроводительного письма, переправленного Министерством иностранных дел в III отделение 16 июля 1855 года: «Число живущих на острове Джерсей польских беглецов простирается до двух сот человек, и все они принадлежат к демократическо-политической партии. Тамашный комитет состоит из следующих лиц: французы: Виктор Гюго и сын его. Генерал Леффо. Какалер» Рибейролес. Мерциер. Венгерцы: Генерал Морид Перцель. Полковник Телецкий. Катона, бывший австриец, офицер Женевской службы. Поляки: Зенон Святославский. Генерал Булгарин. Немцы: Визенер из Вены. Германия Ганзен из г. Клезе из Пруссии. Граф Осов, происхождение неиз-

ских воззваний и листовок, напечатанных по-французски в типографии на Жерсее (VII, 435; XII, 522—523, 536).

В 1855 году Герцен поместил в сборнике жерсейской группы «Almanach de l'exil» свою статью «Дуализм — это монархия». В этом же выпуске сборника была опубликована статья Ш. Телеки «Мученики Арада» о казненных Габсбургами пленных генералах венгерской революционной армии, выданных австрийцам командованием царских войск.¹² К этому времени относятся наиболее тесные отношения между Герценом и Телеки. Они проводят совместно вечера, Герцен дарит венгерскому эмигранту какой-то портрет (XXV, 250, 295). О близости двух деятелей свидетельствует также и запись великого русского революционного демократа в альбоме Телеки. Этот альбом хранится в Рукописном отделе Государственной библиотеки им. Сечени в Будапеште, и лист с подписью Герцена соседствует с записями В. Гюго и Дюма-отца.¹³

Как явствует из переписки Герцена с итальянским революционным эмигрантом Л. Пьянчани, входившим в жерсейскую группу, Телеки выступал связным между Герценом в Лондоне и редакцией «L'Homme» на Жерсее (XXV, 248, 299). Редакция газеты, как видно из этой переписки, поручила Телеки уговорить Герцена принять более деятельное участие в работе газеты, но русский революционный демократ, готовившийся к выпуску «Полярной звезды», отверг это предложение. «Мы очень откровенно говорили с Телеки, — писал Герцен 16 марта 1855 года в письме к Пьянчани, — я не могу, не имею прав дробить силы. Я тружусь, я полезен русскому обществу... Надо иметь мужество ограничить себя» (XXV, 248).

Герцен стремился привлечь представителей эмиграции разных стран, в том числе и Телеки, к участию в «Полярной звезде». В первом номере журнала было помещено извещение о появлении в одном из следующих выпусков статьи «Александра» Телеки о венгерской войне 1849 года» (XII, 501). Герцена волновали события, связанные с царской интервенцией в Венгрии, и отсюда и его интерес к запискам участника венгерской революции. Как видно из высказываний великого русского революционного демократа об интервенции Николая I, его особенно интересовало поведение офицеров и солдат русской армии, многие из которых выражали сочувствие венгерской революции, дезертировали, некоторые даже переходили на сторону революционных войск. Второй проблемой, живо интересовавшей Герцена в связи с интервенцией, был вопрос о передаче венгерских пленников австрийцам. Как известно, Николай I, стремившийся отмежеваться от жестокостей Франца-Иосифа I, резко протестовал, когда тот казнил пленных генералов венгерской армии. «Николай забылся до кротости, — иронизировал по этому поводу Герцен в первом номере «Полярной звезды», — ему было жаль, когда свирепый мальчишка (Франц-Иосиф I, — Я. III.) перевешал генералов, отдавших ему на слово» (XII, 267). Герцен стремился раскрыть лицемерность царского протеста, разоблачить маневр царизма и поднимал вопрос об ответственности Николая I, выдавшего пленных на расправу австрийской солдатни.

О том, что создатель вольной русской прессы ожидал от Телеки освещения именно этих вопросов, свидетельствовало его письмо к Пьянчани от 15 октября 1855 года, в котором он писал: «Телеки обещал мне статью о венгерской войне; если он еще не отказался от этого доброго намерения, я прошу его дать побольше подробностей о том, как выдали венгерских пленных австрийцам, и о поведении русских офицеров» (XXV, 307).¹⁴ Эта статья, по-видимому, так и не была написана,

вестно. Итальянцы: Людвиг Пьянчани. Тамонья типография, исключая журнала „L'Homme“, органа демократии, печатает политические брошюры и прокламации. Деньги на устройство этой типографии даны демагогом Герценом, Враницким и Леоном Святославским... В типографии занимаются по крайней мере 15 человек рабочих. Все, что там печатается, поступает в разные лондонские комитеты для дальнейшего распространения. Для Польши и России комиссионеры суть: Герцен, Ворцель, доктор Дараш и книгопродавец Станислав Хорожевский... Означенная типография находится в явной вражде с партией Чарторыжского. Приготовление российских фальшивых денег, по предложению Герцена и Ворцеля... производится под управлением [бывшего копутовского военного министра] Мессароша и Катона. Кроме того, фабрикация эта под управлением Герцена проникла в Константинополь...» (ЦГАОР, ф. 109 (III отделения), 1 эксп., 1855 г., ед. хр. 147, лл. 29—30; более полный текст немецкого оригинала допесения см. там же, лл. 25—27).

¹² Sándor Teleki. Les supplicés d'Arad. «Almanach de l'exil» pour 1855 (Jersey), pp. 104—121.

¹³ Országos Széchényi Könyvtár. Budapest. Kézirattár. Teleki Emlékalbum.

¹⁴ При первой публикации этого письма в т. 64 «Литературного наследства» в именном указателе (в отличие от комментария на стр. 410) неправильно указано, что речь идет о Ласло Телеки (стр. 846). В академическом издании собрания сочинений Герцена и в комментариях в этом тексте, и в указателе фигурирует Шандор Телеки.

во всяком случае, она нигде не напечатана. Возможно, что это связано с изменением направления «Полярной звезды», которая была сначала задумана Герценом как орган русской и западноевропейской демократии. Это намерение издателя журнала не получило, однако, дальнейшего развития: в «Полярной звезде» не был напечатан ряд других обещанных статей представителей революционной эмиграции разных стран (см.: XII, 543—544, 570).

Хотя статья Телеки и не увидела света, можно утверждать, что именно под влиянием бесед с ним и с другими участниками войны 1849 года укрепилось у Герцена мнение о том, что «если б в 49 году Паскевичи и Ридигеры довели до Зимнего дворца настроения русских войск и офицеров в Венгрии, мы не видели бы преступного, отвратительного зрелища русской армии, бьющей дружески расположенный к нам народ в пользу своего злейшего врага» (XVIII, 293).

О том, что сведения о настроении русских войск в Венгрии исходили от Телеки и близких ему лиц, косвенно подтверждается и в «Былом и думах». Мы имеем в виду сцену посещения Герцена бывшим капитаном венгерской революционной армии, знакомым Шандора Телеки, с которым он вместе воевал. Этот офицер, который также находился в царском плену, о русских офицерах говорил, что они «прекрасные люди и австрийцев терпеть не могут» (XI, 189).

Эпизод со статьей не отразился на взаимоотношениях Телеки и Герцена, который по-прежнему проявлял интерес к венгерскому эмигранту, чья неспокойная натура опять понесла его на поле боя. Телеки отправляется воевать в Италию, где принимает участие в походе Гарибальди, а потом, в составе венгерского легиона, в боях, приведших к освобождению Южной Италии.¹⁵ Гарибальди, с которым у Телеки установились тесные связи, в специальном письме поблагодарил его за присоединение к итальянскому движению.¹⁶

В письме к сыну от 11 мая 1859 года Герцен сообщил о том, что Телеки поехал в Италию. В этом же письме он писал: «Войны я не желал, но война есть, и Австрия может от нее погибнуть, и через то не только Италия освободится, но — Венгрия и славяне. Я становлюсь со стороны войны» (XXVI, 264). На другой же день в письме к венгерскому эмигранту Ференцу Пульскому он писал: «Вчера получил я из Турина письмо от своих закадычных друзей — полковника и бывшего министра...» (XXVI, 265). Впервые опубликовавший это письмо Б. П. Козьмин высказал мнение, что упомянутый в письме полковник «по всей вероятности» Ш. Телеки, который был «в дружеских отношениях с Герценом».¹⁷ Венгерские литературоведы Д. Белла и К. Ч. Гардоши оспаривали мнение Б. П. Козьмина,¹⁸ но мы считаем, что последний, будучи основательным знатоком жизненного пути Герцена, в данном случае не ошибался.¹⁹ Тем более, что определение, данное характеру взаимоотношений Герцена и Телеки, вполне уязвляется с образом всегда веселого, пафосного юмором человека, каким был «дикий граф». Наконец, оно гармонирует и с тем, что писал о нем Герцен в 1867 году, когда их пути окончательно разошлись и Телеки сменил бурную революционную деятельность на более спокойное занятие землевладельца.

Дело в том, что итальянская война не оправдала надежд венгерской эмиграции (а их разделял, как мы видели, и Герцен) на то, что после освобождения Италии дойдет черед до Венгрии. В этой обстановке венгерская революционная

¹⁵ Об этом см.: Lajos Lukács. Garibaldi magyar önkéntesei és Kossuth 1860—1861-ben. Budapest, 1962, pp. 52—56.

¹⁶ Письмо опубликовано: Sándor Teleki Emlékezései. Szépirodalmi Könyvkiadó [Budapest], 1958, p. 316.

¹⁷ «Литературное наследство», т. 61, 1953, стр. 254.

¹⁸ Там же, т. 64, стр. 433.

¹⁹ Поскольку для оценки характера взаимоотношений Герцена и Ш. Телеки выяснение личности, о которой идет речь в письме, имеет определенное значение, мы постараемся обосновать наше мнение. Венгерские исследователи, опровергая предположение Б. Козьмина, выдвинули свою аргументацию, показавшуюся убедительной редакции академического издания собрания сочинений Герцена. Она согласилась с мнением венгерских исследователей и высказала предположение, что в данном письме, «по-видимому, речь идет о Л. Пяничани» (XXVI, 457). Между тем аргументация венгерских литературоведов недостаточно обоснованна. Их возражение, что Ш. Телеки не был полковником, несостоятельно, так как его во всех документах этого периода называют полковником, да и Герцен писал впоследствии, что Телеки служил в Италии «кавалерийским полковником» (XI, 476). Относительно того, что Телеки в это время не был в Турине, а находился в Париже, следует сказать, что нам точно неизвестно, когда отправлено письмо, о котором пишет Герцен, а Телеки весной 1859 года, судя по книге известного венгерского исследователя венгерско-итальянских отношений Колтай-Касзнера, непрерывно разъезжал между Парижем и Туринем (см.: Jenő Koltaу-Kasztner. A Kossuth emigráció Olaszországban. Budapest, 1960, p. 105). Нам кажется вполне логичным, что 11 мая Герцен — на основе полученного письма — сообщил о том, что Телеки поехал в Италию, а на второй день он упоминает об этом же письме.

эмиграция, раздираемая внутренними противоречиями, распадается, и ее видные деятели возвращаются на родину. В 1866 году, когда соглашение с Австрией уже назревало, Телеки также поехал домой к умирающей матери, где после получения амнистии ему возвратили его конфискованное имение.

В 1867 году, извещенный, по-видимому, о шаге Телеки, а также, зная его слабость — фигурировать рядом с великими людьми, Герцен написал о нем в своих воспоминаниях. В главе «Venezia la bella», в подстрочных примечаниях, Герцен назвал Ш. Телеки «милейшим венгерцем» и в немногих строках воспроизвел его выразительный и колоритный рассказ о своих московских и итальянских впечатлениях, в котором Телеки сравнивает уклад жизни и времяпровождение московского высшего общества с мишурной роскошью итальянской аристократии (XI, 476—477).

Для полноты картины нам необходимо еще коснуться воспоминаний «дикого графа», написанных после возвращения на родину. В этот период своей жизни Телеки помещает в венгерских газетах и журналах целый ряд статей и очерков самого различного, но преимущественно мемуарного характера. Из них были составлены книги «Воспоминания» (I—II, 1879—1880), «Об одном и другом» (1882). «С Гарибальди в 1859 г.» (1883), «Из природы» (1884).²⁰

Несомненный интерес представляют портреты Петефи, И. Бема, Д. Гарибальди и ряда других деятелей, которые нарисованы в этих воспоминаниях. Возникает вопрос, испытал ли Телеки-мемуарист влияние своего великого русского друга, имя которого встречается на страницах его воспоминаний.

Как мы видели, автор «Былого и дум» поощрял литературные занятия Телеки. В цитированном письме Пьянчани по поводу заказанной статьи Герцен упоминает английское издание своей книги и продолжает: «Я жду такого же литературного самопожертвования со стороны Телеки. Я послал бы вам экземпляр, но издатель не дал...» (XXV, 307). Телеки, по-видимому, был знаком с этой книгой Герцена, но его воспоминания имеют самое отдаленное сходство с «Былым и думами». Мы имеем в виду даже не ту разницу, которая существовала в литературном даровании двух авторов. У Телеки совершенно иной подход к мемуарам, нежели у Герцена. Он не стремится поделиться с читателем своими мыслями, пзлить перед ним свою душу и заставить его размышлять о прочитанном. Телеки ведет с читателем легкий разговор, развлекает его анекдотическими рассказами о своих встречах с различными людьми, рассказывает, как правило, достоверными, хотя по «слабости памяти» или из-за неудержимости фантазии автор допускает иногда и некоторые отступления (особенно в деталях) от исторической истины. При всем этом воспоминания Телеки написаны увлекательно, легко, бойким пером и читаются с интересом. Сказывается большая, необычная для людей его круга начитанность автора, знание семп-восьми языков (правда, вполне грамотно он не писал ни на одном из них). Не могло не повлиять на Телеки и его общение с великими людьми. К ним принадлежал и Герцен, о благотворном влиянии которого говорит сам Телеки. Вспоминная о своей работе в газете «L'Homme» и перечисляя ее сотрудников, Телеки называет среди них Герцена и отмечает: «Эта газета и эти люди научили меня тому, что народы — братья, что мученье одного является болью другого, а радость, переживаемая одним, принадлежит им всем».²¹

Вместе с тем следует подчеркнуть, что у Телеки не было четких и ясных политических убеждений, и, несмотря на свою близость к демократическим кругам, он в конечном счете всегда оставался магнатом. Продолжая выступать и после возвращения на родину за ее независимость, осуждая соглашение 1867 года, благоволя перед памятью революции и ее деятелями и оберегая ее реликвию, Телеки в то же время был способен на шовинистические выходки. В этом сказалась не только его ограниченность, но и глубокие противоречия исторического равления Венгрии, где борьбу за буржуазные преобразования возглавило дворянство.

Герцен, хорошо разбиравшийся в людях, по-видимому, отдавал себе отчет в характере взглядов Телеки и его роли в рядах революционной эмиграции вообще и венгерской — в частности. Если эмигранту Кошуту Герцен посвятил вдохновенные страницы в «Былом и думах» и данная ему блестящая по психологической глубине характеристика, по словам видного венгерского литературоведа академика Иштвана Шетера, «до сих пор остается непревзойденной»,²² если Ф. Пульскому Герцен написал целый ряд писем, исполненных глубокого уважения к адресату,²³ то Телеки для Герцена «милейший венгерец», но не более.

²⁰ Основной материал, содержащийся в этих книгах, вошел в однотомник воспоминаний Телеки: *Sándor Teleki Emlékezései. Szépirodalmi Könyvkiadó. [Budapest], 1958.*

²¹ *Sándor Teleki Emlékezései. Szépirodalmi Könyvkiadó, p. 25.*

²² И. Ш е т е р. Герцен и его венгерские современники, стр. 398.

²³ С глубоким уважением пишет о Ф. Пульском и близкая к А. И. Герцену М. Мейзенбург. См.: Мальвида Мейзенбург. Воспоминания идеалистки. «Academia», М.—Л., 1933, стр. 234.

Ограниченность мировоззрения Телеки, то, что он в конечном итоге оставался магнатом, понимал и Петефи, и это получило отражение в стихотворении «Графу Шандору Телеки», впервые опубликованном уже после смерти Ш. Телеки, который или не знал, или не хотел знать о нем, так как в своих воспоминаниях о нем молчит.

И, наконец, возникает еще один вопрос. Рассказал ли Телеки Герцену о своем великом друге, которого он так близко знал? Ведь Телеки был среди тех немногих людей, которые видели великого поэта в роковой для него день Шегешварской битвы, когда тот исчез навсегда.²⁴ Трудно допустить, чтобы Телеки, переводивший для Дюма-отца четверостишие Петефи «Любовь и свобода», не рассказал Герцену о величайшем венгерском поэте, память о котором он пронес до конца жизни.

«Милейший венгерец» из «Былого и дум» прожил богатую и в высшей степени интересную жизнь. Участие его в революции 1848—1849 годов, в гарибальдийском движении, его дружба с Петефи, Бемом, Листом, Гюго, Дюма, Гарибальди, Герценом обеспечивают ему место в истории бурного политического и умственного развития XIX века.

«Дикий граф» венгерской литературы, видевший блестящую плеяду русских литераторов, музыкантов и художников начала 40-х годов XIX века, окружавших Листа в Петербурге и Москве, друг Герцена, он становится близким всем тем, кто любит русскую культуру.

Взаимоотношения А. Герцена и Ш. Телеки, — хоть и небольшой, но не лишенный интереса эпизод из истории многовековых и обширных русско-венгерских культурных связей. Рассказ о нем невольно заставляет поразмыслить о неисповедимости жизненных путей человеческих, о бесконечных переплетениях и взаимосвязях судеб народов и их культур.

И. Е. БАРЕНБАУМ

ИЗ ИСТОРИИ ЛЕГАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ 60-х ГОДОВ

(КНИГОИЗДАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ П. А. ГАЙДЕБУРОВА
И ПРОПАГАНДИСТСКАЯ БРОШЮРА И. А. ХУДЯКОВА)

П. А. Гайдебуров, известный в дальнейшем издатель народнической газеты «Неделя»,¹ принадлежал к так называемым «либеральным» книготорговцам и издателям 60-х годов.

В начале 60-х годов Гайдебуров — активный участник студенческого движения в Петербурге. Он был одним из организаторов студенческой библиотеки, которая помещалась в здании Петербургского университета. Через библиотеку проходило распространение не только легальных демократических изданий, но и запрещенных сочинений Герцена и изданий Вольной Лондонской типографии, литографированных изданий сочинений Бюхнера, Фейербаха и др.² Во время студенческой истории 1861 года Гайдебуров вошел в состав студенческого комитета (наряду с Е. П. Печаткиным, Н. И. Утиным, А. Я. Гердом и др.).³ За участие в студенческих «беспорядках» в 1861 году он находился под гласным надзором полиции.⁴

Гайдебуров был также распорядителем воскресной школы, существовавшей на счет общества фабрикантов за Невской заставой, на 9-й версте Шлиссельбургской дороги.⁵ Фамилия Гайдебурова значится в известном списке Ольшевского (наряду с Печаткиным, Кудиновичем, Яковлевым и др.).⁶ Очевидно, в 1862 году Гайдебуров имел какое-то отношение к тайным революционным кружкам. Отметим также, что в 1858—1861 годах он был близок к Т. Г. Шевченко.⁷

²⁴ Об этом см.: Lajos Hatvany. Igy élt Petöfi, t. V. Budapest, 1957, pp. 500—501.

¹ См. о нем: Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и А. И. Ефрона, т. VIIa, Выговский — Гальбан, СПб., 1892, стр. 873.

² См.: Л. Ф. Пантелеев. Воспоминания. Гослитиздат, 1958, стр. 159—164.

³ Там же, стр. 259.

⁴ О подчинении разных лиц полицейскому надзору в Петербургской губернии (ГИАЛО, ф. 235, № 1, год 1868, лл. 63—64 об.).

⁵ Дело по сведениям о народных читальнях в Петербурге (ЦГИА, ф. 1282, оп. 1, д. 213, л. 8 и об.).

⁶ Русско-польские революционные связи, т. I. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 162.

⁷ Ф. Я. Прийма. Поэт совершенно народный... «Русская литература», 1964, № 1, стр. 21.

2 марта 1863 года тайный агент III отделения доносил начальству, что «студент Гайдебуров намерен открыть на Васильевском острове книжный магазин и при нем кабинет для чтения, чтобы дать студентам возможность к обмену мыслей».⁸ В донесении от 4 марта 1863 года утверждалось, что «деньги на открытие магазина даны Гайдебурову Николаем Утиным».⁹ Сведения эти ничем другим не подтверждены. Но возможность участия Н. Утина в открытии магазина и библиотеки для чтения Гайдебурова не исключена, учитывая их связь по университету. Если агентурное сообщение верно, то, надо полагать, вновь открываемый магазин предполагалось использовать как еще один легальный форпост «Земли и воли» (наряду с магазином Н. А. Серно-Соловьевича).

Разрешение Гайдебурову на открытие книжного магазина и кабинета для чтения на Васильевском острове (1-я линия, д. № 6) было выдано 25 апреля 1863 года.¹⁰ До перехода к Гайдебурову магазин принадлежал либеральному книготорговцу и издателю В. Е. Генкелю.¹¹ В этом магазине после ареста Серно-Соловьевича некоторое время работала в должности конторщицы А. Н. Энгельгардт.¹² Продолжала ли она работать в нем после перехода магазина к Гайдебурову, неизвестно.

Магазин Гайдебурова вел преимущественно иногороднюю книжную торговлю.¹³ За магазином был утвержден тайный полицейский надзор. В 1864 году слезку всл агент III отделения Волокитин.¹⁴ После покушения Каракозова наблюдение за магазином Гайдебурова усилилось. У Министерства внутренних дел и Главного управления по делам печати магазин Гайдебурова значился в числе «неблагонадежных», наряду с магазинами Печаткина, Черкесова, Яковлева, типографиями Головачева, Тиблена, Куколь-Яснопольского и др.¹⁵

В это время Гайдебуров по-прежнему был связан с участниками тайных обществ. Он поддерживал хорошие отношения с И. А. Худяковым, издавал и распространял его сочинения. Переписка Худякова свидетельствует о контактах Гайдебурова с ишутинцами и ссыльными в Сибири.¹⁶

В 1867 году магазин Гайдебурова переходит к Павленкову и Надеину, а Гайдебуров целиком уходит в литературно-журнальную и публицистическую деятельность.

Как издатель, П. А. Гайдебуров фигурирует лишь на трех книгах, вышедших в 1865—1866 годах: «Душа человека и животных» В. Вундта (тип. Тиблена и К^о), «Человек и место его в природе» К. Фогта (тип. В. Безобразова) и «Рассказы о великих людях средних и новых времен» И. А. Худякова (тип. Тиблена и К^о). Все три издания типичны для демократического издательского дела 60-х годов. Одно из них — «Душа человека и животных» — привлекло внимание цензуры.

5 мая 1866 года второй том книги Вундта подвергся аресту. Мотивировалось это отсутствием разрешения на выпуск сочинений Вундта со стороны духовной цензуры. Рассмотрев представленную рукопись, комитет духовной цензуры не счел возможным допустить ее к печати на том основании, что в ней «некоторые факты излагаются в таком духе и направлении, коими приводятся в сомнение и подтверждаются глумлению важные истины христианства...»¹⁷

Гайдебуров не согласился с этим мнением и подал 11 мая 1866 года в цензурный комитет объяснительную записку, в которой утверждал, что Вундт не материалист, хотя и применяет «материалистические приемы». Гайдебуров ссылался также на то, что в книге Вундта «нет ни одной мысли, которая могла бы оскорбить нравственное и религиозное чувство истинного христианина», доказывая, что книга предназначена «не для публики» и что «самое изложение этой книги так серьезно и научно, что ее может читать далеко не всякий».¹⁸ Однако доводы

⁸ Агентурные записки о наблюдении за книжным магазином и читальным залом Гайдебурова П. А., открытых на средства Утина Н. Для предоставления студентам помещения для собраний... (ЦГАОР, ф. 109, оп. 1, д. 1048, л. 1).

⁹ Там же, л. 4.

¹⁰ ЦГИА, ф. 1282, оп. 1, д. 213, л. 5 и об.

¹¹ ЦГАОР, ф. 109, оп. 1, д. 1048, л. 2.

¹² Там же.

¹³ ЦГИА, ф. 1282, оп. 1, д. 213, л. 17.

¹⁴ ЦГАОР, ф. 109, оп. 1, д. 1048, л. 7. В революционном движении 60-х годов принимал участие студент Петербургского университета, литератор Волокитин (см.: Русско-польские революционные связи, т. II, стр. 104, 106, 108). Упоминание фамилии Волокитина в числе агентов III отделения наводит на мысль, не был ли Н. Волокитин провокатором? Возможно, конечно, что это был его однофамилец.

¹⁵ См. отношение Трепова Главному управлению по делам печати от 15 августа 1866 года (ЦГИА, ф. 776, оп. 3, д. 605, л. 217 об.).

¹⁶ См.: Русско-польские революционные связи, т. II, стр. 596—597.

¹⁷ Дело С.-Петербургского цензурного комитета по книге Вундта «Душа человека и животных», том II, издание П. А. Гайдебурова (ЦГИА, ф. 777, оп. 2, д. 69, л. 2).

¹⁸ Там же, лл. 12—13.

Гайдебурова не убедили духовную цензуру. В своем отношении в цензурный комитет член комитета духовной цензуры архимандрит Фотий писал: «Защитения сочинений Вундта (составленные г. Гайдебуровым) против замечаний на это сочинение дух^овной» цензуры несправедливы, потому что защищающий вносит в указанные им места книги большей частью свой смысл и выводит из слов автора такие следствия, которые не вытекают из них, особенно по взгляду и духу автора книги...»¹⁹ Фотий в категорической форме высказывался против выпуска в свет книги Вундта, заключающей в себе «множество ложных мыслей, суждений и взглядов... идущих против важных и основных истин веры».²⁰

Против П. А. Гайдебурова было возбуждено 28 июня 1866 года судебное преследование по обвинению в напечатании без цензурного разрешения произведения, подлежащего предвзятельной цензуре. После ряда судебных мытарств 19 марта 1868 года С.-Петербургская судебная палата приняла решение «объявить домашнего учителя Павла Александровича Гайдебурова оправданным по обвинению в напечатании II тома книги Вундта „Душа человека и животных“... без предварительного представления в цензуру».²¹

Таким образом, книга Вундта находилась под арестом в типографии Тиблена (Неклюдова) в течение двух лет.

«Рассказы о великих людях средних и новых времен», как и ряд других книжек И. А. Худякова, не обратили на себя внимания цензуры. На титульном листе имя автора не было указано.

Построенная как положение биографий выдающихся деятелей прошлого — Абельяра, Данте, Гуса, Колумба, Рамуса, Джордано Бруно, Галилея, Вашингтона, Беранже, Линкольна, книжка Худякова, так же как и его «Рассказы о старинных людях»,²² носила пропагандистский характер, хотя сразу это могло и не броситься в глаза. Истинный замысел автора скрывал и подбор имен, казалось бы, весьма несхожих и чужд ли не полярных друг другу деятелей. Это вело в заблуждение даже «Книжный вестник», который сначала дал отрицательный отзыв о книжке, а затем (после получения «разъяснений») исправил свою резкую оценку. Вот что писал в своем вторичном отзыве этот демократический журнал: «Общая мысль, связывающая в этом сборнике племена, по-видимому не имеющее между собой ничего общего (Гус и Беранже, Абельяра и Линкольна): одинаковая энергия убеждений, сила характера и т. д., выдвинувшие этих людей на удивление потомства. Общая участь — всевозможные преследования современников (пытка, казни в более отдаленное время, клевета, доносы, заключение, изгнание, смерть от руки наемных убийц в более близкое), общечеловеческое родство непреклонной мысли — вот те черты их сходства, которые позволили составителю соединить их биографии в один сборник».²³ В подцензурном издании, конечно, нельзя было более ясно и прямо раскрыть подлинный пропагандистский замысел книжки Худякова.

Как и в других его сочинениях, в «Рассказах о великих людях средних и новых времен» проводятся демократические убеждения, идеи пародовластия, свободомыслия, веротерпимости. Если в «Рассказах о старинных людях» прославлялись республиканские демократические учреждения Греции и Рима, то здесь это делается в отношении, скажем, Флоренции, которая, по словам автора, «отличалась демократическим бережливым образом правления»,²⁴ а в новое время — Северной Америки, жители которой имели «возможность защищать свою свободу и контролировать власть» (стр. 89). Рассказывая о пуританских беженцах, Худяков пишет, что «вместе с духом религиозной независимости они принесли с собой и дух равенства; в основанных ими северных штатах не было рабов, не было больших поземельных собственников, не было иерархической церкви во имя государства» (стр. 89—90). Под видом изложения убеждений того или иного исторического деятеля или характеристики того или иного общественного строя Худяков, по существу, провозглашал свою собственную политическую программу. Так сочувственно отзываясь о хартиях, полученных английскими колониями в Северной Америке, он перечисляет те условия, которые гарантировали колонистам их политические права: «суд присяжных, право собираться и советовать об общих делах, подача голосов при назначении податей, избрание главных общественных чиновников» (стр. 89).

¹⁹ Там же, л. 14.

²⁰ Там же, л. 15.

²¹ Там же, л. 49. Изложение судебного процесса по делу о книге Вундта см.: Материалы, собранные особою комиссиею, высочайше учрежденною 2 ноября 1869 года, для пересмотра действующих постановлений о цензуре и печати, ч. III. СПб., 1870, стр. 334—390.

²² О них см. в нашей статье «Из истории русских прогрессивных издательств 60-х—70-х годов XIX века (Женская издательская артель М. В. Трубикиной и Н. В. Стасовой)» (Книга. Исследования и материалы. Сб. XI. Изд. «Книга», М., 1965, стр. 235—237).

²³ «Книжный вестник», 1866, № 4, 28 февраля, стр. 96.

²⁴ Рассказы о великих людях средних и новых времен. Издание П. А. Гайдебурова. СПб., 1866, стр. 16. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

Во Франции, после взятия Бастилии, пишет Худяков, «старый порядок был уничтожен; барщина и помещичьи права были отменены, католическая церковь потеряла свои имущества, монастыри были закрыты; гербы, титулы и ордена уничтожены; народ должен был сам управлять своими делами посредством выборных» (стр. 122). Если к этому прибавить рассуждение о ликвидации «больших поземельных собственников», а также «перархической церкви», то перед нами предстает достаточно определенно сформулированная программа демократических преобразований, программа, положения которой несомненно разделял И. А. Худяков и его единомышленники.

И в этой своей книжке, как и в прежних, Худяков выступает неутомимым пропагандистом свободомыслия, врагом церкви и религиозного фанатизма. Он пользуется любым поводом для того, чтобы обнажить антинародную, реакционную сущность церкви. «В умственном отношении католическое духовенство старалось подавить всякую независимую мысль и преследовало ее с крайней суровостью», — читаем мы в главе об Абельяре (стр. 4). В главе о Данте: «... папы в XIII столетии потеряли свое прежнее политическое значение. Они злоупотребили своей духовной властью так гнусно, что восстановили против себя всех благочестивых людей» (стр. 16). После возвращения во Францию Бурбонов, рассказывает Худяков, «появились разные католические проповедники, и стали говорить, что „давно пора покаяться, возвратити дворянству и духовенству отнятое у них имущество, а иначе холодные тюрьмы ждут преступников в этом свете, а огненное пламя на том“... духовные должны были цензурировать в последней инстанции все печатные произведения» (стр. 134). Церковь изображается Худяковым как оплот деспотизма, враг и гонитель всего передового, всякой свободной мысли, всякого живого чувства. «Беранже был ненавистен католическому духовенству, — пишет Худяков, — больше, нежели Вольтер, потому что противокатолические песни Беранже расходились не по одному образованному классу, а целым мешанам, крестьянам, солдатами, подешниками, людьми всех сословий Франции» (стр. 142). В книге рассказывается о церковных преследованиях, которым подвергались Абельяры, Данте, Гус, Джордано Бруно, Галлеи, Коперник, Кампанелла — великие мыслители и ученые, вся вина которых заключалась только в том, что они осмелились критиковать церковные догматы.

В книжке Худякова подчеркивается свободомыслие великих людей, рассказывается о борьбе, которую они вели против церкви и церковного гнета. «Сочинения Данта, — пишет Худяков, — особенно „Божественная Комедия“, в которой он сильно задел современное католическое духовенство (так, в XIX песни он говорит про него: «ваш алчный дух всем в мире омерзел, топча добро и вознося пороки» и т. д.), возбуждали общий восторг» (стр. 26). Рассказывая о выступлении против духовенства Яна Гуса, Худяков подчеркивает, что Гус «обвинял прелатов в том, что они грабят народ» (стр. 29).

В борьбе против церковного господства народ был на стороне великих вольнодумцев, свободных мыслителей. «... В новых народах, — пишет Худяков в главе об Абельяре, — было много живых сил и, при всей своей жестокости, католицизм не мог окончательно погасить свободную мысль...» (стр. 4). О Гусе автор говорит: «... чешский народ все более и более любил его, как защитника народных прав и народности против королевского произвола и притязаний духовенства» (стр. 31). После казни Гуса «произошел окончательный разрыв чешского народа с папой и императорами» (стр. 43).

Излагая биографии великих людей, Худяков всегда, где это возможно, подчеркивает их народное происхождение, бедность и преданность интересам народа. В книжке говорится о бедных родителях Колумба и Рамуса, Линкольна. О Беранже сказано, что «он остался беден, тогда как легко мог быть богат» (стр. 133). Данте «присутствовал на народных собраниях и на них-то он выучился говорить сильным народным языком, образец которого оставил в своих сочинениях» (стр. 18). Гус «имел влияние на народ. Он писал на народном языке и много для него сделал» (стр. 35).

Рассказывая о Рамусе, Худяков пишет, что «смелость его напомнила собою Гуса: недаром и тот, и другой вышли из народа» (стр. 67). Он приводит слова из песни Беранже: «... служи народу, не служи никому, кроме него» (стр. 128).

Великие люди изображаются Худяковым борцами за социальную справедливость, против угнетения народа, рабства, сторонниками самых передовых форм правления. Рамус «выказывал... независимость мысли, ту ненависть к рутине и любовь к реформе, которые составили его славу и его несчастье» (стр. 66) Беранже, утверждает Худяков, был «истинным руководителем либерального и демократического мнения массы». «Слугой народа» изображается также Линкольн, имеющий «высокое понятие о значении народной власти». Худяков подчеркивает, что «Линкольн отказывался решать спорные вопросы своей властью, он предлагал созвать народную конвенцию, которая бы и решила их большинством голосов» (стр. 159).

Изображая великих людей мужественными борцами с неправдой и социальным злом, стойкими защитниками народных интересов и своих собственных убеждений.

составитель книжки подчеркивает, что ничто не в силах сломить этой стойкости, уничтожить свободную мысль, заставить народ забыть своих вождей, забыть их учение. «Да, преследования и пытки, — восклицает он, — никогда не осанавливают сильных людей, они только усиливают их деятельность. Кругом них собираются толпы слушателей и искренних приверженцев; страдания их вызывают сочувствие целых веков. Даже после смерти тень их тревожит врагов, воодушевляет последователей, а мысль двигает народы вперед; такова сила великой мысли, великого дела...» (стр. 2).

Брошюра «Рассказы о великих людях средних и новых времен» играла определенную роль в пропагандистских планах ишутинцев. С ней еще в рукописи ознакомились Ишутин и Черкезов. По словам Ишутина, брошюру предполагалось отпечатать в московской типографии А. И. Мамонтова. Очевидно, последний не согласился, и она была отпечатана в типографии Тиблена.²⁵

М. Д. ЗИНОВЬЕВА

РОМАН В. В. БЕРВИ-ФЛЕРОВСКОГО «НА ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ»

70-е годы XIX века — период своеобразного «возрождения» революционного романа, пережившего в обстановке политических репрессий второй половины 60-х годов известный спад в своем развитии. Героем демократического писателя-романиста снова оказался разночинец.

Возникла большая группа прозаиков революционно-демократической ориентации: Н. Ф. Бажин, И. В. Оммулевский, В. В. Берви-Флеровский, Н. А. Арнольди, Ф. Н. Юрковский, Д. К. Гирс и др. Их романы были близки по своему идейному содержанию и особенностям формы к роману Чернышевского «Что делать?». Об этом убедительно свидетельствует, в частности, роман В. В. Берви-Флеровского «На жизнь и смерть».¹ Исследование данного произведения может в какой-то мере расширить, конкретизировать наши представления о «типологическом» своеобразии художественной школы Чернышевского-романиста.

В. В. Берви-Флеровский во многом был продолжателем эстетических взглядов Чернышевского.² Социологические его сочинения привлекли внимание Маркса и Энгельса,³ позднее к ним проявил большой интерес В. И. Ленин.⁴ Верность просветительским традициям 60-х годов «с их беспощадной враждой, всецело и исключительно направленной против остатков старины»,⁵ определила силу и размах критики Флеровским общественной жизни пореформенной России. В своих социалистических воззрениях Флеровский был также близок Чернышевскому, он испытал увлечение фурьеризмом и разделял доктрину «общинного социализма».

Однако, размышляя о путях перехода к новому обществу, он в отличие от Чернышевского решающее значение придавал нравственному влиянию передовых умов на современников. Эта тенденция, в частности, определила содержание его этического учения («новой религии»), разработанного в 70-е годы.

Скептически воспринимая теорию «разумного эгоизма» Чернышевского сквозь призму учения Бентама, скомпрометировавшего себя в глазах прогрессивных кругов буржуазным апологетизмом, Флеровский выдвинул иное философско-этическое обоснование поведения личности в обществе.⁶ В его представлении рычагом пере-

²⁵ Покушение Каракозова, т. I. М., 1928, стр. 208, 301.

¹ См. также повести В. В. Берви-Флеровского: «Галатов», «Философия Стеши», «Забятая история». О романе В. В. Берви-Флеровского «На жизнь и смерть» писали: М. Клевенский, Н. Г. Чернышевский в нелегальной литературе 60—80-х гг. «Литературное наследство», т. 25—26, 1936, стр. 562—564; Н. И. Пруцков. Роман о «новых людях». В кн.: История русского романа, т. 2. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 95—96.

² О художественном творчестве В. В. Берви-Флеровского, кроме упомянутых авторов, писали: Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы, «Советский писатель», Л., 1960, стр. 9—31; В. И. Каминский. В. В. Берви-Флеровский в русском общественно-литературном движении 70—80-х годов. В кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 256—265; М. М. Плакида. Бесстрашный труженик. Сталино, 1960.

³ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 32, изд. 2-е, стр. 357—358; т. 16, стр. 427—428.

⁴ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 232, 574.

⁵ Там же, т. 2, стр. 532.

⁶ См. об этом: М. Клевенский, Н. Г. Чернышевский в нелегальной литературе 60—80-х гг., стр. 564.

догового движения должен быть не «разумный эгоизм», а «рациональный идеализм» — мораль, апеллировавшая к чувствам общественной симпатии и солидарности индивидов.⁷ Он писал: «... прогресс есть ничто иное, как прогресс симпатии» (ч. I, стр. 190); «... человек только там надеется найти счастье, где есть симпатия и любовь» (ч. I, стр. 198—199).

Эта сторона доктрины Берви смыкалась с так называемым «социализмом чувства», интерпретированным русским социалистом-утопистом в духе учений Вейтлинга и Гесса, распространенных в Германии в 30—40-е годы.⁸ Сам Флеровский характеризовал «новую религию» как «великую, революционную веру социального равенства».⁹ Она, как известно, легла в основу пропаганды долгушинцев, членом одного из подпольных кружков 70-х годов XIX века.¹⁰

Возникновение замысла романа «На жизнь и смерть» во многом было связано с задачей пропаганды указанной этико-философской концепции. Об этом писал Флеровский в своих мемуарах: «Я все-таки выработал и изложил свою рациональную религию, и это изложение было напечатано в Женеве под заглавием „На жизнь и смерть“».¹¹

Публицистическая «заданность» книги обусловила известную пестроту ее содержания, нарушила целостность романической структуры. Большое место во всех частях произведения занимают теоретические рассуждения, популяризирующие социалистическую доктрину Берви. Не случайно Н. И. Прутков назвал «На жизнь и смерть» «романом-трактатом».¹² Собственно, в этой расчлененности, неслитности содержания романа и заключалась основная причина творческой неудачи, постигшей автора. Не секрет, что это его произведение не пользовалось популярностью даже в демократических кругах.¹³ В своей краткой биографии Флеровский упоминает о критическом отношении к этой книге П. Л. Лаврова.¹⁴

И тем не менее роман Флеровского «На жизнь и смерть» — чрезвычайно важное звено в истории русского революционного социалистического романа XIX века. Во-первых, в нем осуществлена одна из самых интересных попыток показать становление революционного типа в России 60—70-х годов. Проблема формирования личности осмыслена здесь, как и в романах Чернышевского, в свете ее всестороннего движения к идеям социализма и революционного демократизма.

Во-вторых, поистине новаторским явилось изображение духовных исканий передовой молодежи в связи с приобретением к революционным идеалам «простолюдинов». Художественное отражение роста революционных сил масс, ее политического, нравственного развития стало одним из ведущих принципов искусства социалистического реализма. Революционно-демократическая романистика 70-х годов, в частности роман Флеровского «На жизнь и смерть», отмечает первые, пусть очень робкие, пути объединения двух устремленных навстречу друг другу сил: народной стихии и революционного разума. В данном случае речь идет, конечно, лишь о нащупывании тенденций, предпосылок явления, которое станет закономерностью литературного процесса на очередном этапе исторического развития.

Эти аспекты содержания романа «На жизнь и смерть» и должны привлечь к себе, на наш взгляд, внимание исследователей литературы.

Роман имеет любопытную историю публикации. Он был впервые напечатан в Женеве в 1877 году в типографии революционной газеты «Работник» бакунинского направления.¹⁵ Затем этот тираж романа был отправлен в Россию и поступил в продажу как обычная легальная литература. Титульный лист обложки гласил: «На жизнь и смерть. Изображение идеалистов. Роман в трех частях. С.-Петербург, отпечатано в типографии В. Белогубова. 1877». Надо сказать, что в то время распространители революционной литературы часто прибегали к уловкам такого рода. Но на этот раз мистификация не удалась. Издание было конфисковано.

⁷ См. предисловие В. В. Берви-Флеровского к его роману «На жизнь и смерть» (Женева, 1877) (далее ссылки на это издание приводятся в тексте), а также: Три политические системы: Николай I-ый, Александр II-ой и Александр III-ий. Воспоминания Н. Флеровского. 1897, стр. 282, 297—298, 304—310.

⁸ См.: С. Б. Кап. История социалистических идей. Изд. «Высшая школа», М., 1963, стр. 253—272.

⁹ Три политические системы, стр. 306.

¹⁰ См.: А. Купчиль. Долгушинцы. М., 1932, стр. 13.

¹¹ Три политические системы, стр. 310.

¹² Н. И. Прутков. Роман о «новых людях», стр. 95.

¹³ См.: Лев Никифоров. Василий Васильевич Берви-Флеровский. «Ежемесячный журнал», 1914, № 5, стр. 142—143.

¹⁴ Н. Флеровский (В. В. Берви). Краткая биография. «Русская мысль», 1905, май, стр. 146—147 (вторая пагинация).

¹⁵ Публикации романа «На жизнь и смерть» в Женеве способствовала М. К. Крылова, близкая знакомая В. В. Берви-Флеровского, член общества «Земля и воля», обучавшаяся в это время в типографии «Работника» печатному делу.

Вторично произведение вышло в свет в Женеве в том же году. Книга была издана также анонимно. Ее текст был напечатан на русском языке, заглавие — на французском и русском языках: «А vie ou a mort. На жизнь и смерть. Изображение идеалистов. Роман в трех частях. Genève — Bale — Lyon, H. Georg, Libraire-éditeur, 1877» (обложка); «На жизнь и смерть. Изображение идеалистов. Роман в трех частях. Женева, Imprimerie russe, saux-vives, rue Montchoisy, 26. 1877» (титульный лист).

Возможно, второе издание не было самостоятельным, а представляло собой часть тиража первого издания. По всей вероятности, издатели книги, предусмотрев возможность провала ее распространения в России, оставили определенное число экземпляров романа в Женеве и в дальнейшем пустили в продажу именно эту часть тиража, что подтверждается полной идентичностью так называемого белогубовского и женевского изданий, отличающихся друг от друга только оформлением титульных листов и цветом обложки. Кроме того, излагая в своих мемуарах историю выхода в свет романа «На жизнь и смерть», В. В. Берви-Флеровский напомнил читателям только об *одной* публикации произведения, ни единым словом не обмолвившись о его переиздании.¹⁶ Просмотр архивов типографии «Работника» внесет окончательную ясность в этот вопрос.

Легально в России роман В. В. Берви-Флеровского был опубликован в 1907 году в типографии «Свет», перепечатанной только первые две части женевского издания. Третья, повествовавшая в основном о революционном брожении масс, была не пропущена цензурой. В годы советской власти роман «На жизнь и смерть» не переиздавался.

Флеровского, как и Чернышевского, волновали судьбы той части демократической интеллигенции, которая проявила наибольшую политическую активность в период общественного подъема 60-х годов. Поэтому в центре романа «На жизнь и смерть» оказался тот самый тип «новых людей» 60-х годов, который Чернышевский запечатлел в образах Рахметова и Волгина. В лице Павла Скрипичина, героического интеллектуала, Флеровский показал теоретика передового движения — «апостола революции». В облике Испоти воплощены черты революционера-практика. Тяготая в основном к традиционному взгляду на «новых людей», Флеровский продемонстрировал при этом и их собственное, оригинальное понимание.

Сюжет первой части романа «На жизнь и смерть» воспроизводит процесс политического формирования революционной демократии. Как известно, проблема генезиса героического характера не стала программной для демократов-романистов 60-х годов. Они повествовали о становлении революционеров (Рахметов, Рязанов) в коротких предысториях, сосредоточиваясь в основном на показе их идейно-нравственных исканий в пору общественной зрелости. Оживление переломного движения в стране в начале 70-х годов выдвинуло перед прогрессивной литературой задачу художественного отображения перспектив, открывавшихся перед русской революционной демократией в 40—60-е годы. Эта проблема и определила суть содержания первой части романа Флеровского «На жизнь и смерть».

Эволюция, которую претерпел характер героя-разночинеца в условиях русской жизни 40—60-х годов, обрисована в романе Флеровского сквозь призму развития передовых общественных стремлений: мировоззренческого разрыва со старым миром, принципиального идеологического осмысления противоречий общественной жизни России, приобщения к идеалам социализма и демократизма, готовности к действенной борьбе с деспотизмом крепостников, попыток поднять массы до уровня авангарда.

Для художественного воплощения этого замысла писатель обратился к жанру романа-биографии. При этом он, создавая произведение о революционерах-социалистах 60-х годов, воспользовался фактами собственной жизни. Это отмечено в воспоминаниях самого Флеровского и его жены, Е. И. Берви.¹⁷ Очевидно, в данном случае мы имеем образец романического жанра, в который широко проникли мемуарные и автобиографические элементы.¹⁸

Соотношение характеров в первой части романа отражает идейное становление «ногомочувств» в русской действительности. Так как исторически оно совпало с эпохой 40—50-х годов — периодом обострения кризиса крепостнических отношений, начальным этапом формирования в стране демократического течения общественной мысли, то события, составившие сюжет большинства глав первой части «На жизнь и смерть», отнесены именно к этим десятилетиям. Однако говоря

¹⁶ См.: Три политические системы, стр. 310.

¹⁷ Три политические системы, стр. 310; В. В. Берви. Краткая биография, стр. 147. Ср. также описание сибирской ссылки В. В. Берви в мемуарах Е. И. Берви «Из воспоминаний» («Голос минувшего», 1915, № 7—8, стр. 127—142; № 9, стр. 174—180) с эпизодами романа «На жизнь и смерть», повествующими о ссылке Скрипичина.

¹⁸ См.: С. М а ш и н с к и й. О мемуарно-автобиографическом жанре. «Вопросы литературы», 1960, № 6, стр. 129—145.

о появлении «мыслящего пролетария», особенностях склада его личности, автор не учитывает исторических условий, выдвинувших нового героя. Флеровский склонен объяснять его характер главным образом особенностями натуры, своеобразием склада мышления. Тем не менее в своем объективно-познавательном содержании облик передового разночинца, очерченный в романе, во многом совпал со своими реальными историческими «прототипами».

Повествование о мягкожном социалисте начинается с поры его отрочества, времени, когда были заброшены в душу героя первые зерна неверия и сомнения в «разумности» окружающего мира. Этот ранний этап его духовного развития передан в романе как процесс напряженных философских раздумий о жизни.

Осознание героем общественных противоречий сказалось в мучительном переосмыслении понятий «добра» и «зла», «любви» и «правды». Вопреки представлениям житейской морали, Скрипицын вложил в них свое содержание, полное гуманистического пафоса: «...нужно непременно и искренно желать людям добра и бесконечного счастья» (ч. I, стр. 7). Эти его размышления соответствовали характеру идейных исканий передовой молодежи 40-х годов, в сфере «чистого разума» начавшей разрушительную работу против господствовавших право порядков (в романе это и мотивируется инстинктивной тягой человека к «новой религии»).

Идея нравственного раскрепощения наиболее решительно выразилась в бунте Скрипицына против официальной религии, в крушении его веры в «бессмертие души». «Бессмертия души нет, да и только! да и души-то нет...»¹⁹ Атеизм, материалистическое миропонимание были существенной чертой идеологии прогрессивных сил той эпохи, стремившихся теоретически обосновать свои политические убеждения. «...Я хочу делать добро, как прилично свободному, мыслящему существу по добровольному выбору...» (ч. I, стр. 9), — заявляет Скрипицын, утверждая тем самым действенное отношение к жизни, детерминированное не волей божества, а активным служащем личности возвышенным идеалам.

Романтическое самосознание героя, приобщавшегося к принципам новой нравственности, было вполне в духе изображаемой эпохи. Защита свободы воли человека и его ответственность за свои поступки («Гордиться должны мы тем, что мы не нитки и не голки в руках фатума, шьющего пеструю ткань истории...»)²⁰ выработка основ подлинно гуманистической морали действительно захватили передовые умы 40-х годов.

Сначала разрыв связей Павла с враждебным миром носит несколько отвлеченный характер. Герой мечтает о политических свершениях. Он восторженно поглощает книги о французской революции («он зачитывался всласть и до ошьянения»);²¹ воображает себя великаном, способным сразиться с чудовищем. Как утверждение писателем осуществимости его мятежных стремлений выступают в содержании романа аллегорические картины видений Скрипицына. Например, он представлял себя радостного, «торжествующего, с развевающимся светлым знаменем в руке, перед лицом всего человечества».²²

По вот наступает миг, когда бунтарство юноши облекается в гражданскую «плоть и кровь». Этим моментом является сцена расправы гимназического начальства над учениками, которую он воспринимает как вопиющий, но вместе с тем и типичный факт подавления личности. Возмущение этим актом произвола послужило непосредственным толчком к рождению из «униженного и оскорбленного» активного протестанта. Для того чтобы еще яростнее, соответственно своему пониманию, обозначить «логику» развития характера героя, автор переносит повествование из сферы романтической рефлексии в мир повседневности; он показывает Скрипицына как носителя активного протеста против гнета дворянской государственности и в жизни. Видимо, с этой целью писатель выделил в своем повествовании эпизод организации Скрипицыным студенческих волнений в университете. Сцена столкновения студенчества с косной администрацией достаточно убедительно мотивирована. Флеровский, вслед за Н. Г. Помяловским, отметил, что постановка высшего образования была неудовлетворительна («тут царило тоже умственное и нравственное запущение»; «слушателям внушалось, что для молодого человека всего естественнее веселиться» (ч. I, стр. 21—22)).

Однако в изображении Флеровским своего героя как организатора студенческих «беспорядков» нарушен принцип исторической правды: «мыслящие пролетарии» стали разносчиками «крамолы» в университетах в 60-е годы; в 40-е годы тон в кружках задавали не Кирсановы и Рахметовы, а Бельтовы.

¹⁹ Б. Р. — в и. Забытая история. «Русская речь», 1880, № 8, стр. 292. Здесь и далее, говоря о формировании характера и мировоззрения Скрипицына, мы будем ссылаться также и на повесть Берви «Забытая история», которую можно рассматривать как более развернутый вариант глав романа «На жизнь и смерть», посвященных отрочеству героя.

²⁰ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XI, Изд. АН СССР, 1957, стр. 249.

²¹ Б. Р. — в и. Забытая история, стр. 314.

²² Там же, стр. 319.

Сознавая, что передовая мысль в России в 40-е годы выступала под знаменем идей социализма, Флеровский пменно идеями социализма обосновал романтическую уверенность своего героя в обреченности самодержавно-крепостнического строя («Это блестящее и потрясающее самые глубокие струны человеческого сердца изображение идеального счастья крайне пленительно для юной и интеллигентной натуры» (ч. I, стр. 43)). В автобиографических мемуарах «Три политические системы», обозревая пройденный путь, Флеровский писал об этом этапе своего идейного развития: «Теперь учение Фурье... сделалось орудием борьбы»; «учение Фурье... подняло революционное знамя».²³

В романе рассказывается о знакомстве Скрипицына с петрашевцами, его общении к их идеалам. Учение Фурье вызывает в нем новые приливы романтических переживаний, обостряет жажду гражданской деятельности. Скрипицын мечтает огненные строить свою жизнь, равняясь на эти высокие принципы. Говорит он об этом отвлеченно-философски: «Я начинаю жить жизнью всего человечества» (ч. I, стр. 45); «без любви к нему (человечеству, — М. З.) я завял и погиб бы так же, как и без дыхания» (ч. I, стр. 46); «я люблю людей и живу для них» (ч. I, стр. 45). Этот пафос и определяет направление и характер всей дальнейшей деятельности Скрипицына. В будущем он подвергнет беспощадно суровому суду все проявления социальной и нравственной несправедливости и лжи.

Однако содержание социалистического идеала применительно к условиям России той эпохи было не совсем ясно Скрипицыну, а пути его достижения — тем более. И действительно, в ранний период развития русской революционной демократии идеи крестьянской революционности и общинного социализма еще не получили решающего значения. Скрипицын разрабатывает свой план переустройства общества. Юный энтузиаст поверил в возможность нравственного его перевоспитания. Он решил предложить человечеству идею нового божества — любви к людям — идею, способную, по его мнению, перевернуть мир: «...каждый должен в любви думать только о счастье другого... Человечество только потому и не достигло счастья, что не умело сознать и укоренить в своей среде этой идеи» (ч. I, стр. 63). Так родилось самобытное социалистическое учение — «новая религия».

Значительность, агитационная сила воздействия этих умонастроений героев на окружающих подчеркивается восторженным отношением к «новой религии» возлюбленной Скрипицына — Гербовой. В ее лице в романе выведен любопытный женский характер, претендующий на идейно-нравственную самостоятельность и духовно родственный Скрипицыну.

Дав очень краткую предысторию героини и слабо мотивируя тем самым «широту» ее понимания жизни, В. В. Берви-Флеровский показал Гербову как уже сложившуюся незаурядную личность, самостоятельно проявляющую глубокий интерес к новым веяниям эпохи. Ее духовная эмансипация началась с чтения произведений Жюль Санд, а затем девушка приобщилась к кружковому социализму. В свете новых взглядов она подвергает критическому пересмотру проблему положения женщины в обществе и защищает идею ее равноправного и активного участия в жизни наряду с мужчиной. Она отвергает брак, построенный на материальных расчетах, и в духе героев Н. Г. Чернышевского пропагандирует кодекс отношений двух полов, основанный на духовной близости («...Женщина нового времени должна ценить в мужчине нравственные достоинства» (ч. I, стр. 49)). И ее интерес к личности Скрипицына во многом был вызван обоюдным увлечением идеями социализма, ставшего, так сказать, альфой и омегой их существования. История их любви — это одновременно история их интеллектуального, нравственного, духовного роста. Скрипицын отказывается от личного счастья во имя своих романтических гражданских идеалов. Начертав «родственной душе» свой план переустройства общества и найдя в Гербовой идейного соратника, Скрипицын решает «идти в мир» — нести свое учение в массы и тем самым конкретно приобщиться к «делу». Он уезжает в Петербург. В итоге история отношений Скрипицына и Гербовой предстает в романе как своего рода рахметовский вариант ситуации «русского человека на „rendez-vous“». Любовная линия сюжета во многом способствовала исторически правдивому изображению социального своеобразия характера передового разночинца.

Повествуя о раннем этапе становления своего героя, Флеровский, как видим, в основном изобразил идейные искания Скрипицына и вызванные ими романтические переживания. Но писатель, по существу, ушел от показа сложности и противоречивости процесса духовного роста, социального самоопределения «новых людей». Между тем в ранних повестях Салтыкова-Щедрина, в романах Помяловского и Чернышевского было показано активное неприятие старым миром разночинцев-демократов. Чернышевский, например, изображая судьбы передовой интеллигенции, сумел дать представление о реальном соотношении сил русского общества в ту эпоху не только в «Прологе», что общепризнано, но и в более раннем романе «Что делать?». Изображение трудностей идейного и социального становления Лопухова и Кирсанова (картины традиционного быта «пошлых людей» — ме-

²³ Три политические системы, стр. 133.

пан и аристократии, намек на вмешательство властей в дела мастерской, разговоры с «проницательным читателем» — характерным представителем обывательской среды, размышления о фантастической и реальной грязи и т. д.) свидетельствовало о «социологическом реализме»²⁴ позиций Н. Г. Чернышевского как мыслителя и как художника.

В романе Флеровского общественно-политическая обстановка предреформенной России 40-х—начала 50-х годов, определившая реальные перспективы развития революционных демократов, по существу, не отразилась. Намек на нее прозвучал лишь в описании жестоких, тупых нравов в гимназии, где учился Скрипицын, в лаконичной характеристике среды, «заевшей» Гербову, да в авторском отступлении об одиночестве и разобщенности «светлых умов» в России. Следовательно, сюжет этой части романа «На жизнь и смерть» не способствовал раскрытию и объяснению тех «типических обстоятельств», которые формировали характеры главных героев, и это в какой-то степени снижало объективно-познавательное значение романа в целом. Односторонность проблематики была во многом обусловлена идейными заблуждениями писателя. Теория «рационального идеализма» фактически снимала проблему взаимоотношения человека со средой, отрывала индивида от общественных условий, которые его создали.

В какой-то мере этот пробел был компенсирован изображением последующей эволюции героя (конец 50-х—начало 60-х годов). Петербургский период жизни Скрипицына показан в романе как очень важный этап социального самоопределения его личности. К сожалению, Флеровский слишком увлекся публицистическими монологами Скрипицына, и эта часть романа с точки зрения художественной оказалась слабой. Между тем такой поворот сюжета, как приезд разночинца в Петербург, таил в себе массу творческих возможностей. Достаточно вспомнить аналогичные ситуации у М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. А. Некрасова, Ф. М. Достоевского.

Петербург предстал перед Скрипицыным как город разительных социальных контрастов («... Мне делается больно, что здесь камни ценят выше людей, и я не могу к этому привыкнуть, я боюсь привыкнуть; в тот день, когда бы я к этому привык, я бы перестал быть человеком» (ч. I, стр. 80)). Вдумываясь в социальные противоречия действительности, Скрипицын начинает более трезво относиться к своему положению в обществе. Осознание драматизма судеб разночинной интеллигенции отчетливо дает себя знать в его рефлексии.

Общественная отзывчивость, гуманность Скрипицына дали ему возможность осмыслить свои лишения как частный случай социальной неустроенности «низов» вообще. А это, в свою очередь, заставило его глубоко задуматься над условиями жизни простолюдинов, постоянно думающих о том, «как бы... наесться черным хлебом» и «не высекут ли?» (ч. I, стр. 80—81). Герой мучительно ищет ответа на волнующие его вопросы о судьбе «голодных и раздетых».

Скептическое отношение Скрипицына к существующему строю особенно обостряется в момент поражения России в Крымской войне. Его размышления этого периода отражают самосознание передовой русской общественности. Флеровский показал, что его герой-разночинец сумел понять коренные противоречия российской действительности. Скрипицын пишет в одном из писем: «... вдруг мы поняли, что все это происходит от того, что одна половина русского крестьянства содержится в тяжком рабстве, а другая, вместе со всем прочим населением, — в произвольном управлении немногих начальников...» (ч. I, стр. 103).

В обстановке гражданского подъема «шестидесятых годов» герой мечтает о деятельности во имя народа. «... Если я буду помогать чего-нибудь, то исключительно с целью иметь возможность делать пользу» (ч. I, стр. 91). «Мне нужно иметь цель... — делая то дело, в котором так нуждается наше общество» (ч. I, стр. 97—98); «Вопрос прогресса для России был теперь его личным вопросом, вопросом жизни и смерти для него» (ч. III, стр. 4).

В условиях возникшей в стране революционной ситуации Скрипицын как выразитель чаяний народа, противопоставив себя господствующим классам России, встал в ряды убежденных борцов с господствующим правопорядком.

Люди, с которыми герой отныне связал свою жизнь, — революционные демократы во главе с Чернышевским. Восторженно отзывался Скрипицын о русских фурьеристах; он всей душой разделял их идеалы, приветствовал их программу. «С какой силой, с каким остроумием вооружаются они против полумера, против половинных стремлений, против разговоров, не имеющих достаточно смелости, чтобы перейти в дело. „Не сечь так не сечь, какой это прогресс — не сечь только по праздникам“ и т. п. ... Они проповедают деятельность смелую, рискованную и ради великих, а не мелких целей» (ч. I, стр. 104—105).

Правда, Скрипицын все же не смог подняться до осознания перспектив столкновения основных классовых сил России. Упоная на силу «правильного» общественного мнения, герой становится одним из активных пропагандистов «крамольного» этического учения «новой религии», отразившего, несмотря на религиозное

²⁴ См.: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 539.

облачение, демократические и социалистические тенденции освободительного движения. Писатель упоминает о споре Скрипицына с П. Г. Чернышевским,²⁵ в ходе которого вождь революционных демократов, оценив преданность юноши интересам народа, подверг резкой критике его «проекты» («Я диссонанс в их гармонии»). Однако герой (и автор с ним заодно) не согласен с мнением Чернышевского и по-прежнему видит путь к обновлению России единственно в развитии «новой религии».

Подчеркивая известную самостоятельность программы Скрипицына, романист неоднократно напоминает читателям о ее антиправительственной направленности. Создание героем «новой религии» и попытки утвердить ее в пареде рассматриваются в произведении как факты активного приобретения личности к «делу», как героический подвиг революционера во имя счастья народа. С этого момента Флеровский трактует характер Скрипицына как героический. Все эпизоды политической деятельности Скрипицына при всей их схематичности, описательности открывают мир подпольной России той эпохи.

Повествуя о жизненном пути героя, автор оставил открытым вопрос о действительности избранного им метода борьбы. Флеровский оборвал повествование сообщением об аресте и ссылке Скрипицына. Однако писатель понимал, что всем дальнейшим содержанием романа необходимо или утвердить политическую «карьеру» Павла, или показать ее несостоятельность. Его произведение, изображая движение 60-х годов, должно было осветить перспективы революционной борьбы в 70-е годы и ответить на вопрос «что делать?».

Во второй и третьей частях романа «На жизнь и смерть» Флеровский показал соотношение общественных сил 60-х годов. В сюжете произведения он реалистически выявил трагическую невозможность разрешения в то время социальных конфликтов.

Обрисовывая деятельность последователей Скрипицына — пропагандистов-социалистов Испоти и Крапивина, — писатель, по существу, вскрыл иллюзорность надежд своих героев (да и своих собственных тоже!) на близость политических перемен. Развитие событий в романе показало, что на практике проповедь новой жизни, подкрепленная личным примером гражданского героизма, вылилась в обыкновенный реформизм. Осознание бесперспективности борьбы героев даже отражено в названии четвертой главы II части произведения: «Все напрасно, все бесплодно». В данном случае роман обнаруживал отвлеченность теории, которой руководствовались борцы. Далее Флеровский показал, как безжалостно власти расправляются с революционерами, подвергая их «драконовским мерам репрессий»²⁶ (аресты пропагандистов, разгром кружка передовой молодежи в Петербурге). Изобразив столкновение Испоти в Сомболове с местным «обществом», писатель выявил реальное соотношение сил, имевшее место в 60-е годы, — антагонизм революционеров и либералов и союз последних с правящими классами.

Однако главной идейной проблемой II и III частей романа стал вопрос взаимоотношений «народных заслуженников» и масс. Необходимо подчеркнуть, что политический роман Флеровского воспроизвел не только деяния революционного подполья 60-х годов, но и движение крестьянства. В этом отношении обращает на себя внимание расставовка главных героев в сюжете романа: революционер-идеолог Скрипицын, популяризаторы его учения, интеллигенты Испоти и Крапивин, народные вожаки Сергей Ланшаков и Иван Андреянов. Любопытно отметить отличие в этом отношении романа Флеровского от романа Чернышевского: среди героев последнего нет кого-либо, аналогичного Ланшакову. Возможно, отсутствие типа народного бунтаря в «Что делать?» во многом объяснялось цензурными соображениями, а также тематическим своеобразием романа, повествовавшего в основном об идейно-нравственных исканиях передовой интеллигенции начала 60-х годов. Кроме того, при введении в сюжет подобного характера романтическая героиня «Что делать?» вступила бы в противоречие с реалистическим изображением политической ограниченности народного движения, что ослабило бы агитационное воздействие романа и, естественно, не входило в планы автора. Наконец, тип протестанта из народа вообще не был художественно «освоен» Чернышевским: его нет и в более поздних произведениях писателя («Пролог», «Алферьев»).

В самом стремлении Флеровского слить два начала — революционную теорию и стихию крестьянства — вопреки всем иллюзорным рецептам построения нового мира утверждается исторически истинная идея, что передовой боец только тогда сможет реализовать на практике свои идеалы, когда ему удастся опереться на массовый героизм трудового люда, когда под его воздействием народ приобретет к идеям революции. Однако обрисовка Флеровским человека из народа несет на себе печать явной генденциозности, являясь выражением желаемого револю-

²⁵ Разговор Скрипицына с Чернышевским упоминается в четвертом письме героя из Петербурга, рисующем политическую обстановку в столице накануне реформы (ч. I, стр. 109—110).

²⁶ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 28.

ционно-демократическими кругами 60-х годов, но не существовавшего в тогдашней действительности. Как характерную черту идейно-правственного облика простолюдинов писатель выдвигает на первый план их социалистическую убежденность. Увлеченные «новой религией», они основывают в народной среде социалистические товарищества. Ланшаков «ради размножения любви братской и душ великих» (ч. III, стр. 92) содержит постоянный двор общественного назначения. Иван Андреянов ратует за устройство касс взаимопомощи. И тот и другой устраивают библиотеки и распространяют среди народа социалистическую литературу. И даже в организации быта, семейной жизни они исходят из основ «новой религии». Так, Ланшаков хотел строить свои отношения с любимой девушкой на тех же принципах, что и «новые люди».

Вместе с тем Флеровский выявляет и героические потенции характеров представителей «трудового люда». Он показывает Ланшакова и Андреянова как народных бунтарей, активно ведущих пропаганду, направленную против господствующего правопорядка. Так, Иван Андреянов с яростью разоблачал в своих прокламациях помещиков, подобных, по его словам, «льву рыкающему, кровь... алкающему» (ч. III, стр. 154). Обращаясь к народу, он призывал его к сплоченному и стойкому сопротивлению властям: «Не слабеите, не слабеите, страдальцы... Близится время... Крепкие столбы еще удержатся, а слабые все повалятся...» (ч. III, стр. 155). Главу, повествующую об их «крамольной» деятельности, писатель озаглавил «Борьба за землю, оброки и заработную плату». Образы этих людей, хотя и художественно весьма несовершенно, отразили самую обещающую — народную тенденцию освободительного движения. Любопытно в этом отношении совпадение характеров в произведениях Флеровского и Некрасова. Ланшаков и Андреянов, несомненно, близки героическим крестьянским типам из «Кому на Руси жить хорошо» — Савелию Корчагину, Ермилу Гирину.

Ланшаков и Андреянов — народные вожаки. Что же касается изображения самих масс, то писатель трезво обрисовал уровень сознания крестьянства в провинции, где действовали Ислоти и Крапивин. Ведь в конечном счете незрелость народного движения в Сомболове и вызвала крах деятельности революционеро-социалистов. Одиночками, «не делающими погоды», предстают мужики-бунтари Андреянов и Ланшаков. И в соответствии с общим пониманием автором исторического соотношения общественных сил 60-х годов конфликт героических личностей с враждебным строем разворачивается по ходу романа трагически для переломных людей. «На жизнь и смерть» — роман-трагедия, поведавший (даже своим названием!) о поражении демократии 60-х годов.

Все же необходимо еще раз подчеркнуть, что трагизм изображаемой ситуации во многих аспектах не совпал с ее идейно-эмоциональной оценкой автором произведения. До последних страниц романа его герои (и автор с ними тоже!) не могут расстаться с иллюзорно-романтической идеей, что «стремление к великому и прекрасному неизбежно в сердце человеческого» (ч. III, стр. 188) и что их благородные замыслы не осуществились только потому, что в обществе «умственные и нравственные силы были так слабы и не развиты, что они были вовсе неспособны заменить инстинктивное мировоззрение рациональным» (ч. III, стр. 144). И в этом вновь проявилось преобладающее значение нормативной стороны общественных взглядов романиста.

К сожалению, в художественном плане две последние части произведения очень слабы: здесь автором, по существу, целиком утрачивается искусство романтического воспроизведения характеров в их развитии, ибо он не типизирует, а плпстрирует. «Деформацию» жанра вызывает и «очерковая» установка писателя на воссоздание атмосферы жизни того круга людей, в котором разворачивают свою деятельность его герои. В итоге весь материал, лишенный художественного обобщения и экспрессии, предстает всего лишь как обширная информация наподобие «внутренних обозрений», «калейдоскопов», печатавшихся в демократической журналистике.

Отмечая несовершенство художественной формы романа «На жизнь и смерть» (иллюстративность, недостаточность экспрессии, слабость изображения подробностей действий и отношений героев, их речевой характеристик), необходимо подчеркнуть плодотворное направление стиливых поисков В. В. Берви-Флеровского. Оно совпало в основном с теми принципами типизации характеров «героических интеллектуалов», которые разрабатывали А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский, Н. Шедрин. Эта стиливая тенденция выражалась в интенсивной насыщенности произведений внутренними монологами, анализирующими разлад героя с миром; в обилии диалогов, сопоставляющих или противопоставляющих различные воззрения на жизнь; в многочисленных публицистических отступлениях; в научно-философском (собственно теоретическом) изложении разных учений; в политической аллегории; в иносказательной фразеологии (эзопов язык) и т. д.

Кроме того, в романе «На жизнь и смерть» писатель делает попытку преодолеть просветительский рационализм и обращается к драматической психологизации характера. Правда, реализуются эти две стиливые тенденции весьма непоследовательно и их художественное воплощение порой несовершенно.

Итак, «типологическое» своеобразие романа «На жизнь и смерть» заключалось, во-первых, в художественном воссоздании образа революционера-разночинца. И эта сторона содержания произведения обнаружила его несомненную принадлежность к романтической «школе» Чернышевского. Сходство Скрипицына и Испоти с Рахметовым и Волгпным прежде всего — в принципиальной общности идейных устремлений этих героев. В их облике запечатлен тип передового деятеля 60-х годов, характерными чертами которого являлись революционный героизм и романтическая открытость, рожденные борьбой за демократические и социалистические идеалы.²⁷

Поскольку объективная оценка изображаемого исторического момента в романе «На жизнь и смерть» аналогична оценке, содержащейся в «Прологе» Чернышевского, постольку в нем в своем истинном виде выступил трагизм судеб революционного поколения 60-х годов. Автор сумел передать этот трагизм не только осветив соотношение общественных сил, соотношение явно не в пользу передовых борцов, но и благодаря раскрытию исторической бесплодности их самопожертвования во имя интересов «дела». В этико-философском плане это было опосредствовано преодолением учения «разумного эгоизма» и апелляцией к теории жертвенности, имевшей широкое хождение в революционных кругах 70-х годов.

Однако в романе «На жизнь и смерть» почти не проявляется тенденция внешней «дегероизации» революционеров, которая дала себя знать в «Прологе».²⁸ Напротив, Флеровский тяготеет к «романтизации» персонажей, обусловленной выпрепным идеализмом его убеждений («новая религия»). Именно поэтому в характерах Скрипицына, Испоти, Гербовой, Анны Семеновны находят свое яркое выражение рахметовские начала исключительности, титанизма, необычности (аскетизм, ригоризм убеждений и т. д.).

Во-вторых, идейно-художественная специфика революционно-демократического романа 70-х годов проявилась в произведении Флеровского также в постановке проблемы взаимоотношений «новых людей» и масс; таким образом Флеровский новаторски продолжил традиции романтического наследия Чернышевского.

Принимая во внимание известные данные об идеологическом, творческих расхождении Флеровского и Л. Толстого,²⁹ мы берем на себя смелость предположить, что роман «На жизнь и смерть» заключал в себе элементы сознательной полемики Флеровского с теорией «непротравления злу» Толстого. Этот аспект идейного содержания романа представляет большой интерес, поскольку помогает выявить отношение революционной демократии 70-х годов XIX века к творчеству Л. П. Толстого; он должен стать предметом специального исследования.

Усиление революционных позиций Флеровского в конце 70-х—начале 80-х годов. ориентация на революцию как основное средство разрешения социально-политических противоречий России обострило интерес писателя к проблеме общественной «самодетельности» масс. В более поздних его повестях — «Галатов» (1879), «Философия Стеши» (1882) — отсутствует трагический надрыв романа «На жизнь и смерть».

Неодолимое влияние революционных идей на массы, процесс роста героического самосознания представителей трудового люда нашли свое отражение в образах слесаря Ботова, крестьянских девушек Груши, Стеши, фельдшера Кулебякина. Особенно отчетливо эта тенденция передана в изображении эволюции характера Ботова. В. В. Берви-Флеровский обозначил «типические обстоятельства» эпохи, вызвавшие к жизни тип людей, подобных Ботову. Наряду с характеристикой социальной среды, из которой вышел Ботов, писатель уделил большое внимание изображению его идейных взаимоотношений с социалистом Галатовым.

В конце повести эпизод смерти ссыльного Галатова, драматический по своему существу, наводит на мысль не столько о трагизме судеб революционного поколения той эпохи, сколько о притягательной силе идеалов русской революции, об их неминуемом торжестве в будущем, о близости выступления под их лозунгами широких слоев русского общества. Героическая романтика заглушает трагедийный пафос повествования о тяжелой участи политического ссыльного. Ботов благодарит умирающего за политическое воспитание: «Через тебя я переродился... теперь же одна, видно, мне с тобой дорожка выйдет: ведь живешь, точно пудовики на себе несешь, а на прежнее не променять».³⁰ Ботов видит в Галатове образец идейной и нравственной стойкости, достойный подражания: «Не печалься, Галатов, веселись... многие тебя помнят будут!.. Столько твоего дела будет, что не обхватить. Умирай, не печалься! без голоса будешь, а голос твой все здесь будет, свидетели останутся, будешь жить промеж нас и конца тебе не будет...»³¹

²⁷ См.: Ф. Кузнецов. Ленин о народничестве. «Вопросы литературы», 1960, № 4, стр. 119—135.

²⁸ См.: А. Лебедев. Герои Чернышевского. «Советский писатель», М., 1962, стр. 212—214.

²⁹ См.: Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы, стр. 9—31.

³⁰ Б. Р. В.—и. Галатов. «Русская речь», 1879, № 1, стр. 89.

³¹ Там же.

Тот же сдвиг происходит и в самосознании Груши. Она сумела получить образование и стала сельской учительницей. В унисон Ботову звучат ее слова: «Я хочу жить для народа; как это прекрасно, как это благородно!»;³² «мне вы дали жизнь, как же мне не вспомнить, как же мне не жить этим всегда...»³³

И этот факт — факт обретения выходцами из народных масс цели жизни в освободительной борьбе — является своего рода «катарсисом» для умирающего Галатова. Эти первые ростки революционности масс утверждали историческую значимость самоотверженной деятельности демократической интеллигенции, утверждали великое призвание русского народа не на стезе учения Христа, а на пути революции. Необходимо, приобщив массы к идеям просветительства, социализма, революции, преодолеть их политическую пассивность и включить их в активную перестройку общества — вот вывод, к которому подводит содержание произведений В. В. Берви-Флеровского.

Отмечая утопический характер социалистического идеала революционной демократии 60—70-х годов XIX века, не следует забывать об исторической прогрессивности и актуальности просветительских лозунгов ее программы. Будучи выдвинутыми на повестку дня общественным развитием России и обладая национальной значимостью, эти «общие идеалы европеизма»³⁴ всколыхнули, втянули в «социальную войну» с самодержавно-крепостническим строем миллионы людей. Об этом писал В. И. Ленин в статье «Социалистическая партия и беспартийная революционность»: «Потребность в „человеческой“, культурной жизни, в объединении, в защите своего достоинства, своих прав человека и гражданина охватывает все и вся, объединяет все классы, обгоняет гигантски всякую партийность, встряхивает людей, еще далеко-далеко не способных подняться до партийности».³⁵

И хотя очевидно, что решающие сдвиги в сознании масс произошли под непосредственным воздействием социал-демократической пропаганды и уроков борьбы пролетариата, однако постоянная «электризация» общества, осуществляемая на протяжении 60—70-х годов передовой интеллигенцией, также сыграла большую роль в непосредственной подготовке событий 1905 года. «Несомненно, эти жертвы пали не напрасно, несомненно, они способствовали — прямо или косвенно — последующему революционному воспитанию русского народа»;³⁶ — писал В. И. Ленин, отмечая исторические заслуги социалистов 60—70-х годов в великом «деле» приобщения угнетенных классов к революционной практике. Разумеется, В. В. Берви-Флеровский наметил только самые общие контуры деятеля нового типа, запечатлел, так сказать, лишь первые шаги его становления. Развитие последующих исторических событий определило содержание и динамику роста этого характера, и окончательное «прояснение» он получил в творчестве М. Горького.

Б. Н. ДВЯНИНОВ

НЕИЗВЕСТНАЯ ДИССЕРТАЦИЯ П. Ф. ЯКУБОВИЧА «ВНУТРЕННЯЯ ЖИЗНЬ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА»

Вопрос об отношении революционного народничества к Лермонтову почти не изучен. Эта тема не выделена для самостоятельного исследования в известном семинарии по Лермонтову, так как, по мнению его авторов, «народническая критика в оценке творчества Лермонтова не сумела развить и углубить достижения революционно-демократической критики».¹ Словом, тезис, довольно примелькавшийся во многих работах, где затрагиваются народники как незадачливые теоретики литературы. Имя П. Ф. Якубовича, одного из героев «Народной воли», оставившего ряд глубоких замечаний о Лермонтове (например, в его известной хрестоматии «Русская Муза»), не упоминается в лермонтоведении.

О существовании диссертации П. Ф. Якубовича о Лермонтове нами указывалось,² но ее судьба оставалась долгое время неясной. Академик М. И. Сухомлинов,

³² Там же, стр. 60.

³³ Там же, стр. 91.

³⁴ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 542.

³⁵ Там же, т. 12, стр. 136.

³⁶ Там же, т. 30, стр. 315.

¹ В. А. Мануйлов, М. И. Гиллельсон, В. Э. Вацуро. М. Ю. Лермонтов. Семинарий. Учпедгиз, Л., 1960, стр. 57.

² См.: Б. Двяннинов. П. Ф. Якубович. В кн.: П. Ф. Якубович. Стихотворения. Библиотека поэта, большая серия. Изд. 2-е, «Советский писатель», Л., 1960, стр. 12.

получив диссертацию от Якубовича осенью 1883 года, бережно сохранил ее и в 1902 году передал в библиотеку Харьковского университета, где она пролежала в сейфе более шестидесяти лет.³ В 1965 году диссертация П. Ф. Якубовича была изучена нами.

Рукопись диссертации «Внутренняя жизнь М. Ю. Лермонтова (значение его личности и поэзии в истории русской жизни и литературе)» (беловая, почти без помарок) состоит из 34 пронумерованных автором листов (в листе четыре пронумерованных страницы, т. е. всего 136 страниц, две последние страницы чистые), большого формата, не шитых, написанных убористым разборчивым почерком. В среднем на странице 34 строки текста. Рукопись датирована: 1882—1883 — и подписана: П. Якубович.⁴

Исследование разделено на 11 глав.

В главе I поставлены методологические вопросы, определены границы исследования, рассматривается эпоха Лермонтова, «последовавшая за 25-м годом».

В главе II дана общая характеристика поэзии Лермонтова, исторически обосновывается ее самобытность, национальное и мировое значение.

Глава III посвящена раннему Лермонтову, анализу его лирики («Синие горы Кавказа, приветствую Вас!», «Корсар», «Цевница», «Портреты», «Письмо», «Монолог», «Молитва», «Жалобы турка», «Черноокой», «Благодарю!», «У врат обители святой», «1831-го июня 11 дня», «Настанет день — и миром осужденный», «Когда к тебе молвы рассказ» и др.).

В главе IV разбираются крупные произведения Лермонтова, особенное внимание обращено на юношеские трагедии «Испанцы» и «Люди и страсти».

В главе V продолжен разбор романтической драмы «Странный человек».

В главе VI анализируются поэма «Ангел смерти» и роман «Вадим».

Глава VII содержит оценку поэм «Измаил-Бей», «Боярин Орша» и «Песня про царя Ивана Васильевича...».

В главе VIII анализируются «Маскарад», «Демон», «Мцыри», с подробной интерпретацией образов Арбенина, Тамары, Демона и Мцыри.

Глава IX посвящена поэмам «Сказка для детей» и «Сашка», стихотворению «Последнее новоселье», роману «Княгиня Лгвовская».

В центре главы X — анализ образа Печорина и стихотворения «Дума» как комментарий к «Герою нашего времени».

Глава XI — заключительная. В ней рассмотрены автобиографические мотивы в творчестве поэта («Я видел тень блаженства», «Гляжу вперед сквозь сумрак лет»), а также пейзажная лирика («Утес», «Дубовый листок», «Выхожу один я на дорогу», «Когда волнуется желтеющая нива»). В главе уделено внимание анализу художественной формы произведений Лермонтова, уточнена датировка стихотворений («Парус»), подведены итоги, сделаны выводы.

Краткая история диссертации такова. Летом 1882 года двадцатидвухлетний Якубович окончил филологический факультет Петербургского университета, получив разрешение представить диссертацию на степень кандидата через год. Тема ее была одобрена академиком М. И. Сухомлиновым, который сам проявлял интерес к Лермонтову. Диссертация писалась в трудное время, когда П. Якубович, вступив в «Народную волю», с головой ушел в революционную работу, перейдя на полулегальное положение. Лето 1883 года Якубович провел в имении В. А. Караулова в Псковской губернии, «готовясь на решительную борьбу». Вернувшись в Петербург 20 августа 1883 года, Якубович переменил адрес и уединился для завершения работы. В один из таких дней Якубовича врасплох застал «утром за писанием диссертации» Федоровский (Сергей Дегаев), тогда уже следивший за Якубовичем.⁵ В сентябре работа была закончена в срок.

³ Центральная научная библиотека Харьковского государственного университета им. А. М. Горького, № 2106, шифр $\frac{515c}{405}$ (см. также: Книга для записи поступающих в библиотеку императорского Харьковского университета книг... с 1902 года, Рукописи, пожертвованные акад. Сухомлиновым, стр. 95). Там же нами обнаружена студенческая работа П. Ф. Якубовича «Письма Фонвизина из-за границы» (№ 2115, шифр $\frac{515c}{404}$). «Краткие сведения о рукописях в ЦНБ Харьковского Государственного университета им. А. М. Горького» Н. П. Жинкина («Труды Отдела древнерусской литературы», т. IX, 1953, стр. 470) нами своевременно не были учтены.

⁴ Точная дата (сентябрь 1883 года) устанавливается на основании указания Якубовича на переводы Д. Минаева из Ф. Боденштедта, «появившиеся на днях». Они были напечатаны в сентябрьской книжке «Исторического вестника» за 1883 год, т. 13.

⁵ К истории процесса 21. (Письма и показания П. Ф. Якубовича). «Красный архив», 1929, т. 37, стр. 108 (публикация С. Н. Валка).

Диссертация П. Якубовича — глубокое теоретическое исследование молодого ученого-филолога, революционера-борца, основанное на глубоком изучении источников, проникнутое страстной защитой традиций Белинского от концепций культурно-исторической школы, монополизировавшей, по существу, изучение Лермонтова во второй половине XIX века. В диссертации поставлен ряд актуальных методологических проблем на основе конкретного анализа творчества поэта.

Публицистическая, «партийная» направленность исследования ясна с самого начала. Якубович подчеркивает, что «писатель, а тем более художник, если он хочет быть независимым, жизненным и верным своему призванию, никогда не должен принадлежать к иной партии, кроме партии мысли: раз он подает руку конкретной партии, воплощенной в живые личности и учреждения, раз он вступает в ее ряды, он уж перестает быть борцом за чистую идею; он начинает спотыкаться на каждом шагу и часто доходит до измены себе и своему идеалу... Длинный мартиролог тех протестантов, которые хотели работать самостоятельно, под руководством единственного критерия — своих индивидуальных убеждений: назывем Радищева, Новикова, даже Фонвизина» (л. 1). Под «партий мысли» Якубович подразумевал нелегальную партию Народной воли, ушедшую в глубокое подполье и не воплощенную, следовательно, в легальные общественные «учреждения» и популярны «личности».

Якубович подчеркивал, что он «воспитался на Белинском и его художественных идеях». ⁶ Отталкиваясь от эстетической критики Белинского, Якубович делает шаг вперед в оценке Лермонтова.

Как известно, революционные демократы — Чернышевский, Добролюбов, Писарев — не написали специальных работ о Лермонтове. Отдельные их глубокие высказывания о поэте в дневниках, статьях и письмах были известны узкому кругу современников. По существу, проблема «Лермонтов в оценке революционных демократов» была поставлена только в советский период. Инициативу изучения Лермонтова с конца 50-х годов захватили представители культурно-исторической школы — «от Галахова до г. Спасовича» (выражение Н. К. Михайловского). К концу 80-х годов им удалось утвердить в широких кругах общества (через печать, университет, школу) свое собственное представление о Лермонтове. Они указывали на бесспорный с их точки зрения байронизм и руссоизм Лермонтова, подчеркивали религиозные и фаталистические мотивы его творчества и, наоборот, осуждали мятежное, протестующее начало как безнравственное, полностью игнорировали остроту общественно-политической борьбы декабрьской эпохи. Эти положения были впервые отчетливо сформулированы еще в 1858 году в трех больших статьях А. Д. Галахова «Лермонтов», посвященных Ф. И. Бушлаеву. ⁷ Методология А. Д. Галахова в дальнейшем сказалась на всех работах видных представителей культурно-исторической школы (А. Н. Пыпина, Алексея Веселовского, В. Спасовича, Э. Дюшена, Н. Котляревского и др.), ⁸ к которым отчасти примыкал и П. А. Висковский.

Уже самое заглавие диссертации П. Ф. Якубовича «Внутренняя жизнь М. Ю. Лермонтова» указывает на адресат полемики. «Цель наша, — писал Галахов, — повторяем, состояла в том, чтобы рассмотреть *внутреннее значение образа*, начертанного Лермонтовым, как главного идеала его ума и фантазии». Это внутреннее значение Галахов видел в том, что «с нравственной точки зрения, действия героев Лермонтова не могут быть оправданы: они безнравственны и в гражданском, и в общечеловеческом отношении». ⁹ По мнению Галахова, «герои Лермонтова... или пассивны и праздны, или тревожны и разрушительны. Им нравится возбуждение единственно ради возбуждения. Их деятельность без всякого содержания. Они руководствуются не идеей долга и созидания, а инстинктом хищничества и нестроения. Это — элемент противообщественный, враждебный самому принципу общества...» ¹⁰ От этих выводов Якубович не оставляет камня на камне, хотя и не упоминает имя Галахова.

Феодално-крепостническому понятию нравственности, основанной на покорности и христианском смиреннии, Якубович противопоставляет нравственность революционно-демократическую. Через все исследование он проводит мысль о благотворном влиянии лермонтовской этики на ум, волю и чувства революционного поколения 70-х — начала 80-х годов. Относя Лермонтова к «титанам поэзии», Якубович подчеркивает именно нравственную мощь его поэзии и личности: «Велика была *нравственная* сила этого человека, несокрушима энергия его ума и сердца, если

⁶ П. Ф. Гриневич [Якубович]. Итоги двух юбилеев. «Русское богатство», 1898, № 8, стр. 112.

⁷ «Русский вестник», 1858, т. XVI, № 13, стр. 60—92; № 14, стр. 277—311; № 15, стр. 583—612.

⁸ Авторы лермонтовского семинария справедливо отмечают, что в этой интересной работе за 15 лет до появления статьи А. Н. Пыпина (1873) были «определенно выражены принципы зарождавшейся тогда культурно-исторической школы» (стр. 46—47).

⁹ «Русский вестник», 1858, т. XVI, № 15, стр. 612.

¹⁰ Там же, стр. 608—609.

даже при таких неблагоприятных условиях рука его не исторгла из лиры ни одного неверного звука... он сумел сохранить до конца и жар молодости, и любовь к свободе, и жажду борьбы, сумел со спены сойти тем же озлобленным и непримиримым протестантом («Пророк» — его последнее стихотворение), каким был в течение жизни» (л. 2). Более того, Якубович считал, что для Лермонтова с его «железной волей», умом и талантом, «зревшим и развивавшимся с каждым годом, невозможно было нравственное падение... Напротив, от будущего Лермонтова следовало ожидать все большего и большего просветления, новых и еще более смелых протестов, новых, еще более громких воплей негодования и, быть может, участи Прометея...» (л. 2)

Время Лермонтова Якубович определяет как эпоху «14 декабря 1825 года» и последовавшей за ним реакции (отдача Полежаева в солдаты, ссылка Герцена, травля Чаадаева, запрещение «Горя от ума» и т. д.), которой предшествовало царствование Екатерины II и Павла I с их «тяжелым сном и мраком». Он пишет о самовластье Николая I с «30-ю годами процветания казарм и шпицрутенов. Дальнейший ход нашей истории показывает то же самое: полная зависимость прогресса от склада и характера одного человека... Абсолютизм отжил свой век и должен, рано или поздно, уступить место иным, более совершенным и отвечающим духу времени, общественным формам» (л. 1).

Отмечая высокие нравственные побуждения декабристов (термин «декабристы» он не употребляет), Якубович подчеркивает их малочисленность и отдаленность от масс: «Это был момент страстного воодушевления, когда долго сдерживаемая мысль неударжимым потоком прорвалась наружу, и кучка свободных мыслителей вообразила, будто бы она в силах перестроить жизнь... заговор покоился не на почве общественного сознания, а на протесте группы свободолюбивых и развитых личностей» (л. 2). «Не думаем, — пишет Якубович, — что... удачный исход 14 декабря 1825 года дал бы России больше, чем его неудача».

Тем не менее Якубович подчеркнул прямую преемственную связь декабристов с молодым поколением 30-х годов. В лице Лермонтова и Герцена, Станкевича и Грановского он увидел «новые протестующие силы, возродившиеся на могиле 14 декабря» (л. 1). В дальнейшем, по мнению Якубовича, «уничтожение крепостничества... существа дела не изменило». Вот почему «протест Лермонтова сохранил весь свой смысл и всю свою свежесть по сию пору» (л. 4).

Характеризуя эпоху реакции, Якубович останавливается на состоянии философской и эстетической мысли 30-х годов, в частности отмечает «увлечение философией Гегеля, проповедывавшего в тиши своего немецкого кабинета, что все действительное разумно и наоборот, и увлекшего на время даже такого неутомимого бойца жизни, каким был Виссарион Григорьевич Белинский...» В «такую мрачную эпоху нашей общественной жизни суждено было развиваться величайшему и симпатичнейшему из русских поэтов М. Ю. Лермонтову» (л. 2).

Поэтическая деятельность, по Галахову, определяется следующими тремя элементами: «На первом плане стоит личность деятеля... Второе место занимает современное поэту состояние того общества, которого он необходимый член... Наконец, третьим условием развития поэта служит умственное и нравственное настроение всей европейской жизни, задающее тон каждому отдельному народу, особенно такому, для которого, по многим историческим причинам, период заимствований, подражательности сохраняет еще несомненную значительность и силу».¹¹ В представлении Галахова, Лермонтов как личность, подобно его Печорину, — «аристократический белоручка, бегущий черной работы и брезгающий чернорабочими»,¹² страдающий нравственной болезнью своего времени (усталость, скука и т. д.); для творчества поэта в целом характерно полное отсутствие самостоятельности.

В отличие от Галахова Якубович, рассматривая в своей диссертации о Лермонтове «значение его личности и поэзии в истории русской жизни и литературе», дает этим вопросам подлинно революционное толкование. Он полностью отвергает тезис Галахова о байронизме Лермонтова, тезис, принявший в 80-е годы во многих работах о поэте гипертрофированные формы,¹³ и считает, что «поэзия Лермонтова, несмотря на все родство с байроновской, отличается таким самобытно-русским колоритом, такой здоровой и несомненной оригинальностью, что самое тщательное, самое подробное исследование иноземного влияния¹⁴ не дает никакого решительного ответа на вопрос: был бы Лермонтов Лермонтовым, если бы Байрон не повлиял на него. Или, придавая вопросу другую форму: влияние Байрона внесло ли в поэзию Лермонтова такие существенные черты, которых не было в природном

¹¹ Там же, № 13, стр. 61.

¹² Там же, № 15, стр. 608.

¹³ Алексей Веселовский. Западное влияние в новой русской литературе. Изд. 4-е, М., 1910 (первое издание вышло в 1883 году); В. С п а с о в и ч. Байронизм у Пушкина и Лермонтова. II. Байронизм Лермонтова. «Вестник Европы», 1888, апрель, стр. 500—548.

¹⁴ Влияние Барбье и Гейне было скорее формальное, нежели внутреннее. (Примечание П. Якубовича).

таланте нашего поэта? Очевидно, что нет. Все произведения Лермонтова... идут рука об руку с его бурной жизнью... говорить серьезно о подражательности его поэзии и только — невозможно» (л. 3).

Рассматривая вопрос о байронизме Лермонтова, Якубович подходит к нему прежде всего исторически: «Исторические условия России, при которых явилась эта поэзия (Лермонтова, — Б. Д.) и естественным продуктом которых можно назвать ее, — вот что заставляет нас с положительностью утверждать, что Лермонтов был не байронист, как многие называют его до сей поры, а истинный русский поэт, созданный мрачной реакционной эпохой, последовавшей за двадцать пятым годом» (л. 3). Якубович считает абсурдом, «чтобы такая сильная натура, как Лермонтов, рабелепно подчинилась ему (Байрону, — Б. Д.), пересоздавала себя согласно с его мировоззрением и осталась в этом рабстве до конца жизни» (л. 3). При этом Якубович не прииживает революционного романтизма Байрона, наоборот, давая развернутую характеристику его поэзии и эпохи, он говорит о «беспощадной критике байроновского анализа» современной ему действительности, подчеркивает в нем «бурю желчи и негодования» против рабства и деспотизма. В величайшем романе «Дон-Жуан» он видит за смехом «блеск негодующих молний». «В Байроне слишком велика была злоба против людей; но он слишком любил в то же время человека» (л. 4). Для Якубовича Байрон — поэт-борец, который «берется за оружие... и за свободу чужой земли отдает свое имущество, свою жизнь... Смерть унесла его полного веры в будущее человечества, в идеалы свободы и братства» (л. 4).

С подлинной широтой и поваторством поставлен Якубовичем вопрос о национальном и мировом значении Лермонтова. По мнению Якубовича, Лермонтов обладал «пытливым умом, наблюдательным и в высшей степени способным к обобщениям, к широким выводам... Обобщения эти глубоко вытекают из смысла русской жизни той эпохи, — и это обстоятельство, при громадной к тому же силе таланта нашего поэта, при поражающем блеске художественных способностей, в котором он вряд ли уступает кому-нибудь из великих европейских поэтов, — вполне освобождает его от подозрений в узкой подражательности, в „раздражении пленной мысли“ и делает, напротив, в высшей степени оригинальным и дорогим для русского сердца даже в настоящее¹⁵ время» (л. 4).

После постановки методологических вопросов и характеристики эпохи Якубович переходит в III главе к конкретному анализу творчества раннего Лермонтова, чтобы «проследить пути, по которым шла в своем развитии мысль Лермонтова». «Все его герои, — пишет Якубович, — представляют видоизменение и развитие одного типа, одного характера, — сильного, но несчастного своей нравственной раздвоенностью, беспокойного, вечно борющегося с людьми и еще больше с собой, причем не довольного. Собственно это один герой. Это — воплощенная идея лермонтовской эпохи. В лице Фернандо, Юрия Волина, Владимира Арбенниа, Александра Радина, Евгения Арбенниа, Демона, Сашки и Печорина мы увидим лестницу постепенного развития и роста этого болезненного типа» (л. 8).

Якубович отмечает, что у юного Лермонтова в самую раннюю пору «начинается серьезное брожение молодой мысли, пробуждается чувство общности... Раз зародившись в таком кипучем уме, раз запав в такую огненную душу, эти вопросы не умрут: они пойдут вперед гигантскими шагами и станут принимать все более и более отчетливые формы («Дума», «Первое января», «Поэт», «Пророк», первый и второй очерк «Демона»)» (л. 6). В юношеских произведениях Лермонтова «видишь молодую силу, уже томящуюся в путях рутини, видишь орленка, с завистью следящего за полетом взрослых орлов, видишь гордое сознание нравственного и умственного превосходства над окружающими» (л. 7).

Значительное место автор уделяет психологическому анализу лирики поэта: «...вообще психологическая сторона проявляется в таланте Лермонтова очень рано и развивается очень быстро. Ему удается... касаться иногда таких струн человеческого духа, проникать в такие отдаленные и неуловимые тайники сердца, верное понимание которых доступно только зрелому уму и таланту и к которым сам он принужден возвращаться много лет спустя, чтобы во всеоружии своего гения разработать давно затронутые темы» (л. 8). В юношеской лирике Лермонтова «множество мыслей и образов, поражающих психологической глубиной и верностью» (л. 8).

Переходя к разбору крупных произведений (глава IV), Якубович касается трагедий «Испанцы» и «Люди и страсти». Фернандо для исследователя, несмотря на известный гамлетизм натуры, «свободный мыслитель», которому присущ «бурный, неукротимый нрав» (л. 8).

В трагедии «Люди и страсти» Якубович подчеркивает ее автобиографический и антиклерикальный замысел: Лермонтов «в лице Громовой хотел изобразить именно свою бабушку (а верно ли изобразил он ее — это другой вопрос)... Для нас важнее и интереснее не абсолютная верность действительности, а самая возможность раздражения и несочувствия Лермонтова г-же Арсеньевой» (л. 9). Ха-

¹⁵ Было: лермонтовское.

рактер Юрия Волина «очень близок к характеру Фернандо», но «он превосходит Фернандо в смелости своих суждений, в категоричности своего религиозного и общественного скептицизма» (л. 10).

Анализ автобиографической драмы «Страшный человек» (1831) позволил Якубовичу поставить вопрос об источниках и характере «аристократизма» Лермонтова и возможности его преодоления на путях сближения с народом, о дальнейших путях творчества. У Владимира Арбенина, пишет Якубович, «огненное сердце, полное любви к людям и ненависти к их недостаткам». Однако, хотя Владимир — враг крепостничества, «барин... сказывается в Арбенине... он пускается в философию, что есть мол более несчастные существа, чем русский мужик, а именно люди, в глубине сердца носящие причину страданий. Один — раб человека, другой — раб судьбы, и положение второго, следовательно, во сто раз хуже. Таким образом, отыскивается утешение сомнительного свойства, успокаивающее чувство благородного негодования. Следует напомнить, что этот аристократизм с течением времени станет развиваться в Лермонтове, и в позднейших произведениях нравственные мучения „рабов судьбы“ окончательно затмят, к сожалению, материальные страдания „раба человека“, о которых почти не будет упоминаться. Последнее не значит, конечно, что Лермонтов станет впоследствии аристократом в полном смысле этого слова, т. е. будет презирать народ и его интересы: он был народником в широком значении этого слова (достаточно вспомнить стихотворение «Родина»); но барское воспитание и тунейная среда, в которой ему суждено было вращаться, наложили неизбежный отпечаток *аристократизма чувства* на личность поэта и его произведения. Это именно аристократизм чувства, благодаря которому Лермонтов, подобно своему Арбенину, *больше скорбел и говорил* о страданиях интеллигентной личности, бывших только второстепенным следствием другого, более важного, всеобщего зла, которого он не отрицал, но которое чувствовал не так живо и осязательно. В этом смысле сцена (V, — Б. Д.) с мужиком в „Странном человеке“, негодование Арбенина на крепостничество и много других мест, мало разработанных Лермонтовым в позднейших произведениях, имеют весьма ценное значение и представляют громадный интерес для исследователя. Они служат залогом того, что впоследствии, когда остыли бы увлечения юности и разум вступил бы в „суровые права“, т. е. в зрелые годы, Лермонтов, без сомнения, бросил бы возиться исключительно со страданиями „рабов судьбы“, Демонов, Печоринных *et tutti quanti* и посвятил свой могучий талант народу, этому несомненному гиганту и мученику» (л. 11).

Рассматривая образы, созданные Лермонтовым, в развитии, Якубович считает, что Владимир Арбенин «глубже и всестороннее» Волина. «Не обмагнутая любовь была главной причиной катастрофы... он был человек... действительно способный на великую и полезную деятельность, но жизнь заставила его разменять силы на мелкую борьбу с частными случаями» (л. 12).

Герои Лермонтова, по мнению Якубовича, «по тому уже одному передовые люди своего времени, что они — люди анализа, люди, критически относящиеся к себе и ко всему окружающему, способные внести благотворный луч скептицизма в такие потаенные уголки, где до того царили полная тьма, слепая вера и суеверный фетишизм. Они будили общественную мысль» (л. 12).

В образе Зораима («Ангел смерти») Якубович отметил не только недовольство протестующей личности, но и подчеркнул готовность юного героя «*во имя высшего назначения человека протестовать против ничтожного „бездействия“ и, протестуя, принести что угодно в жертву, даже самую жизнь...* В смысле практической полезности и осмысленности протест их против пустоты и беспредельности человеческой жизни часто бесцелен и даже просто безумен. Это Геростаты всех времен. Зораим один из них» (л. 13).

Якубович отмечает, что сильнейшие из протестующих лермонтовских героев (Вадим, Арсений, Мцыри) растут в душных стенах монастыря, томятся в нем, как в тюрьме, наконец, не выдерживают и бегут, «как будто в монастыре Лермонтов видел наиболее яркий образ жизни, созданный ею самой в обличие и в укор себе же!» (л. 14).

Неоднократно подчеркивая «глубокое внутреннее родство и близость» героев Лермонтова, Якубович считает, что «с ранних лет и в течение всей жизни его интересовал один тип протестующей личности, сильный, непреклонный, гордо страдающий, стремящийся наполнить пустоту жизни какой-нибудь высшей идеей и борьбой за нее» (л. 21). Это замечание особенно важно, так как Галахов, отрицая типичность героев Лермонтова, считал, что субъективная поэзия Лермонтова, направленная «для раскрытия личности поэта... вовсе не была выражением современного человека, героя лермонтовской эпохи».

Глубокое внутреннее родство и типологическая близость лермонтовских героев, по мнению Якубовича, не случайны, так как поэт «развивал в виде ярких и родственных между собой образов одну и ту же идею, идею своей эпохи» (л. 8). В дальнейшем он уточняет эту мысль: «Фернандо, Волин и Арбенин представляют этот тип в зародышевом, зачаточном состоянии, Печорин — в период полного развития, а Радия, Вадим и Демон — переходные ступени» (л. 14).

Отмечая, что герои Лермонтова отличаются «редкой нравственной силой и энергией», Якубович одновременно подчеркивает их «нравственную искалеченность», которую, по мнению исследователя, прежде всего создает «ненормальная общественная жизнь» (л. 15). Более того, «общие условия жизни и всего ее строя не дают им поставить перед собой возвышенную и действительно достойную человека цель». Лермонтов хотел показать, «к какому нравственному уродству неизбежно должны приходиться наши протестующие силы, чувствуя всем существом своим необходимость борьбы и выхода и не имея или не видя путей и средств разумного и широкого протеста... Вот что для нас важно» (л. 15).

Этот тезис подкреплен автором тонким анализом поэм «Измаил-Бей» и «Боярин Орша». В образе Измаила-Бея, по словам Якубовича, Лермонтов рисует «сильную личность, протестующую против ничтожества земной жизни вообще и русской в частности, и опять, и опять наглядно показывает (может быть, даже не думая о том), к каким печальным результатам приходят эти непокорные титаны, чувствующие необходимость борьбы, но не имеющие или не видящие путей для нее, борющиеся, но почти всегда безрезультатно или даже не против настоящего врага и своей деятельностью создающие только ад страданий себе и другим» (л. 17).

Обаятельные Арсений и Мцыри «оба ратуют против людского лицемерия за свободу человеческой личности, за ее права на жизнь во всех ее разумных проявлениях» (л. 18), сознавая и в рабстве свои могучие силы и «нравственное превосходство над окружающим миром». Более того, Арсений «не только сам протестует, но в область протеста увлекает и любимое существо, не страшась последствий рокового шага; на все идет он, гордый и смелый». Арсений прожил не «бесцельную жизнь», как считал Галахов, наоборот, он «имеет достаточно силы и воли — кровью и смертью запечатлеть свои дела и убеждения... Перед нами одна из тех натур, которые если и ломаются жизнью, то не иначе, как на смерть, которые и умирая — протестуют, и испуская последний вздох — кощунствуют против традиционной святости» (л. 18). Итак, борьба — отличительное свойство лермонтовских героев: «Борьба их может быть мелка или извращена, но она никогда не прекратится — примирения с теми жизненными условиями, которые они раз возненавидели, полного и окончательного нет...» (л. 18)¹⁶

Однако в драме «Маскарад» Лермонтов, по мнению Якубовича, «делает... опыт такого примирения» (л. 18). Относя Арбенина к числу «сильных и даже протестующих личностей», Якубович считает его ревность особой маской. По существу, Арбенин все тот же видоизмененный протестующий лермонтовский тип, только «лев надел шкуру другого зверя — и не узнал, и кажется дюжинным ревнивцем». Нина же, «чуждая высшего нравственного развития... оказывается не титаном порока, а трусливой и узко-эгоистичной самкой... Орел поэтической красоты и величия падает с ее птичьей головки, мечта (Арбенина, — Б. Д.) о примирении с жизнью при помощи мнимого ангела превращается в злую иронию... Жизнь Арбенина разбита, — он навсегда покидает родину. Таков глубокий внутренний смысл „Маскарада“» (л. 18).

Переходя к анализу «Демона» и «Мцыри», Якубович прямо ставит вопрос о значении этих величайших «непримиримых титанов протеста» для современности. «Желание еще большей свободы, чем какую давала необходимость покоряться божеству», — основная причина изгнания Демона «из своей блаженной среды» (л. 19). «Гордое и бесконечное сопротивление высшей власти, пламенная любовь к личной свободе, которую в своей благородной ревности Демон смешивает с диким произволом, завоевываает ему все наши симпатии. Наивные и слабые в сравнении с ним духи света, ангелы, не зараженные его болезнью гордости и свободолюбия, симпатичны нам, как могут быть симпатичны дети. Мы сострадаем Демону, жалеем его в муках падения, но... видеть его, царя познания и свободы, обессиленным, покорившимся добровольно — нашему чувству было бы очень больно» (л. 19). Демон томится «сознанием необъятных внутренних сил, жажды безграничной любви и избытка сердечной теплоты и нежности». Страдания Демона «воплощают в себе страдания всего современного человечества в лице лучших его представителей и русского общества в частности. Демон — поэтическое выражение их. С древнейших времен тяготее над человечеством какое-то проклятье в виде тучи скорби бесменной и бесконечной. Носится она, эта туча, над землей без цели и надежды, подобно Демону, изгнаннику рая, и разражается грозой над каждым новым поколением» (л. 20).

Исключительно оригинально рассматривает Якубович с позиций революционного народничества образ Тамары. В противоположность Нине, «тепличному растению», Тамара — «прелестный и несравненно-поэтический образ того молодого поколения, к которому принадлежит сам поэт» (л. 20). Образ Тамары близок к духовному облику героинь революционного подполья, подобных Софье Перовской и Вере Фигнер, — таков внутренний смысл рассуждений Якубовича. После смерти

¹⁶ Сравни с утверждением Галахова: «Скука ходячая монета всех героев Лермонтова: они расплачиваются ею не только за целую жизнь, но и за каждый период ее...» («Русский вестник», т. XVI, № 13, стр. 81).

женых у Тамары наступает «полное нравственное перерождение. Сильное личное горе потрясает ее, но не убивает, а пробуждает ото сна непробудного, в котором пребывает толпа и которым сама она до той поры спала... Новая страсть Тамары не есть страсть физическая, но она бесконечно сильнее... Чтобы выразить всю силу и огонь этой страсти, поэт должен был прибегнуть к пластическому образу материальной любви, который уму большинства мог сказать больше. Это буря религиозного и общественного скептицизма, сомнения, отчаяния за будущее человека; она так могуча, что заставляет людей приносить самые различные жертвы — счастье, свободу, жизнь... А Тамара ради спасения истрадавшего человечества... приносит величайшую из жертв — свою нравственную чистоту, гордость, достоинство, свое личное спасение и... погубает без упрека» (л. 20).

Далее Якубович цитирует два отрывка из «Демона» (от стихов «Как пери спящая мила...» до «Иль поцелуя, или денницы?») и от «И ничего в ее лице...» до «Навек угаснувших очей») и делает вывод: «Светлый образ этой девушки... показывает, что он (Лермонтов. — Б. Д.) глубоко понимал и видел смысл и раны своей эпохи, что она способна создавать не одних Вадимов, Демоних и Печориных, но и Тамар» (л. 20). Кроме Тамары, Якубович выделил Зару («Измаил-Бей») — прелестнейший женский образ. Зара способна «не на одну любовь, но и на серьезную, мужскую работу» (л. 16).

Подобная «революционная» интерпретация образов Тамары и Зары не покажется неожиданной, если вспомнить, что Чернышевский в стихотворении Лермонтова «Три пальмы» увидел «благородный и трогательный» смысл — идею революционного подвига и самопожертвования во имя человечества.¹⁷

В отличие от современных ему исследователей Якубович рассматривает эпилог «Демона» как свидетельство оптимизма Лермонтова. Разбирая заключительные стихи («Ее душа была из тех...»), он пишет: «Эта победа светлого начала поэтически выражает веру поэта в будущее человечества, в его нравственные силы, которые не позволяют ему погнуться и пасть под бременем познания и сомнения, но выведут в конце концов на путь любви и откроют душу его для добра, свободы и братства!» (л. 20).

Значительное место уделено Якубовичем анализу поэмы «Мцыри», художественная форма которой, доведенная «до *pes plus ultra* совершенства, в некоторых отношениях выше Демона» (л. 20). «Нарисованный во весь свой рост, со всем благородным пылом своей страстной души, Мцыри неотразимо привлекает к себе, особенно предсмертной борьбой за свободу и достоинство человеческой личности, за права каждого человека на жизнь» (л. 20). Мцыри с детства «проявил свободный и сильный дух отцов». Монахи «не успели умертвить в юноше его сердце и разум. То был мнимый сон, под которым таилась огненная жизнь со всеми ее знойными молодыми порывами и страстями. Внезапно налетает ураган и легкая кора внешней апатии разлетается вдребезги и из-под нее брызжут искры огня, жизни, любви и свободы... Просыпается человек и громко заявляет о своих поправных правах на свободу, на родину, на близких, на свободную жизнь и деятельность... И эта страстная готовность всю жизнь отдать за несколько минут широкого и свободного проявления всех сторон духа не есть лишь минутный порыв юности: это верный признак глубокой натуры, искренней в своей непосредственности, натуры не только не исковерканной монастырским ханжеством и лицемерием, не только не измятой пошлым и противояственным течением так называемой культурной жизни, но даже просветленной в этом нравственном аду, окрепшей для энергического и пламенного протеста» (л. 21).

Мцыри был «силой вырван из круга свободных людей... как дикое растение с родной почвы и пересажен на чуждую», поэтому «с ранних лет душа Мцыри... рвется из надетых на нее силой оков: келья кажется ему душной, молитва — скучной монастырь — тюрьмой» (л. 21).

С большим чувством Якубович пишет о богоборчестве Мцыри, у которого «нет и самой веры в бога рабства, гнета и аскетизма. Он восстает против этого злого бога — и не побеждает, но умирает, не моля о прощении, умирает со своей непоколебимой верой в то, что каждый человек имеет право жить, любить, иметь родину и наслаждаться свободой» (л. 21). С нарастающей экспрессией Якубович передает чувство патриотизма Мцыри, подчеркивая «идею воли — воли орла», столь характерную для его собственной поэзии («Смерть Орла»): «Жизнь представляется ему (Мцыри. — Б. Д.) не иначе, как полной движением, тревогой и битвой... Его терзает желание узнать, для воли или рабства рожден человек. — и с этой целью он задумывает взглянуть на весь божий мир, на дальние поля и узнать, конечно, что мир божий дик и чуден кругом и дышет вечной свободой. Но в таком случае почему же человеку, разумному существу, венцу творения, быть рабом? — И в уме его создается идея воли — воли орла, воли, захватывающей дух, кипучей, всеобъемлющей, гордой. Любовь к родине отличается у Мцыри необыкновенной теплотой и

¹⁷ Об этом подробнее см. в нашей статье «Вопросы литературного анализа в „Грамматике“ Н. Г. Чернышевского» («Ученые записки Орловского гос. педагогического института», т. XV, 1959, стр. 186—203).

нежностью; не зная любви к женщине... он всю теплоту, всю страстность своей огневой натуры переносит на родину, которую к тому же едва помнит и неизбежно идеализирует — этой любви он и приносит в жертву свою молодую жизнь» (л. 21). Анализом «Мцыри» заканчивается VIII глава.

Следующую, IX главу Якубович начинает с подведения предварительных итогов и установления прочных связей творчества Лермонтова с современностью 70—80-х годов, с эпохой второй революционной ситуации, подчеркивает его конгенитальность мыслям и чувствам молодого поколения народовольцев. Когда герои Лермонтова борются, то «мы, — признается Якубович, — с лихорадочным любопытством следим за всеми их движениями, мы чувствуем инстинктивно какое-то родство их бурных и непокорных сердец с нашими собственными» (л. 21).

Якубович не сглаживает болезненных противоречий в поступках лермонтовских героев, их повышенную нервную реакцию на зло и в связи с этим ставит очень интересный вопрос о Лермонтове как предшественнике Достоевского. Борьба лермонтовских героев порой не находит разумного выхода, и наоборот, «дикие, безумные, извращенные формы протеста постепенно растут и занимают все больше места в произведениях Лермонтова» (л. 22). В качестве примеров он приводит размышления Вадима о пытках недругов и Измаила-Бея о мавзолее, воздвигнутом из костей русских, и видит в этом не бессилие и капитуляцию героев, а предельную форму их душевных страданий. «Тут вовсе не ослабление стойкости, — подчеркивает Якубович, — тут начинается безумие страдания, если можно так выразиться, опынение муками... Художник уступает свое место патологу. Достоевский, как это ни странно с первого взгляда, во многих отношениях был прямым продолжателем Лермонтова, творца Вадима, Печорина, Лугина... болезнь была *указана* Лермонтовым... болезнь эта и теперь еще не излечена: она только обострилась еще больше и приняла иные формы» (л. 22).

Анализируя в IX главе «Сказку для детей», «Сашку», «Последнее новоселье», «Княгиню Лиговскую», Якубович оставил ряд замечаний, заслуживающих внимания. В «Сказке для детей» он выделил образ Нияы как «женщины интересующего нас типа». Разбирая поэму «Сашка», он отметил, что борьба героя «чисто пассивная: она выражается больше в равнодушии презрения, нежели в громах и молниях ненависти... Что касается общественных тенденций Саши... его политических взглядов, они, нужно сознаться, не отличаются чрезмерной глубиной» (л. 22—23). Цитируя известные строфы о французской революции (XXVII—XXVIII), Якубович подчеркнул в них слова «над *безумной* толпой», «*святых* голов», «*нищих* буйных миллион» и заметил: «Лермонтов, отнесшийся в этом месте с такой антипатией к 1789 году, относился иначе к 1825 г.» (л. 23).

Что касается Наполеона, то он, «так неодолимо действующий до сих пор на горячую фантазию молодежи», дорог Лермонтову, который «до конца остался верен своему любимцу» (л. 24).

Роман «Княгиня Лиговская», тогда только что опубликованный в «Русском вестнике» (1882), Якубович рассматривает как предысторию «Героя нашего времени». Остановившись на эпизоде столкновения Печорина с Красинским, автор отмечает, что тут Печорин «бесконечно ниже» Печорина в «Герое нашего времени», так как «всякая бессельная, бессмысленная жестокость особенно возмущает наше нравственное чувство... А поступок Печорина именно таков» (л. 25).

Предпоследнюю главу (X) Якубович посвящает анализу «Героя нашего времени», прекрасным комментарием к которому служит стихотворение «Дума». В центре анализа — образ Печорина. «Печорин давно заброшен грязью в нашей литературе» и стал синонимом «русского Лавеласа», — так начинается глава, имеющая целью реабилитировать героя в глазах современников.

Якубович не согласился с замечанием Лермонтова, что портрет Печорина составлен «из пороков всего нашего поколения», и делает существенную «поправку»: «... он (Лермонтов, — Б. Д.) не решился сказать: „из *страданий* лучшей части моего поколения“... В Печорине воплотились страдания и слабости современного поколения (а никак не пороки), в нем же совместились все светлые, все лучшие стороны этого несчастного поколения: гордость в страдании, искренность в увлечениях, сердечная глубина и нежность, впечатлительность к красотам природы, свобода от многих предрассудков толпы, вечное порывание к чему-то новому и неспособность удовлетворяться тем, что дает жизнь, постоянная жажда жизни, деятельности...» (л. 26).

По мнению Якубовича, «представление о безнравственности Печорина — совершенно ложное представление. Напротив, он отмечается редкой, почти детской чистотой души, самой сердечной искренностью» (л. 28). «Печорин просто человек, нравственно искалеченный общественными условиями своей эпохи и сам превосходно сознающий свою искалеченность» (л. 27). Безнравственным, по мысли Якубовича, Печорин кажется по другой причине; «... в душе, перед лицом себя, судьи всевидящего и непогрешимого, он представляет редкий пример отсутствия волн, нравственной тряпичности — на это мы обращаем особое внимание читателя» (л. 28). «Независимость и свобода — самое дорогое для него в жизни... все это, разумеется, делает недюжинный характер Печорина крайне симпатичным, прибли-

жая его к лучшим лермонтовским героям... Что касается общественных и фило-софских взглядов Печорина, то он прогрессист в широком смысле этого слова» (л. 28).

Заканчивая анализ романа, Якубович ставит вопрос об исходе духовной драмы Печориных: где надо искать им выход и существует ли он? Да, выход есть: «Таких людей, как Печорин, спасти от собственного „Я“ может только идея, борьба за нее. Но идеи нет, борьбы нет — и остается погоня за призраками, в которых и кружится несчастный Печорин... исторические условия русской жизни *роковым образом* лишили его возможности уравновесить внутренние силы и способности с гражданским долгом человека. Какое-то проклятье, повторяем, тяготело над тогдашним поколением русской молодежи (как и во многие другие эпохи) — выйти из-под этого проклятья могли только люди очень сильного ума, подобные Герцену, или же отмеченные печатью гения, как Лермонтов. Остальным, толпе, к которой принадлежал и превосходивший ее во многом Печорин, оставалось „стареться в бездействии, под бременем познания и сомнения“ и в конце концов создавать себе мировоззрение отчаяния («Фаталст»). Но Печорин, не понимая или забывая, влечет одного себя. Эта-то благородная скорбь и возвышает его в наших глазах, искупает все его заблуждения и окружает ореолом мученичества» (л. 29).

В заключительной (XI) главе диссертации Якубович рассматривает связь между внутренней жизнью поэта и фактами его биографии (тогда еще мало разработанной), высказывает ряд тонких замечаний о безупречности художественной формы у Лермонтова, уточняет хронологию.¹⁸ Заканчивается диссертация рядом выводов. Отметим главное:

1. Основным направлением, определившим *внутреннюю жизнь* Лермонтова, Якубович считает «направление энергичного протеста против оживших традиций и святых прошедшего, против гнусных условий современной действительности во имя светлого идеала любви и правды. Но еще тогда же по той же идеализации собственных страданий уже можно было предвидеть, к каким заблуждениям может прийти молодой ум в этой мучительной и бесплодной борьбе: за болью страданий интеллигентного человека могло быть забыто человечество, народ. Так или почти так случилось с Лермонтовым» (л. 29).

2. «Отсутствие в жизни высшего смысла, руководящей идеи серьезно начинает тревожить его (Лермонтова, — Б. Д.)» (л. 30).

3. Творчество Лермонтова — «бойца жизни» — это прежде всего «исповедь воина, у которого всегда наготове железный стих, облитый желчью злости и негодования» (л. 33). Это не противоречит «трогательной нежности» его стихов о природе.

4. Сравнивая образы поэтов у Лермонтова и Пушкина, который порой «гнал от себя прочь „презренную чернь“», Якубович подчеркивает больший демократизм первого: «Поэт Лермонтова, напротив, идет в толпу с чистым учением любви и правды, — и толпа яростно побивает его камнями. Лермонтов хочет, чтобы современный поэт был Тиргеем, чтобы песня его была мечом, жизнь — борьбой, без страха прорывающей участи. Такое отношение к искусству, как святыне, вытекало из величия его ума и сердца нашего поэта, из высокой чистоты его общественных воззрений» (л. 33).

В конце диссертации П. Якубович приложил свои неопубликованные переводы из Фр. Боденштедта, переведившего в свое время затерянные стихотворения Лермонтова, — всего 19 стихотворений. Кроме них, в тексте исследования им помещен перевод заключительной строфы «Сказки для детей» (л. 22). Таким образом, Якубович перевел *весь* лермонтовский цикл Ф. Боденштедта, из которого остаются не опубликованными до сих пор семь стихотворений.¹⁹ Перевод одного из них приводим в Приложении.

Диссертация Якубовича о Лермонтове — ценное свидетельство того, что творчество Лермонтова было в центре внимания «Народной воли» в лице ее лучших представителей. Обилие изученного Якубовичем материала, четкость формулировок, глубина и историзм в постановке методологических вопросов, самостоятельность мысли (что сказалось в отсутствии ссылок на академические авторитеты), творческое развитие идей Белинского и Герцена, активная защита Лермонтова от нападок представителей культурно-исторической школы и «чистого искусства», яркий образный язык — все это дает право назвать диссертацию Якубовича заметным этапом в изучении Лермонтова во второй половине XIX века и надеяться на ее опубликование полностью.

Диссертация П. Якубовича является лучшим из того, что было сказано о великом поэте с революционных позиций в 80-е годы, а ее страстный боевой дух способен волновать до настоящего времени и будить творческую мысль.

¹⁸ Якубович первый установил, что стихотворение «Парус» было написано в 1832 году, а не в 1835-м, как датировал его П. А. Ефремов (см.: М. Ю. Лермонтов. Сочинения. СПб., 1880).

¹⁹ См.: П. Ф. Якубович. Стихотворения, стр. 372—376, 490—491.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Ф. БОДЕНШТЕДТ

Перевод стихотворения М. Ю. Лермонтова²⁰

Wie hab' ich geglüht für das Schöne In seliger Sängerkunst, Wie klangen die Liedestöne Gewaltig aus meiner Brust! Ich kämpfte in stolzem Muthe Mit gutem Fug und Recht Fuer Alles Wahre und Gute, Das schien euch schlimm und schlecht: Ihr hab meine Leyer zerschlagen, Mich meiner Freiheit beraubt,	Durch lange Kerkerlagen Gebleicht mein junges Haupt. Da ward durch lange Betrachtung, Der keine Macht gewehrt, In grenzenlose Verachtung Mein Hass zu euch gekehrt. Ihr habt euch in allen Grössen Als gute Schergen gezeigt, Mir Achtung einzuzflössen — Das habt ihr nicht erreicht!
--	---

Г. С. ЧИРИКОВ

Прозаический перевод стихотворения Ф. Боденштедта²¹

Как страстно любил я прекрасное с блаженным пылом певца, как сильно звучали песни из моей груди! С гордым мужеством и сознанием своего полного права я боролся за все истинное и доброе, вам казалось это пустым и вздорным: вы разбили мою лиру, лишили меня моей свободы, долгими тюремными муками убелили мою молодую голову. Тогда-то, по долгому размышлению, которому уже не препятствовала никакая сила, с безграничным презрением обратилась к вам моя ненависть. Вы показали себя отличными полицейскими во всех видах, но внушить мне тем к себе уважение — этого вы не достигли.

П. ЯКУБОВИЧ

Перевод «перевода» Ф. Боденштедта

Звучала громко песнь поэта. И, с гордым мужеством бойца. Во имя истины и света Я шел — бороться до конца, Не опускать меча покорно Ввиду неволи иль креста! Но вам мечтой казалась вздорной Моя высокая мечта: И лиру вы мою разбили, Свободу заменив тюрьмой,	И в пытках долгих убелили Чело мне ранней сединой! И истощили все мученья... Тогда-то, злобы не страшась, Стрелю гордого ²² презренья Я вас поверг со смехом в грязь. Незаменимые ищейки, Вы за добычею могли Змеей пролезть во все лазейки, Но... уваженья не нашли!
--	---

Б. Г. ОКУНЕВ

ПОЭТ-НАРОДОВОЛЕЦ — ТАРАСУ ШЕВЧЕНКО

Среди рукописей Центрального государственного архива литературы и искусства имеется неопубликованное стихотворение поэта-народовольца П. Ф. Якубовича, посвященное великому украинскому поэту Т. Г. Шевченко. Стихотворение это содержится в неизданных мемуарах о Якубовиче его друга В. Н. Шаталова.

Стихотворение было написано П. Ф. Якубовичем в феврале 1882 года под впечатлением состоявшегося в то время в Петербурге музыкального вечера в память Т. Г. Шевченко.

²⁰ «Русская старина», 1873, т. 7, стр. 400—401.²¹ Там же, стр. 396—397.²² Было: отравленной.

13. Русская литература, № 3, 1967 г.

Вчерашние душители свободы и их приспешники — охранители и либералы — с лицемерным благодушием решили «почтить» память великого украинского поэта, этого неукротимого борца против деспотизма и рабства.

П. Ф. Якубовичу, присутствовавшему на этом вечере, претила официально-казенная инсценировка с оскорбительным для памяти затравленного и замученного царизмом поэта исполнением гимна «Боже, царя храни!».

В стихотворении «Ой Тарас, кобзарь-страдалец» поэт-народоволец высказал свое отношение к этой разыгранной охранителями и либералами дешевой официальной комедии. Он писал

... сегодня,
Батько, мы тебя и чтим,
Чтим бесстрастно — вялым пеньем,
Равнодушием тупым...

Стихотворение пронизано страстным обличением пассивности, индифферентизма и апатии, выработанных в обществе реакционным временем. Поэт зло высмеивает трусливое предательство и лицемерие либералов. «Обездушившиеся», «хилые» потомки, «мумии немые», «лицемеры», изменившие, «как рабы», старым преданиям свободы, — такую резкую образно-сатирическую характеристику дает поэт своему малодушному поколению. Эти упреки Якубовича несут отпечаток идейного влияния на его музу революционной поэзии К. Ф. Рылеева и поэтических раздумий М. Ю. Лермонтова.

В стихотворении П. Ф. Якубовича упоминается о воспетой Т. Г. Шевченко боевой казацкой вольнице. Это противопоставление героического прошлого удушающей общественной атмосфере 80-х годов выступает здесь как своеобразная политическая аллегория, которая содержит призыв к живому революционному делу, к борьбе за свободу. Правда, идеализация казацких гетманов, с которыми Якубович связывает «дни казацкой гордой славы», не присуща поэзии Шевченко. Но эта неточность не влияет на идейный пафос стихотворения поэта-народовольца.

Стихотворение «Ой Тарас, кобзарь-страдалец» было написано П. Ф. Якубовичем в письме от 26 февраля 1882 года к товарищу по университету В. Н. Шаталову, который позднее написал воспоминания о П. Ф. Якубовиче, где привел копии его писем и стихотворений.

Под текстом стихотворения стоит необычная приписка автора: «За украинцев. Не украинец». Этой своеобразной припиской в письме к другу-украинцу поэт хотел выразить солидарность с чувствами украинцев, оскорбленных глумлением реакционеров над памятью многострадального поэта-демократа.

Стихотворение П. Ф. Якубовича является ярким свидетельством традиционной идейной общности литератур двух братских народов, рука об руку борющихся на протяжении ряда эпох против экономического и политического рабства, в котором держало все народы старой России царское правительство.

Ниже мы приводим текст неопубликованного стихотворения П. Ф. Якубовича «Ой Тарас, кобзарь-страдалец» по копии В. П. Шаталова (ЦГАЛИ, ф. 1337, оп. 1. ед. хр. 291, л. 334 (51)—335 (52)).

Ой Тарас, кобзарь-страдалец!
Из могилы душевной встань —
На сынов Украины бедной,
На потомков хилых глянть!
В городах угрюмых, тесных
(Где сравнятся их красе
С степью вольной и широкой?)
Обездушились мы все...
Стали мумии немые,
Лицемеры или лбы,
И предалям Украины
Изменили, как рабы.
Нет у нас воспоминаний
Об иных, далеких днях, —
Днях казацкой гордой славы,
Завоеванной в боях!
О казацкой вольной воле!..
Все потеряно давно
И в могиле душевной рабства
Навегда погребено...
Слышу я: гетманов грозных
Песня вольная зовет —
Посмотреть на край родимый,

На лазурь днепровских вод...
Нет, гетьманы удалые!
Не вставайте из гробов,
Чтоб не видеть дня позора,
Дня паденья и оков.
Обезличенный холопством,
Спит глубоко край родной,
Спит давно, паны-гетьманы!
Спит, как труп, хоть и живой!
Ой Тарас, кобзарь-страдалец!
Не вставай и ты: слезой,
Песней гнева и укора
Не разбудишь край родной.
Не вставай! Хотя сегодня,
Батько, мы тебя и чтим,
Чтим бесстрастно — вялым
пеньем,
Равнодушием тупым...
Не вставай! Гимн усыпленья
Встретим так же мы хвалой,
Как и гимн казацкой воле...
Спи же! Спит твой край родной.

За украинцев.
Не украинец.

Н. В. ОСЬМАКОВ

К ИСТОРИИ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПОЭЗИИ В РОССИИ

В формировании пролетарской поэзии огромное значение имели большевистские органы печати, вокруг которых группировались рабочие поэты, а также поэты-демократы, сочувствующие большевикам. Революционная поэзия являлась действенным средством пропаганды. Несмотря на репрессии, подпольные и легальные издания большевиков выходили в Петербурге, Москве и других городах. Гонения на рабочую печать особенно усилились накануне империалистической войны, когда за разгромом «Правды» последовало наступление на всю демократическую прессу.

Одним из большевистских органов печати был самарский еженедельный журнал «Заря Поволжья», издававшийся с 31 января по 8 августа 1914 года. Всего вышло 27 номеров, по 16 страниц каждый. Направлял работу журнала один из руководителей самарских большевиков Сергей Кузьмич Кукушкин, секретарем редакции был Степан Михайлович Белов.

«Заря Поволжья» выходила в очень тяжелое для большевистской печати время. В условиях неимоверно усилившегося цензурного гнета журнал разоблачал милитаристские цели царского правительства, разъяснял задачи пролетариата, пропагандировал ленинские лозунги борьбы с самодержавием, отстаивал интересы рабочего класса.

«Заря Поволжья» — единственный в 1914 году большевистский журнал, выходивший легально. Редакция поддерживала тесную связь с большевиками Петрограда и Москвы, с загранчным бюро ЦК РСДРП. Об этом говорит и тот факт, что в списке постоянных авторов был указан (в 22-м номере) В. Ильин (В. И. Ленин), и найденная нами в архиве Пятого департамента полиции копия письма с обратным адресом: «Австрия, Poroñin bei Zakorane». В письме, обращенном к редакции «Заря Поволжья», говорилось:

«Уважаемые коллеги!

Письмо Ваше получили. Очень извиняемся, что не ответили. Причина: крайняя занятость. Через неделю переезжаем в деревню, где будет больше времени. Тогда непременно станем работать для Вас. В. И.¹ скоро тоже пошлет Вам 1—2 рукописи.

Крайне желательно, чтобы Вы изредка писали нам, какие темы для Вас более желательны. Были бы очень благодарны за подробные сведения о ходе дел: каков ваш тираж, каковы виды на будущее и пр.

Мы твердо надеемся, что посылаемая рукопись² будет помещена, хотя и затрагивает „большой“ вопрос. Убеждены, что по существу у нас с Вами — согласие. А разработку, надеемся, Вы не признаете чересчур полемической. Было бы очень печально, если бы такие темы не могли появляться в Вашем журнале.

Лучший вам всем привет.

Письма и газеты адресуйте теперь: Австрия, Poroñin bei Zakorane. Фамилия та же».

Вверху письма сделана приписка: «Заграничные корреспонденты, если хотите, мы можем Вам устроить. У нас найдется тов. «арищ»».³

Все это свидетельствует о том, какое большое значение придавала партия единственному в то время органу печати, легально выходившему в России, смело выступавшему против царского правительства. Правда, на первых порах в журнале чувствовались ликвидаторские тенденции, отчетливо проявившиеся, например, в статье Ф. Дана «О свободе коалиций». Но с 22-го номера «Заря Поволжья» проводила последовательно большевистскую линию борьбы с самодержавием. Наряду с политическими статьями журнал печатал стихотворения революционного содержания, которые служили цели политической пропаганды среди рабочих масс. На страницах «Зари Поволжья» появлялись стихи М. Карженина («Пора знакомая», «Рабочий», «Тип», «Идет весна» и др.), С. Ганьшина («Заря», «Орел», «Призыв». «Из песен труда»), Б. Липского («Девятый вал», «Зорька»), С. Буревестника («В шахте», «Весна»), А. Козлова-Озерского («Страдающему брату», «В тюрьме») и др.

Полиция и жандармерия сразу же обратили внимание на это открыто выходив-

¹ Речь идет, вероятно, о В. И. Ленине. Неизвестно, было ли выполнено это обещание; в журнале не появилось ни одной статьи, подписанной обычными ленинскими псевдонимами.

² О какой рукописи говорится в данном письме, нам установить не удалось.

³ Центральный государственный архив Октябрьской революции, ф. ДП V, № 332, 1914 г., л. 24.

шее издание, уловив его социал-демократическую направленность. Последовали за-
прещения, аресты редакторов, конфискации уже готового тиража некоторых номе-
ров журнала. На квартире, где располагалась редакция, и в типографии Козлова,
где печатался журнал, неоднократно производились обыски и конфискации обнару-
женных материалов. В конце концов журнал был закрыт. Его руководителям гро-
зила ссылка в Нарымский край сроком на пять лет. Постановлением суда мера
наказания была смягчена: С. М. Белов сослан под надзор полиции в Бугуруслан
сроком на три года, С. К. Кукушкин на тот же срок оставлен под гласным надзором
полиции в Самаре.

Во время полицейского налета 26 апреля 1914 года на редакцию и типографию,
где печатался 14-й номер «Зари Поволжья», были изъяты не только рукописи, пред-
назначавшиеся для печатаемого номера, но и все другие материалы, принадлежав-
шие редакции. 14-й номер журнала был уничтожен в самом начале его печатания,
о чем редакция сообщила своим подписчикам в следующем (15-м) номере.

Среди конфискованных материалов находились комплекты газет «Правда» и
«Северная рабочая газета», брошюры «История Российской социал-демократической
партии», «Взятие Бастилии», а также «Коммунистический манифест» К. Маркса.
Были конфискованы и сохранились в архивном деле департамента полиции копии
статей и стихотворений, предназначавшихся для 14-го номера. В их числе — два
стихотворения М. Карженина, два — С. Ганьшина и два стихотворения неизвестного
поэта, скрывшегося под псевдонимом «Изгнанник».

Приводим полностью их тексты.

ПЕСНЯ КОММУНАРОВ ⁴

(С французского)

Вы долго нас гнали, о баловни счастья,
Мы много несли на покорных плечах:
И труд подневольный, и гнет самовластья, —
И ржавели цепи на наших руках.

Но все изменяет могучее время:
Взмутилось море до самого дна...
Мы — первые птицы, что сбросили бремя
И смело зашли, что скоро весна.

В нас месть за обиды пылает пожаром,
И жертва вступает в борьбу с палачом:
Так стойте ж теперь вы под нашим ударом,
Как мы устояли под вашим бичом.

Изгнанник

ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ОТ РАБОЧЕГО ⁵

Не блаженства поцелую,
Не волшебных грез и снов,
Не любви твоей хочу я —
Веры в правду моих слов.

Не дари меня признаньем,
Клятвой в верности святой,
Нет, — живи моим страданьем,
Умирай моей тоской.

Не чарующих объятий,
Не забвения слезам, —

Я хочу твоих проклятий
Злу, насилью и цепям.
Я хочу, чтоб в дни невзгоды

Ты была моей сестрой,
Чтоб за светлую свободу
Ты боролась со мной,

Чтоб обета не наруша,
Не боялась в битве пасть, —
И тогда всю жизнь, всю душу
Я отдам тебе во власть.

Изгнанник

РАЗ — ДВА — ТРИ ⁶

Время жаркое настало,
Дни решительных побед:
Рвется ночи покрывало,

Близок утренний рассвет.
Кто печатать великой злоты
Затаил в своей груди, —

⁴ Там же, л. 19. Первоначальное заглавие: «Работникам „Зари Поволжья“» — зачеркнуто. Указание «с французского» — обычный в легальной печати прием кон-
спирации. Стихотворение — не перевод, а оригинальное произведение.

⁵ Там же.

⁶ Там же, лл. 19—20. Автор этого стихотворения — М. Карженин — самарский
поэт, печатавшийся в «Заре Поволжья»; его стихотворение «Солнцу» было напеча-
тано в «Первом сборнике пролетарских писателей» под редакцией М. Горь-
кого (1914).

Дружно, в ногу, подходи,
Все мы — пасынки трущобы.
Дружно, в ногу, вдаль смотри,
Раз—два—три, раз—два—три!..

Кто стонал в полночь глухую,—
Строй ряды и млад, и стар.
Вон взгляните в даль немую —
Занимается пожар.
Шар кровавый выплывает,
Не жалей ни рук, ни плеч.
Кто отстал, тот погибает —
Павших некогда стеречь.
Дружно, в ногу, вдаль смотри,
Раз—два—три, раз—два—три!..

Руки за руки, в колонны,
Неразрывно, без попят,
Кто унижен, тесно в ряд,

Мир за нами обновленный:
Вьются флаги, как бывало,
Здравствуй, мазанный «нрэб»
Грянь, безусый запевало,
Песнь знакомую, как встарь.
Дружно, в ногу, вдаль смотри,
Раз—два—три, раз—два—три!..

Музыканты, начинайте,
Уж блистает «нрэб»
Да играйте, так играйте,
Чтоб весь мир слышал.
Замуровленных собратий
Пробудились уголки.
Пробудись с дороги! Свежей рати
Идут грозные полки.
Дружно, в ногу, вдаль смотри,—
Раз—два—три! Раз—два—три!

М. Карженин

ПРАЗДНИК ТРУДА ⁷

Первый май. Лучи живые
Благодатно солнце льет.
В выси жаворонок звонкий
Песнь свободную поет.
День великий, день народный,
Праздник загнанных людей,
Кто создал богатства мира,
Кто не видел светлых дней,
Праздник празднует...
С заводов,

От машин и от станков,
Из копей угольной шахты,
Из подземных рудников —
В этот день, день знаменитый,
Братья рас всех и племен,

Кто задавлен, кто унижен,
Кто знавал народный стон,
Протяни друг другу руки
Из конца земли в другой.
Пусть уста в одно сольются:
«Жизни новой и святой,
Прочь оковы, прочь стесненья,
Мы, ведь, — люди, жить хотим!
Скоро мощною рукою
Жизнь иную создадим».
Вас, довольных, в шелк одетых,
День пугает роковой, —
Это сила трудовая
Утверждает праздник свой.

М. Карженин

ХРИСТОС ВОСКРЕС ⁸

Христос воскрес, гудят колокола,
Им вторят поле, лес...
Ударил гром, рассеялась мгла
И радость на сердце легла —
Воистину воскрес.
Христос воскрес, несется перезвон,
Горит лазурь небес...
Не слышен плач, умолк народный стон

И поцелуй со всех сторон —
Воистину воскрес.
Христос воскрес, воскреснем же и мы,
Возьмем огонь с небес,
Прогоним мрак суровых дней зимы
И разорвем замки тюрьмы...
Друзья, Христос воскрес!

Москва

Сергей Ганьшин

К СЕБЕ ⁹

Я знаю, что паду в борьбе неравной,
Сразит меня неправды гнет,
Но близок свет, редее тьма,
И песнь моя в России равноправной
Века переживет.

Я знаю, враг силен, рука злодея
В пути меня подстережет,
Но близок свет, редее тьма
И песнь моя, как светлая идея,
В народе не умрет.

Сергей Ганьшин

⁷ Там же, л. 52.

⁸ Там же, л. 24. Автор этого стихотворения — С. Ганьшин — поэт-демократ, участник «Суриковского литературно-музыкального кружка», сотрудничал в большевистской «Звезде» («Девятый вал» (1911, № 20); «Товарищам» (1912, № 22)) и других рабочих изданиях.

⁹ Там же, л. 24.

После уничтожения 14-го номера «Зари Поволжья» все конфискованные материалы содержались в архиве полиции как вещественные доказательства «вредного, социал-демократического направления» журнала, как доказательство «вины» его руководителей. Поэтому они не могли быть напечатаны в последующих номерах.

Найденные тексты стихотворений Изгнанника, С. Ганьшина и М. Карженина дополняют наше представление о русской революционной поэзии, напоминают о тяжелом положении рабочей печати в России накануне великого Октября.

Н. Т. ПАНЧЕНКО

АЛЕКСАНДР БЛОК ЗА ЧТЕНИЕМ И ПРАВКОЙ СВОИХ РАНИХ СТИХОВ

Среди рукописей А. А. Блока хранится десять тетрадей — собрание стихотворений поэта, которое он составлял с 1897 года до последних лет жизни и которым пользовался при подготовке сборников или их переиздании.¹ У Блока никогда не исчезало стремление приблизиться к совершенству. Он снова и снова правил собственные старые тексты, хотя и считал, что нецелесообразно переделывать и улучшать часто вступает в противоречие с той «единственной правдой», с теми переживаниями, которые отлились в определенный момент в определенную форму. Как известно, Блок всегда решительно протестовал против поправок издателей, говоря: «Мне так пелось». Он часто применял к поэзии слово «музыка». «Блок принадлежал к тем редчайшим поэтам, которые при графической записи стихотворения слышат его до последнего звука, для которого мысль, чувство, определенная ситуация приобретали реальность лишь в определенном звучании, и обратно — определенное звучание несло в себе заряд совершенно определенного поэтического смысла».² Даже графический образ стихотворения был для него штрихом общей поэтической панорамы: не случайно Блок в период реформы правописания отказывался заменять «ѣ» на «е» в своих стихотворениях. Тем интереснее проанализировать авторскую правку в собрании стихотворений, отражающую кардинальные сдвиги в художественном сознании Блока.

¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 654, оп. 1, №№ 1—10. Стихотворения заносились в тетради большей частью самим поэтом, иногда его матерью или женой. Каждая тетрадь снабжена вклеенным особо хронологическим указателем, содержащим сведения о времени написания произведения, о первых публикациях и перепечатках. Стихотворения, отобранные для той или иной книжки, помечались цветным карандашом особыми значками: треугольником, крестом, вписанным в окружность, и др. На полях и в указателе при очередном возвращении к тетради Блоком делались беглые пометы. Некоторые из них носят характер поэтической самоквалификации. Так, под текстом стихотворения «Табор шел. Вверху сверкали звезды...» (1898) спустя двадцать лет Блок записывает: «Проба стихов „настоящих“, где „описывается природа и быт“, вообще — „картины“». «Рукою мастера», — так в 1915 году оценил Блок исправления, сделанные им в стихотворении «В фантазии рождаются порою...». Встречаются в тетрадях пометы: «В пользу стиха», «В ущерб смыслу» и т. д. Иногда пометы являлись своеобразными вехами творческого пути Блока. Так, в «Хронологическом указателе» к первой тетради около стихотворения «Я умираю, ты расцветала...» (1900) в 1918 году сделана помета: «Началась настоящая мистика (предчувствие 1901 и осеннего Платона)»; стихотворение «Все бытие и сущее согласно...» (1901) охарактеризовано словом «нищешанское» и т. д. (Подробнее о рукописном собрании стихотворений Блока в десяти тетрадях см. в статье В. Н. Орлова «Литературное наследство Александра Блока», напечатанной в «Литературном наследстве», т. 27—28, 1937, стр. 506—507). Некоторые пометы Блока приведены в примечаниях к I—III томам восьмитомного собрания сочинений Александра Блока (Гослитиздат, М.—Л., 1960—1963; в дальнейшем произведения А. А. Блока цитируются по этому изданию). В комментариях к отдельным стихотворениям в указанном собрании сочинений и во втором томе «Полного собрания стихотворений в двух томах» («Советский писатель», Л., 1946) опубликованы варианты отдельных строф и первоначальный текст стихотворений «Хожу по камню старых плит...» и «Бежим, бежим, дитя свободы...». Однако комментарий содержит лишь информацию о наличии иных редакций или вариантов. Интересный и важный вопрос о существе произведенной переработки многих ранних стихотворений ни здесь, ни в специальных исследованиях поэзии Блока до сих пор не был затронут.

² Е. Ланда. А. Блок и переводы из Гейне. В кн.: Мастерство перевода. Сборник 1963. «Советский писатель», М., 1964, стр. 296.

Принципиальный противник стихотворений «на случай», поэт исключительно редко приспособливал старые заготовки к преходящим требованиям минуты, а если и делал это, то далеко не всегда был доволен новой редакцией. В июле 1898 года Блок написал стихотворение «Мрак (Аллегория)»:

Я ношусь во мраке, в ледяной пустыне,
Где-то месяц светит? Где-то светит солнце?
Вон вдали блеснула ясная зарница,
Вспыхнула — погасла, не видать во мраке,
Только сердце чует дальний отголосок
Грянувшего грома, дальний свет угасший,
Вспыхнувший мгновенно,
Как в ночном тумане вспыхивают звезды.
Я ношусь во мраке, в ледяной пустыне...
Где-то месяц светит? Где-то светит солнце?..

Позже — в мае 1918 года — Блок внес исправления в стихи 6, 7, 9, 10 и приписал еще два стиха:

Только месяц выйдет — выйдет, не обманет,
Только солнце встанет — сердце солнце встретит.

(I, 333)

Завершающие строки поэт в рукописи прокомментировал следующим образом: «Этот пошлый конец прибавлен, когда я думал о „Пламени“. „Пламя“ с тех пор стало лучше (VIII. 1918)» (I, 634).

Еженедельник «Пламя» выходил в Петербурге с мая 1918 года по декабрь 1920 года (первые два года журнал редактировал А. В. Луначарский, в 1920 году — И. И. Ионов). Следовательно, Блок хотел дать аллегорию «Мрак» в один из первых номеров журнала (запись относится к августу).

И название еженедельника, и постоянный эпиграф («Из искры возгорелось пламя», перифраз известной строчки А. И. Одоевского) были выбраны не случайно. Первый номер открывала статья А. В. Луначарского «Пламя», в которой говорилось о пламени — «страшном и добром друге», об очистительной силе огня, о метафорическом употреблении слов «пожар», «костер», «пламя» применительно к революции. «Пламя — грозная и сияющая эмблема силы очистительной, ... эмблема света знания, символ горячности сердечной, знак взлета вверх, великая аллегория революции».³ Аллегория Блока очень подходила к названию и тематике журнала, а приподнятый, патетический тон первых книжек безусловно требовал мажорной концовки.

В своей поэтической практике Блок всегда придерживался принципа — оставлять простор воображению читателя. Именно поэтому новый конец стихотворения не мог удовлетворить поэта. Двустопное, содержащее банальный образ победы света над тьмой, претпало ему тем более, что в определенном смысле противоречило всей художественной ткани произведения, которое построено на тонком обыгрывании образов света и тьмы. В стихотворении нет прямолинейного ответа, не подчеркнуто преобладание чего-либо одного — света или тьмы. Недаром после стиха «Вон вдали блеснула ясная зарница» Блок немедленно оговаривается: «Вспыхнула — погасла...» Эта оговорка тем существеннее, что явление охарактеризовано глаголами-антонимами однократного, мгновенного действия. Нет паузы, нет рубежа между ними, «вспыхнула — погасла...» — единый процесс. Это подчеркнуто и ниже, в седьмом стихе, где употреблены причастные формы тех же глаголов, но уже в обратном порядке: «Дальний свет угасший, вспыхнувший мгновенно».

Из авторского комментария к приписанному двустопию можно сделать еще один вывод: Блоку было органически чуждо какое-либо приспособленчество, внешнее — для виду — принятие новых форм и новых образов. Между прочим, в «Пламя» свою «аллегория» он, по-видимому, так и не послал, заменив ее известным, полярно противоположным по настроению стихотворением «Поэты» («За городом вырос пустынный квартал...»), которое вышло в третьем номере еженедельника.

Иногда правка «на случай» оказывалась более удачной. Сентябрем 1901 года датируется стихотворение «На рассвете»:

Внемлю крику высшей неги
Далеко родную землю.
Там разбитые на бреге
Почивают корабли.

Но душа не сожалеет —
Все сомненья далеки.

На востоке пламенеют
Неземные маяки.

Снова жду, надежды полный:
Солнце, светлый лик яви!
Пламенеющие волны
Расступились для любви!

³ «Пламя», 1918, № 1, стр. 2—3.

В рукописи под текстом этого стихотворения имеется помета Блока: «Поправляя под освободительное движение весной 1907 года» (I, 668).⁴ В новой редакции мистическое стихотворение приобрело революционное звучание:

Внемлю голосу свободы
 <Стону> Гулу утренней земли.
 Там — вдали — морские воды
 Схоронили корабли.

Но душа не сожалеет,
 Все сомненья далеки:
 На востоке пламенеют
 Новой воли маяки!

(I, 476—477)

Третья строфа осталась без изменений. Интересны варианты второго стиха первой строфы: «Стону утренней земли» — «Гулу утренней земли». Скорбный оттенок слова «стон» не удовлетворил Блока, поскольку он противоречил оптимистическому звучанию первого стиха в новой редакции. Второй вариант безусловно уместнее: слово «гул» исполнено весеннего обновления, оно гармонически сливается с «голосом свободы». Принципиальная возможность исправления «под освободительное движение», вне всякого сомнения, была задана образом разбитых кораблей; в новой редакции схороненные морскими водами корабли — поэтический отклик на туземскую катастрофу, происшедшую в мае 1905 года и послужившую новым толчком к развитию революции 1905 года. Соответственно переделан восьмой стих: вместо «неземных маяков» здесь появляются «новой воли маяки». «Восток» из географического адреса превращается в сложный символ. Во-первых, Цусима осознается как событие, пробудившее народные силы (отчего и «душа не сожалеет»). Во-вторых, «восток» становится обобщающей формулой русской революции, образую параллель: «восток» — «новой воли маяки».

Это подтверждается, между прочим, статьей «Народ и интеллигенция», написанной Блоком 29 октября 1908 года: «Гоголь и многие русские писатели любили представлять себе Россию как воплощение тишины и сна; но этот сон кончается; тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом (курсив наш, — П. П.), непохожим на смешанный городской гул» (V, 327).

1918 год — год, когда были написаны «Двенадцать» и «Скифы», статьи «Интеллигенция и революция», «Искусство и революция», «Катилина. Страница из истории мировой Революции» и др., был заполнен также вдохновенной творческой работой над текстами ранних произведений. Радикальной переработке подверглась группа ранее не публиковавшихся стихотворений 1899—1900 годов, вошедших в последний прижизненный сборник «За гранью прошлых дней» (Пб., 1920). Это несомненно обусловлено двумя причинами. Во-первых, Блок сознавал очевидное несовершенство ранней своей лирики; во-вторых, — и это знаменательно — сама тематика стихотворений 1899—1900 годов (поиски смысла жизни, роль и место поэта, назначение поэзии), оставшаяся в высшей степени актуальной, требовала нового решения в период, когда Блок «всем сердцем слушал революцию». Стоит также отметить, что мировоззренческая расплывчатость, вообще характерная для ранних циклов многих художников, та расплывчатость, которой не избежал и юноша Блок, была удобна для тенденциозных переделок; она облегчала внесение педантской определенности в произведения, исполненные лишь общих порывов к добру и счастью.

Сравнение двух редакций — ранней, отвергнутой автором, и окончательной, закреплённой авторской волей в качестве дефинитивного текста, помогает вычлнить в «биографии» стихотворения, проследить движение художественной мысли автора. Правка была не совсем обычной: в собрание стихотворений в свое время заносились беловые автографы, поэтому текстологическая реставрация процесса создания ранних редакций из-за отсутствия черновиков невозможна. Доработка проводилась Блоком в разные годы, иногда в два-три приема. Эти новые слои частью датировались самим поэтом или могут быть датированы по почерку, по цвету и оттенку карандаша и чернил. Беловой текст вписан тщательным «парадным» почерком, еще юношески не оформившимся, правка — беглым почерком, зачастую карандашом. Новая редакция редко удовлетворяла Блока сразу. Он снова возвращался к тексту, создавая вторые, третьи варианты стихов, строф. Места, вызывавшие у него сомнения, Блок подчеркивал, отмечал вертикальной чертой на полях или вопросительным знаком. Иногда текст новой редакции стихотворения записан на отдельном листке и подклеен в тетрадь рядом с ранней редакцией. Тщательное исследование этих переделок и исправлений яснее и определеннее очерчивает творческую физиономию позднего Блока.

В конце 1899 года Блок написал стихотворение «За краткий сон, что нынче снится...»:

⁴ Указанная помета Блока в комментарии к восьмитомнику приведена неточно: вместо «поправляя» напечатано «подправляя».

За краткий сон, что нынче снится,
А завтра — нет,
Готов и смерти покориться
Младой поэт.

Я не таков: хоть буду снами
Заворожен

Когда-нибудь взмахну крылами
И сброшу сон.

Опять исполнюсь вдохновенья
И вновь готов
Парить на крыльях песнопенья
До новых снов.

Перечитав осенью 1918 года это стихотворение, Блок нашел, что в нем заключена «интересная мысль», — такую помету он сделал в 1918 году в хронологическом указателе к первой тетради. В январе 1919 года он вернулся к этому тексту и создал вторую его редакцию:

За краткий сон, что нынче снится,
А завтра — нет
Готов и Смерти покориться
Младой поэт.

Я не таков: пусть буду снами
Заворожен, —

В мятежный час взмахну крылами
И сброшу сон.

Опять—тревога, опять—стремленье,
Опять готов
Всея битвы жизни я слушать пенье
До новых снов!

(I, 339)

Мысль, положенная в основу стихотворения, говоря словами Блока, «прочна и завоевательна». Первая редакция, собственно, может интерпретироваться как спор между «певцом» иллюзорных снов и «поэтом», в творчестве своем так или иначе отображающим реальный мир, — ранний Блок явно отдает предпочтение второму.⁵ В период создания «Стихов о Прекрасной Даме» симпатии Блока на стороне «певца»;⁶ перспектива превращения в «поэта и человека» его пугает: «... закаты брезжат видениями, исторгающими слезы, огонь и песню, но кто-то нашептывает, что я вернусь некогда на то же поле другим — погушим, измененным злыми законами времени, с песней наудачу (т. е. поэтом и человеком, а не провидцем и обладателем тайны)» (VII, 348—349). Это предвидение сбылось только наполовину: Блок снова, как и в юности, стал на сторону «поэта», сознательно и резко неприемлющего созерцательную поэзию, протестующего против завораживающих сновидений, однако это не обернулось для него трагедией — напротив, дало новый и мощный импульс его творчеству.

В новой редакции расплывчатое «когда-нибудь» превращается в осознанное, выстраданное — «В мятежный час взмахну крылами...». Трафаретное «вдохновенье» уступает место «тревоге», «стремленью», которые заставляют поэта напряженно и чутко вслушиваться в шум и грохот «битвы жизни» (слово «пенье», завершающее предпоследний стих в новой редакции, вряд ли здесь уместно).

Чрезвычайно примечательна лексика, использованная Блоком при переработке стихотворения в январе 1919 года. Слова «тревога», «стремленье», «готов» — как бы ступеньки вверх в развитии основного мотива, заданного словосочетанием «мятежный час». Выразительность контекста усилена настойчивым повторением наречия «опять». Блок отказался от словесной вариации первой редакции: «опять исполнюсь...» — «вновь готов». Нормативная стилистика рекомендует избегать повторений; Блок из повторений в определенных позициях — всегда наиболее ответственных и напряженных — создал особый экспрессивный прием. Любопытна замена в пятом стихе уступительного союза «хоть» союзом «пусть». Грамматики и толковые словари дают близкое, почти тождественное определение этих союзов. Однако чуткое ухо поэта уловило разницу в их звучании. «Хоть» — более нейтрально, более примирительно. «Пусть» заключает в себе неизбежность и протест вместе, сохра-

⁵ Ср. стихотворение, датированное 5 апреля 1900 года:

Хоть все по-прежнему певец
Далеких жизни песен страннх
Несет лирический венец
В стихах безвестных и туманных, —

Но к цели близится поэт,
Стремится, истинной влекомый,
И вдруг провидит новый свет
За далью, прежде незнакомой...

(I, 43)

⁶ Но уже в 1906 году Блок скажет: «Есть два пути современной поэзии. Поэты, идущие по одному из них, грезят и пребывают в призрачных снах, встречаясь с житейским. Они как бы „не принимают мира“, предпочитая предметам — их отражения, мощному дубу — его изменчивую тень.

На другом пути поэзия открывает широкие объятия миру. Она приемлет его целиком. Она любит широкую крону могучего дерева, раскинутую в синем небе» (V, 627).

няя в какой-то мере свое первоначальное императивное значение. Блок явно отдавал предпочтение союзу «пусть». Этим словом начинаются первые стихи шести произведений Блока (в четырех случаях в том же значении, что и в стихотворении «За краткий сон, что ныне снится..»): «Путь светит месяц — ночь темна..», «Путь это время далеко..», «Путь я и жил, не любя..», «Путь я покину этот град..»; только одно вводится союзом «хоть», причем это приведенное выше стихотворение «Хоть все по-прежнему певец», которое и по мысли и по времени написания близко первой редакции анализируемого.

В новой редакции говорится не о каких-то имманентных законах поэтического творчества, а утверждается сопряченность внутреннего мира поэта внешним катаклизмам. «Новое время тревожно и беспокойно, — писал Блок в статье «Искусство и революция». — Тот, кто поймет, что смысл человеческой жизни заключается в спокойствии и тревоге, уже перестанет быть обывателем. Это будет уже не самодовольное ничтожество; это будет новый человек, новая ступень к артисту» (VI, 25).

Тот же мотив тревоги введен Блоком в новую редакцию другого раннего (1900 года) стихотворения, которое первоначально звучало так:

Бежим, бежим, дитя природы, К родной стране!	Бегут... Уж стогны миновали, Кругом — поля.
Я жду весенняя свободы, — Ты равен мне!	По всей необозримой дали Дрожит земля.
Мне чужды жалкие народы В градских стенах.	Бегут навстречу солнца, мая, Свободных дней...
Бежим с тобой, дитя свободы, — Простор — в полях!	И приняла земля родная Своих детей...

В 1918 году Блок отредактировал первую строфу, заменив стихи 3—6 другими, поэтически более совершенными и более отвечающими его историческому и духовному опыту:

Бежим, бежим, дитя свободы, К родной стране!	Здесь недоступны неба своды Сквозь дым и прах!
Я верен голосу природы, Будь верен мне!	Бежим, бежим, дитя природы, Простор — в полях!

Тогда же Блок приписал к стихотворению еще одну, третью, строфу.

И припала, и обласкала, И обняла,	Вновь предала Дням быстротечным, дням
И в вешних даях им качала Колокола...	тревожным, Злым дням — без срока,
И, поманив их невозможным.	без числа... ⁷

(I, 343—344)

«Городу» — символу отчуждения человека и в первой и во второй редакции противопоставляется природа, слияние с нею. Юный Блок предлагает некую модификацию руссоистского рецепта, считая не только возможным, но и благотворным возвращение человека к земле. Новая блестящая строфа (роль скрепы, цементирующей текст первоначальной редакции с поздней копцовкой, выполняет общее для 2—3 строф подлежащее «земля», а также первые слова заключительного стиха первоначальной редакции «И приняла..», повторенные с иной интонацией) — это трезвое развенчание мечты о бегстве из города. Человек не может жить вне «быстротечных, тревожных, злых» — «без срока, без числа» — «дней». И все же этот беспощадный реализм оптимистичнее юношеских мечтаний, ибо он отвергает уход от жизни и провозглашает борьбу единственно возможной миссией поэта.

⁷ В комментарии к восьмитомному собранию сочинений (I, 639) ошибочно указано, что третья строфа создана в 1916 году. В июне 1916 года это стихотворение Блок, по его словам, «пробовал переделать для детей». Такую помету он сделал возле первой строфы, внося в нее следующие исправления:

Бежим, бежим, дитя природы К стране родной!	Мне чужды камни городские В градских стенах.
Весны я жду, И ты — за мной.	Бежим с тобой в поля родные Простор в полях!

Третья строфа датирована здесь же в рукописи 12-м мая 1918 года. Блок еще раз вернулся к началу стихотворения, зачеркнул варианты 1916 года, заменив их другими, вошедшими в канонический текст стихотворения.

Сходная мысль положена в основу переработки другого стихотворения 1900 года, осуществленной в январе 1916 года:

Хожу по камню старых плит
И вновь душа полна терзаний...
Блаженный дом! Ты мной забыт,
Но лишь для новых воспоминаний!

Лишь ветер смутно долетал,
А с ним врывался снег здоровый,
И дальний город разверзал
Свои шумящие покровы.

Здесь бедной розы лепестки
На камне плакали холодном.
Вдали мелькали огоньки
И ночь плыла струей свободной...

В ночи медлительной и шумной
То сон был дальвой и безумной.

Вторая редакция приняла следующий вид:

Хожу по камням старых плит,
Душа опять полна терзаний...
Блаженный дом! — Ты не закрыт
Для горечи воспоминаний!

И ветер налетал, крутя
Пушинки легкие снежинок,
И город грохотал, шутя
Над святостью твоею, иннок...

Здесь — бедной розы лепестки
На камне плакали аллея...
Там — зажигала огоньки
В ночь уходящая аллея...

Где святость та? — У звезд спроси,
Святящих, как тогда светили...
А если звезды изменили —
Один сквозь ночь свой крест неси.

(I, 341—342)

В новой редакции стихотворение стало более совершенным технически. Отказавшись от неудачной рифмы «холодном — свободной», Блок ввел изысканное созвучие «аллея — аллея», выбросил стершийся применительно к слову «камень» эпитет «холодный» (кстати, судя по варпантам знаменитого стихотворения «Грешить бесстыдно, непробудно...», в стихе седьмом — «Тайком к заплыванному полу» — первоначально также возникали отвергнутые потом эпитеты «к холодному», «к холодно-каменному»), заменил довольно неуклюжий образ «ночь плыла струей свободной». Однако важнее всего та полемка с самим собой, которая придала новой редакции динамизм и гражданственность, отсутствующие в первоначальном тексте.

В самом деле, текст 1900 года созерцателен и статичен. Пассивны здесь и герой, замороженный «дальным и безумным слом», и «блаженный дом», и его антипод — город, разверзающий свои «шумящие покровы». Во второй редакции город — уже не далекое апокалиптическое искушение, но осознавшая себя сила, пучина, торжествующая победу. И все же эта победа не окончательна, сопротивление пучине, городу-спруту — возможно, и это сформулировано в заключительном стихе:

Один сквозь ночь свой крест неси.

По свидетельству Е. П. Иванова, «действие города на Ал. Блока было подобно действию „бездны“ зрительного зала па актера... Ал. Блок шел в город как на „позорище“. Город, как и театр, по старой вере, — позорище, балаган. Обнаженную душу, вышедшую на зрелище-позорище, город, как паук, как зрительный зал выпьет жадно».⁸ Боязнь города — один из заметных мотивов уже в раннем творчестве Блока. С другой стороны, весьма многозначительны постоянные коррективы, которые поэт вносил в этот мотив в пору зрелости. Если в юношеских циклах он город «покидает», стремится бежать из него и от него, иногда сознавая тщетность этих попыток, то накануне революции и в особенности после Октября Блок убеждается, что преодоление отчуждения человека невозможно достигнуть механическим разрывом с «позорищем», что только жизнь в нем и борьба внутри него может быть эффективной. В 1900 году он писал, варьируя тему «поэт — город»:

Я покидаю шумный град...
Тоска невольная сжимает
Мне сердце. Я б остаться рад, —
Что будет там — душа не знает...

Но все грустнее новых бед
Беды в прошедшем... Их волнений
В душе почиет вечный след:
Душа — источник впечатлений.

⁸ Воспоминания и записи Евгения Иванова об Александре Блоке. В кн.: Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 года. Гарту, 1964, стр. 377.

Здесь — в свете дня, во тьме ночной
Она боролась, погибала,
И, вновь воспрянув, — свой покой
Вернуть не в силах, — упала,
Как прежде, в хаос городской.

Через 18 лет Блок создает новую редакцию стихотворения. Отказавшись от юношеской наивности («Но все грустнее новых бед Беды в прошедшем...»), он заменяет стихи 5—8 новыми:

Там — новый натиск бурь и бед,
Моя тоска — тому залогом.
В глубокой мгле грядущих лет
Каким предамся я дорогам?

И завершает новую редакцию раздумьем о назначении поэта, провозглашая действительную жертвенность во имя победы «над черной мглой»:

Здесь — в свете дня, во тьме ночной
Душа боролась, погибала,
Опять воспрянув, свой покой
Вернуть не в силах, упала
В тревоги жизни городской
И, дна достигнув, поднимала
Свой нежный цвет над черной мглой —
Так — без конца, так — без начала...

Иль в муке и тревоге тайной
И в сочетаньях строгих числ
Таился тот — необычайный,
Тот радостный, великий смысл?

Да, да! Моей исконной мукой
Клянусь, пожар иной любви
Горел, горит в моей крови!
Моя тоска — тому порукой!

Или бушующая кровь
Рождала новую любовь?

(I, 344)

Новая редакция разительно отличается от ранней, написанной в сдержанном. «летописном» тоне. Интересно отметить, что в новой редакции существенно изменилось представление о художественном времени. В первом стихе ранней редакции («Я покидаю шумный град») был момент отсечения: одно кончилось, наступает другое. В переработанном тексте модус условности, заключенный в первом стихе «Пусть я покину этот град», резко меняет тональность всего стихотворения. А в стихах «Так — без конца, так — без начала» и «Горел, горит в моей крови» единство, неразрывность прошедшего, настоящего и будущего констатируется с экспрессивней убежденности.

Однажды Блок написал о герое поэмы «Возмездие»: «Он ко всему относился как поэт, был мистиком, в окружающей тревоге видел предвестие конца мира» (III, 460). После революции в «окружающей тревоге» поэт видел залог прогресса, который оплодотворит и душу художника. Естественно, что и «зрелые» свои мистические произведения Блок стремился избавить от налета декаданса, причем правил, в первую очередь, произведения, бывшие некогда для него программными. В марте 1903 года он написал нечто вроде политического манифеста:

Мой символ, мой знак наметить,
Мое счастье одиноко сохранить!
Только б на пути никого не встретить,
Никого не обидеть и ни с кем
не говорить!

Миповать не узнавших сияния,
Не истратить ни искры огня!
Кто не знал вчерашнего содрогания, —
Тот сегодня далек от меня.

Не заметить участливого сомнения,
Не услышать повторенную речь,
Чтоб когда-нибудь от сновидения
Мой таинственный факел зажечь.

Так далеко — слепые, бездыханные,
Их душит любопытство и смех.
Мои думы веселые, слова несказанные...
Я с Тобой навсегда и один для всех.

Это стихотворение — почти столь же определенная декларация, как и аналогичная прозаическая формулировка, данная Блоком в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910): «Ты — одинокий обладатель клада; но рядом есть еще знающие об этом кладе (или — только кажется, что и они знают, но пока это все равно). Отсюда — мы: немногие знающие, символисты» (V, 426). Как и Блок-теоретик, Блок-поэт одинок и всячески оберегает свое одиночество, сторонится толпы и равнодушен к ней, он один из немногих, «узнавших сияние», сопричастных дыханию бесконечного, божественного в мире и в душе человека. Вторая редакция, относящаяся к марку 1918 года, дает иную картину:

Символ мой знаком отметить,
Счастье мое сохранить...
Только б на пути никого не встретить,
Не обидеть, не говорить...

Миновать не знавших сияния,
Не истратить искры огня...
Кто не знал моего содрогания,
Отойди от меня!

Не заметить участливого сомнения,
Не услышать повторенную речь,
Чтоб когда-нибудь от сновидения
Свой таинственный факел зажечь!

Дальше, дальше, слепые, странные!
Вас душит любопытство и смех!
Мои думы — веселые, слова несказанные!
Я навек — один! — Я навек — для всех!

(I, 364—365)

Правка, на первый взгляд, несущественная. Однако даже заглавие, появившееся во второй редакции («Noli tangere circulos meos» — «не тронь моих кругов», известное выражение, приписываемое Архимеду), исполнено глубокого значения: смещается акцент, поэт уже не сторонится толпы, он среди толпы, его голос исполнен презрения и гнева. «Дальше, дальше, слепые, странные...» — он словно раздвигает толпу, отстраняя чуждых себе, которых «душит любопытство и смех». В этих словах заключен активный протест — тот же протест, который составляет пафос известного программного стихотворения зрелого Блока «Земное сердце стынет вновь...» (1911—1914 годы). В новой редакции Блок отказывается от ряда магических ассоциаций. Возле стихов 11—12 первой редакции («Кто не знал вчерашнего содрогания, — Тот сегодня далек от меня») в рукописи стоит помета Блока: «декадентский принцип». В переделке 1918 года эти стихи звучат так: «Кто не знал моего содрогания, Отойди от меня», выражая ясную мысль — противопоставление поэта и толпы. В вариантах двенадцатого стиха эта мысль раскрывается с особенной ясностью:

Тот не нужен
Тот мне чужд
Тот далек от меня
Отойди от меня.

Теперь поэт сторонится не тех, кто мистически не сопричастен, — теперь он гневно отстраняет тех, кто ему чужд, кому чужд он. Свою мистичность утрачивает и девятый стих: в первой редакции говорилось о непосвященных, о «не узнавших сияния», во второй — о «не знавших сияния». Люди, которым не дано увидеть отблеск божественного, заменены людьми, равнодушными к искусству. Вероятно, тем же стремлением убрать налет мистики вызвана переделка первого стиха. Когда в 1903 году Блок заявлял: «Мой символ, мой знак наметить», то употреблял эти синонимы в значении «опознавательный знак», «тайный иероглиф», по которому узнаются сопричастные. Во второй редакции слова «символ» и «знак» не соединены, а противопоставлены. Можно спорить, конечно, что в данном случае обозначает слово «символ», — образ, идею, мысль, помеченную для опознания некоей чертой, «знаком», но одно совершенно ясно: слово «символ» не имеет здесь мистического значения. Лишена мистики и концовка (в первой редакции — «Я с Тобой навсегда и один для всех»). В словах «Я навек — один! — Я навек — для всех!» заключено диалектическое единство неповторимости поэтического подвига художника, его дела, которое в то же время является достоянием многих.

Предлагаемые заметки — лишь введение к той безусловно необходимой работе, в которой будет последовательно и полно рассмотрена художественная психология исправлений и переделок в стихах Блока. Мы старались показать, как поэт в революционные годы отказывался от мотивов одиночества, обреченности, от мистики, прежде так для него характерных, как по-новому осмыслил он теперь путь художника, представлял его себе тяжким, но радостным и необходимым людям, подверженным процессу вечного обновления.

ПИСЬМА А. С. НЕВЕРОВА К Л. М. КЛЕЙНБОРТУ

(ПУБЛИКАЦИЯ П. П. ШИРМАКОВА)

В начале 20-х годов литературовед и критик Л. М. Клейнборт (1875—1950) предпринял сбор материалов о писателях-самоучках, по терминологии тех лет — представителях «народной литературы». На призыв прислать свои автобиографии, рукописи и книги откликнулась большая группа писателей, в частности С. Т. Семенов, Ф. Шкулев, Н. Степной, А. Чапыгин, И. Касаткин, Иван Вольнов, А. Но-

виков-Прибой, А. Неверов, Ф. Гладков, Н. Ляшко, Пав. Бессалько и др. С некоторыми из них у Л. М. Клейнборта завязалась обширная переписка. На основе собранных материалов Л. М. Клейнборт издал в 1924 году в издательстве «Сеятель» «Очерки народной литературы (1880—1923 гг.). Беллетристы. Факты, наблюдения, характеристики».

Самую ценную часть «Очерков народной литературы» составляют автобиографии писателей. Совсем или почти совсем не использованы были автором книги присланные ему письма, хотя они существенно расширяют и обогащают представление о жизни и творчестве корреспондентов Л. М. Клейнборта. В частности, особый интерес имеют письма одного из талантливых и своеобразных советских писателей А. С. Неверова (1886—1923), рано закончившего свой путь, но тем не менее оставившего заметный след в развитии советской прозы и драматургии.

Как известно, А. С. Неверов большую часть своей жизни прожил в провинции, в Самаре и Самарской губернии, и испытывал потребность в общении с большим литературным миром, в творческой помощи и совете со стороны крупных писателей. Еще до революции, только начавшая писать, А. С. Неверов пытался завязать связи с Петроградом и Москвой, переписывается со столичными литераторами, порой будучи знаком с ними заочно (как например, с журналистом И. Е. Лаврентьевым). С волнением прислушивается он к устным и печатным отзывам о своих произведениях.

Характерна в этом отношении переписка между А. С. Неверовым и М. Горьким. Узнав, что М. Горький обратил внимание на его рассказы, публиковавшиеся в журнале «Жизнь для всех», А. С. Неверов пишет ему в июле 1915 года письмо. М. Горький ответил Неверову, одобritельно отозвался о его рассказе «От неизвестных причин», одновременно высказав ряд критических замечаний, и пригласил принять участие в предполагаемом сборнике молодых авторов, прося прислать для ознакомления свои произведения. «...Прочитать их все вместе и в хронологическом порядке я очень хочу», — писал М. Горький.¹

В двух других письмах к А. С. Неверову, относящихся к августу 1915 года, отмечая достоинства и недостатки его произведений, М. Горький выражает уверенность в том, что А. С. Неверов имеет возможность развиваться как художник. «Вы можете писать лучше, поверьте мне, я не ошибаюсь, *можете!* — пишет М. Горький. — И вы *будете* писать лучше».²

Той же потребностью творческого общения, поиском литературной среды и квалифицированной писательской помощи пронизаны письма А. С. Неверова к Л. М. Клейнборту. Писатель был очень заинтересован в том, чтобы в будущей книге Л. М. Клейнборта очерк о нем был наиболее верен и полон. Он делится с Л. М. Клейнбортом творческими планами и замыслами, высказывается о своем дореволюционном и послереволюционном творчестве, рассказывает о постановке пьес «Бабы», «Захарова смерть» и других в театрах Поволжья в годы гражданской войны, говорит о работе над языком своих произведений, просит помочь в издании их отдельной книгой. Особую заботу А. С. Неверов проявлял о том, чтобы своевременно доставить Л. М. Клейнборту свои книги, вышедшие в Самаре, которые в Петрограде не всегда были доступны.

Проясняются из писем А. С. Неверова и взаимоотношения его с М. Горьким после 1915 года. Мы узнаем например, что А. С. Неверов откликнулся на просьбу М. Горького прислать свои произведения, о чем до сих пор можно было только догадываться. Очевидно, М. Горький отнесся к ним в целом неодобрительно, как позднее отрицательно оценил и послереволюционное творчество А. С. Неверова.³ Приглашения А. С. Неверову о сотрудничестве не последовало, его надежда издать отдельной книгой свои рассказы при содействии М. Горького также не осуществилась.⁴

Тем не менее это не мешало А. С. Неверову высоко ценить роль М. Горького в своем развитии как писателя. 17 октября 1923 года А. С. Неверов писал ему: «Несколько лет тому назад (1915 г.) Вы были добры ко мне своим вниманием в оценке моих произведений. Одновременно с этим письмом я посылаю Вам за-

¹ Письмо М. Горького сохранилось в копии, см.: А. С. Неверов, Собрание сочинений в четырех томах, т. I, Куйбышевское книжное изд., 1957, стр. 361.

² См.: Н. Н. Фатов. А. С. Неверов. Очерк жизни и творчества. Изд. «Прибой», Л., 1926, стр. 49—50; А. С. Неверов. Собрание сочинений в четырех томах, т. I, стр. 362.

³ Так, в статье «О воззвешченных и „начинающих“» он приводит слова одного из молодых писателей об А. С. Неверове: «... писатель вялый и скушный, учиться у него нечему, все известно, и факты и язык тоже» — и считает это мнение «правильным» (М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 361).

⁴ См. об этом письмо А. С. Неверова В. Л. Львову-Рогачевскому от 21 января 1920 года (А. С. Неверов, Собрание сочинений в четырех томах, т. IV, стр. 260—261).

казной бандеролью три книги своих сочинений и прошу приять их от меня как выражение моей признательности к Вам».⁵

В письмах А. С. Неверова упоминается также и о других его попытках установить дружеские творческие связи с видными литераторами. Посылает он свои произведения, например, В. Я. Шишкову в Петроград «с просьбой предложить их какому-нибудь издательству для издания отдельной книжечкой», о чем узнаем из второго письма к Л. М. Клейнборту конца 1921 года. Подобные шаги годом раньше А. С. Неверов предпринял и в Москве, обратившись с письмом к известному московскому критику и литературоведу В. Львову-Рогачевскому, о чем также сообщает Л. М. Клейнборту.

Стремление А. С. Неверова издаться в Москве и Петрограде не следует рассматривать как тщеславное желание писателя-провинциала увидеть свои произведения под маркой столичного издательства. Оно было вызвано соображениями творческого порядка. По письмам А. С. Неверова к Л. М. Клейнборту мы видим, что в 1920—1921 годах у писателя усиливается критическое отношение к прежнему своему творчеству. А. С. Неверов настойчиво ищет свое место в литературе. Творческие взлеты и подъемы сменялись у него, как он признается В. Львову-Рогачевскому, сомнениями и колебаниями, мучительными поисками «внутренней писательской правды». Ему необходимо было «окончательно укрепиться и встать на ноги», узнать «свою настоящую цену», обрести «писательский лик». «Во всяком случае, — писал А. С. Неверов, — руководит мною не литераторская назойливость, а единственно то обстоятельство, что я заброшен в угол и нуждаюсь в дружеской поддержке советом и указаниями».⁶

Письма А. С. Неверова к Л. М. Клейнборту печатаются по подлинникам, хранящимся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (ф 386. № 145)

1

Уважаемый товарищ!

П. Стенной⁷ передал мне, что вы приглашаете писателей давать Вам свои произведения и прочее. Очень бы хотел сделать это, но вот каково обстоятельство. Произведения мои, написанные до 1915 г., находятся у А. М. Пешкова с 1915 г. Он заинтересовался ими, просил прислать. Я послал, обратно не получил и на руках у себя не имею. Если Вы найдете удобным для себя спросить у Алексея Максимовича — целы ли они и взять их себе — сделаете для меня большое одолжение. В противном случае я лишен возможности услышать о них Ваше мнение. Имеющиеся у меня произведения, написанные после 1915 г. до настоящего времени, пришли с большим удовольствием. Только разрешите выяснить вот что. Вообще ли Вас интересуют молодые писатели или только *пролетарские*. Я боюсь причислять себя к пролетарским писателям, ибо я до сего времени писал исключительно о деревне, в моих произведениях проходят крестьяне и сельская интеллигенция. В 1915 г. (так, кажется) я посылал биографические сведения и фотографию С. А. Венгерова после его обращения к писателям. Если Вы близки к этой работе его, не можете ли сообщить, были ли получены сведения или нет. Буду весьма признателен

С приветом

Александр Сергеевич Неверов.

22 VI 21 г. «Самара».

2

«1921, сентябрь—декабрь»

Книги посылаю заказной бандеролью. А. Н.

Дорогой Лев Максимович!

Вот только когда явилась возможность послать Вам несколько произведений своих. Конечно, очень мало из того, что я написал за 15 лет, но я в этом случае «несчастливый». Сколько раз думал издать томик своих рассказов — не везет. Примут — затеряют, что случалось не раз. И сейчас лежат рукописи рассказов

⁵ А. С. Неверов послал М. Горькому следующие книги: «Лицо жизни» (изд. «Жизнь и знание», М., 1923), «Ташкент — город хлебный» (ЗИФ, М., 1923), «Пьесы» (изд. «Красная новь», М., 1923) (см.: Н. Н. Фатов. А. С. Неверов, стр. 50).

⁶ А. С. Неверов, *Собрание сочинений* в четырех томах, т. IV, стр. 260—261.

⁷ Афиногенов Николай Александрович (Н. Степной) (1878—1947) — писатель, друг Неверова, отец драматурга А. Н. Афиногенова.

для сборника у Львова-Рогачевского⁸ в Москве, отданные в 1920 г. Сказал — хорошие, издать можно. Да где издать? Сам не бываю ни в Москве, ни в Петербурге, а это плохо — без самого. «Руки» нет.

На днях у меня еще выйдет пьеса в Самаре⁹ — пришло. Прежние рассказы боюсь посылать — почта потеряет, а они у меня в единственном экземпляре. Перепечатывать дорого. Может быть, как-нибудь соберу последние рассказы (пореволюционные), раскиданные по газетам, пришло.

Пока посылаю, что имею. Между прочим, одновременно с посылкой Вам посылаю несколько рассказов, прошедших через газеты за неимением журналов, В. Я. Шишкову с просьбой предложить их какому-нибудь издательству для издания отдельной книжечкой. Если Вы знакомы с В. Я. Шишковым, посмотрите у него эти рассказы и, если можно, помогите просунуть их в издательство. Много обяжете.

Если же Вы знакомы с Шишковым и не считаете неудобным для себя поговорить с ним и на время взять у него рассказы, то вот его адрес: Троицкая, 4, кв. 7.

Пишу Вам запросто и не думаю о том, удобно или неудобно давать Вам такие поручения. Если неудобно — простите.

С сердечным приветом

А. С. Неверов (А. С. Скобелев)

Самара, Воскресенская 90, кв. 4.

P. S. Не сообщите ли, что с рассказами у А. М. Пешкова? Целы они? Затерялись?

Не откажите в доброте черкнуть пару словечек.

А. Н.

3

Уважаемый Лев Максимович!

Очень признателен Вам, что не обошли меня своим вниманием. Письмо Ваше получил. На письмо Ваше, посланное еще в Самару, я ответил Вам тогда же и послал Вам свои книжки. Вы, вероятно, не получили их. И когда Вы сообщаете, что в первых двух томиках¹⁰ Вы упоминаете меня и разбираете, я совершенно не представляю, что Вы читали моего и на чем основываете свои суждения обо мне как писателе. Если Вам попались прежние мои рассказы дореволюционные, то они Вам не дадут полного обо мне представления, да и я сам крайне не удовлетворен своими прежними писаниями, ибо форма в них далеко не совершенна и я как художник все еще расту, что покажут Вам мои последние произведения. Я теперь вышел из полосы бессознательного отношения к слову, и для меня слово — великая вещь, чего я раньше не чувствовал, и все мои прежние вещи кажутся не мои, и я готов их все похоронить или снова проредактировать самым решительным образом, что я и делаю, т. е. я все свои рассказы теперь редактирую по сто раз и редко чувствую себя удовлетворенным.

Я уже в Москве написал небольшую повесть «Андрон Непутевый», которая очень показательна в смысле моего художественного роста. Мне говорили здесь в Москве, что вещь эта замечательная (передаю буквально), и мне бы очень хотелось, чтобы Вы прочли ее, но, к великому сожалению, она у меня только в одном экземпляре. Как только буду иметь второй экземпляр, пришлю Вам. Я бы очень хотел, чтобы Вы обождали писать обо мне до тех пор, пока не прочли всего меня с первых дней до последних. Мне, знаете ли, немножко стыдно выступать в Вашем освещении только с теми вещами, которые написаны десять-пятнадцать лет назад. На днях у меня выйдет том рассказов в издательстве «Жизнь и знание».¹¹ Как только выйдет, пришлю Вам. А пока посылаю Вам книжки: «Новый дом»¹² и «Смех и горе».¹³ Их у Вас нет. Сообщите мне, есть ли у Вас мои «Бабы», «Захарова

⁸ См. об этом вступительную заметку.

⁹ О какой пьесе идет речь, не выяснено. В 1921 году пьесы А. С. Неверова в Самаре не издавались. В 1922 году в Самарском отделении ГИЗа отдельными изданиями вышли следующие пьесы: «Захарова смерть», «Гражданская война», «Богомолы».

¹⁰ Очевидно, «Очерки народной литературы» Л. М. Клейнборта предполагались в двух книгах.

¹¹ Речь идет о сборнике послереволюционных произведений А. С. Неверова «Лицо жизни» (т. II, изд. «Жизнь и знание», М., 1923); т. I — «На земле» (дореволюционные произведения) в издательстве «Жизнь и знание» не вышел. Руководил издательством В. Д. Бонч-Бруевич (1873—1939).

¹² Новый дом. Рассказы. Изд. «Всероссийский пролеткульт», М., 1922.

¹³ Смех и горе. Комедия в трех действиях. Изд. «Красная новь», М., 1922.

смерть», «Гражданская война», «Богомолы», «Поросенок»,¹⁴ «Марья-большевичка».¹⁵ Если они есть, то поймите в виду, что я ими крайне недоволен в смысле языка и уже проредактировал еще раз. Мои рассказы дореволюционные тоже выходят отдельным томом в «Жизнь и знание».¹⁶ Я их переделал в смысле языка, думаю, что я на это имею право, ибо они нигде не появлялись отдельным изданием и, поскольку я выступаю с ними впервые, я должен показать их не так, как они вышли когда-то, а так, как должны бы выйти.

Сейчас я пишу большой роман из жизни революционной деревни «Гуси-лебеди» и повесть для детей «Ташкент — город хлебный» из жизни деревенских ребят голодного Поволжья, отправившихся за хлебом в Ташкент. Роман пишется туго, ибо условия не совсем удобны для работ, приходится разбрасываться на все четыре стороны за заработком на хлеб. Чувствую, что я только теперь начинаю писать по-настоящему и, если бог грехам потерпит, напишу что-нибудь хорошее. Это я Вам говорю как на духу и не ради хвастовства, от чего я, слава богу, застрахован и мнения о себе самого скромного...¹⁷

Пока я кончаю и желаю Вам хорошего здоровья. Жду Вашего ответа.

С душевным приветом А. Неверов.

Москва, 1922 г. Ноября 28 дня. Арбат. Старо-Конюшенный пер., д. № 33, кв. 11.

4

Дорогой Лев Максимович!

Посылаю Вам несколько строчек о себе как дополнение к тому, что Вы имеете.¹⁸ На днях выйдет моя книга рассказов, которую я немедленно вышлю Вам. Очень хотелось бы, чтобы Вы ее включили в свою работу о писателях, ибо то, что Вы имеете от меня, — это не все и у Вас представление будет не полное обо мне. Кроме того, посылаю Вам несколько рассказов дореволюционных. Самого они меня не удовлетворяют своей обработкой, но что было, то было. Они выйдут отдельной книгой, но только не скоро — не раньше осени и несколько проредактированные со стороны языка. По некоторым из них когда-то А. М. Пешков писал мне, что и из меня выйдет большой настоящий художник. Вышел или нет — не знаю. Судите Вы по тому, что имете. Недавно послал Вам фотографию не совсем удачную и повесть в рукописи — «Андрон Непутевый». Она идет во II № альманаха «Недра» в издательстве «Новая Москва». Просьбу Вашу передал и передаю постам и писателям.

Привет Вам и доброе пожеланье.

P. S. То, что я писал Вам в первых автобиографических сведениях, не помню и. может быть, кое-что повторил теперь. Выкиньте повторенное, перередактируйте сами.

С приветом Александр Неверов.

7 IV 23 г. Москва

5

Дорогой Лев Максимович!

Получил сегодня Ваше письмо и сегодня же отвечаю. Вот Вам дополнительные сведения, которые Вы просите: на постановке «Баб» я не был и как они проходят — не знаю. Но передавали мне вот что: когда их ставили в г. Пугачеве Самарской губернии в Народном доме имени Ленина, то в числе городских зрителей были и крестьянки. Когда выбежал Филька (герой пьесы) и начал бить Катерину у ворот, то одна крестьянка упала в обморок. Для уездного города постановка «Баб» была целым событием, и о них говорили несколько дней, обсуждая вообще положение женщин. В том же городе над пьесой делали литературный публичный суд, публики было очень много, и Фильку в конце концов оправдали.

¹⁴ Поросенок. Рассказы. Изд. «Волжские утесы», Самара, 1922.

¹⁵ Марья-большевичка. Рассказы. ГИЗ. Самара, 1922.

¹⁶ См. прим. 11.

¹⁷ В письме идет далее автобиографический рассказ А. С. Неверова, который с несущественными изменениями и перестановками воспроизведен Л. М. Клейнбортом в «Очерках народной литературы» (стр. 190—195).

¹⁸ Речь идет об автобиографической заметке «О себе», хранящейся в архиве Л. М. Клейнборта (ф. 586, № 145) и опубликованной в «Очерках народной литературы». См. также написанный позже вариант заметки «О себе» в кн.: А. Неверов в. Избранные произведения. Гослитиздат, М., 1958, стр. 15—21.

«Захарова смерть» еще по рукописи несколько раз шла в Самаре в Гарнизонном клубе в исполнении студийцев и артистов рабоче-крестьянского театра. Публика была красноармейская и часть горожан, интеллигенции. Были самарские писатели и известный режиссер Д. А. Толбузин.¹⁹ Декорации писались самарским художником Гундобным: деревенская улица, изба Захара и амбарушка, где сидели арестованные. Я, признаться, очень трусил и боялся увидеть пьесу в исполнении, но с первого же действия был захвачен совершенно как лицо постороннее, а в конце пьесы буквально не узнал своей пьесы, так она переродилась и ее художественная правда стала жизненной горькой правдой. Особенно меня тронули моменты с матерью, когда она приходила к амбарушке, где сидели дети ее Григорий и Папа. Столько тут было человеческого страдания! Играли неровно, костюмов не было, но и то, что дано было, мне, как автору, очень понравилось. Публика встретила пьесу очень хорошо, а писатели и режиссер Толбузин уверяли, что пьеса будет иметь несомненный успех. В чтении 4-е д. многие находили лишним, но в игре он не казался мне лишним. Ставили потом пьесу перед делегатами 8 Губернского съезда, членами волостных исполкомов. Захара я играл сам первый раз в своей жизни на сцене большого театра и роль провел удачно. А играл я его потому, что не было артиста, который играл раньше Захара. С другим нужно было делать репетиции, а я пошел, кажется, с одной репетиции, так как роль Захара знал я хорошо.

Комедия «Смех и горе» имела определенный успех. В Самаре она прошла с рукописи несколько раз по красноармейским клубам. Приблизительно со второго акта начинается неумолкаемый смех. Роль Михаила Хорохоренского я играл все время сам. «Женское засилье»²⁰ ставилась с рукописи в Самаре, в местечке Троицке, селе Рождествене за Волгой и также имела определенный успех. Роль бухгалтера Соколова я также играл сам. Смотрелась пьеса охотно и интеллигенцией, и рабочими и крестьянами, так как она представляет из себя веселую шутку. «Богомолы» ставилась нами только раз, но это не потому, что она плоха, а потому, что мы кончали «сезон» и не было у нас больше театрального помещения. Смотрится хорошо.

Кто же это «мы», играющие?

Видите ли, когда в Самаре было очень трудно жить нашей писательской братии, мы решили, во-первых, обновить репертуар народных домов и рабочих клубов, а во-вторых, толику малую подработать. Я в то время служил в Роста, и вот мы, т. е. я, брат мой гимназист (уч. II ступени), поэт Кай, писатель Яровой, отчасти Степной, бывший учитель гимназии, а потом деятель рабоче-крестьянского театра С. А. Уваров, две машинистки из Роста, жена Уварова, артист Вронский²¹ составили нечто вроде театрального коллектива и под режиссерством Уварова начали давать «представления». Затея была не плохая, и наш коллектив имел определенный успех у рабочих и красноармейцев.

Но потом мне первому наскучило это, и коллектив распался. А наскучило мне потому, что слишком много тратилось времени, меня позывало на литературную работу.

Вот особенно коротенько что и можно сказать. Костюмы у нас были сборные, иногда отклеивались бороды с усами, но пьесы по новизне содержания очень нравились и вызывали много толков. Помню раз, ставили «Смех и горе» на инженерных курсах в Самаре, так там молодежь всю ночь не спала потом, все спорила и по-своему реагировала на содержание пьесы.

Пока все. Будьте здоровы! Душевный привет Вам.

8 мая, 1923, Москва.

Уважающий Вас А. Неверов.

P. S. Возможно, что на днях пришлю Вам книжку журнала «Молодая гвардия», где печатается мой роман «Гуси-лебеди» из жизни революционной деревни Поволжья. Посылаю еще вырезку из литер. приложения к «Красной газете». Возможно, что у Вас ее нет.

Всего доброго А. Неверов

9 V 23 г.

¹⁹ Толбузин Дмитрий Аркадьевич, позднее работал в Москве, в Доме крестьянского искусства им. Поленова.

²⁰ Пьеса написана А. С. Неверовым в конце 1920 года, впервые опубликована отдельным изданием в 1922 году (изд. театральной библиотеки Губполитпросвета МОНО).

²¹ Из перечисленных А. С. Неверовым участников театрального коллектива удалось найти сведения о следующих лицах: брат — Петр Сергеевич Скобелев, автор воспоминаний об А. С. Неверове; писатель Яровой (Ф. Е. Комаров, 1887—1951); Степной — см. прим. 7.

ДВА ПИСЬМА В. В. ВЕРЕСАЕВА К Ф. К. СОЛОГУБУ

(ПУБЛИКАЦИЯ И. М. ЮДИНОЙ)

Выступая 7 декабря 1925 года на заседании, посвященном сорокалетию литературной деятельности В. В. Вересаева (заседание состоялось в Москве, в помещении Малого театра), Н. А. Семашко сказал, что пути писателя все более сходятся с путями Октябрьской революции.¹

Активная творческая и общественная деятельность, стремление ответить на-сущным потребностям социалистической культуры — характерные черты Вересаева.

В Рукописном отделе Института русской литературы АН СССР хранятся письма писателя к Ф. К. Сологубу,² связанные с дискуссией об обрядах, развернувшейся в середине 20-х годов на страницах нашей печати («Рабочая Москва», «Красная новь», «Новая вечерняя газета» и др.).

Диспут был начат В. В. Вересаевым, который 30 ноября 1925 года выступил в Москве, «в порядке постановки вопроса», с острым, темпераментным докладом «К художественному оформлению быта. (Об обрядах старых и новых)».³ Доклад был прочитан на пленуме государственной Академии художественных наук, а затем опубликован в журнале «Красная новь» (1926, № 1).

Писатель поднял вопрос о «нужности и желанности новых, революционных обрядов».⁴ Вересаев, по его собственным словам, «пытался рассеять тот совершенно непопятный принципиальный страх, который испытывают перед обрядностью люди, преодолевшие религию». «Я, — писал он позднее в статье „Об обрядах“, — стараюсь доказать, что существо обряда — не в мистической и не в магической его сторонах. Обряд есть условное действие, символически отражающее наши чувства. Главнейшее значение его в том, что он, с одной стороны, дает людям готовые, художественно закрепленные русла для проявления теснящихся в душе чувств, — с другой же стороны, организует сами эти чувства, направляет, просветляет и углубляет их».⁵ Вересаев обращает внимание на то, что церковь великолепно учитывала огромное действительное значение обряда. «И теперешняя наша безрелигиозная жизнь, — продолжает он, — вся цветет обрядами, потому что в человеке очень сильна потребность художественно оформлять торжественные моменты своей жизни. Но нынешние обряды, — все эти октябрины, красные свадьбы и гражданские похороны, — удручающе-бездарны и убоги». По убеждению Вересаева, «новая общественность должна учесть огромное психологическое и агитационное значение обряда» в деле организации и углубления новых настроений и нового сознания в людях; она должна «перестать смотреть на него, как на пустяк, должна понять, что он отвечает глубокой человеческой потребности».⁶

Писатель вспоминает о «величественных», «потрясающих душу» похоронах Ленина: «Ленин был деятель, пользовавшийся в массах совершенно невиданной в истории популярностью; душевный подъем сотен тысяч людей, теснившихся к его гробу, являл собою нечто совершенно исключительное».⁷

Вересаев призывал поэтов, композиторов, режиссеров пойти навстречу этой потребности и подумать о создании художественных, захватывающих душу и воспитывающих ее новых обрядов. Создание новых обрядов, говорил он, задача грандиозная, на которую стоит потратить силы. Писатель мечтал о том, что когда-нибудь во всем мире везде будут «одни и те же светлые, утверждающие жизнь, полные веры в будущее обряды, такие же для всех общины, как клич: „Пролетарии всех стран, соединяйтесь!“».⁸

Доклад, прочитанный В. В. Вересаевым в Москве, заинтересовал присутствующих. Разгорелись оживленные споры.

Писатель задумал продолжить дискуссию в Ленинграде. С этим предложением он обратился к Ф. К. Сологубу — председателю ленинградского отдела Всероссийского союза писателей.

Публикуемые письма проливают свет на историю организации этого интереснейшего диспута.

Выступление Вересаева состоялось 18 января 1926 года в зале Академической капеллы. В афишах⁹ Всероссийского союза писателей, извещавших о предстоящем

¹ См.: «Книгоноша», 1925, № 38, 12 декабря, стр. 3.

² Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее — ИРЛИ), ф. 289, оп. 3, № 127.

³ Машинописный экземпляр доклада, несколько отличный от печатного текста, хранится в ИРЛИ (ф. 291, ед. хр. 87).

⁴ «Красная новь», 1926, № 1, стр. 176.

⁵ Там же, № 11, стр. 174.

⁶ Там же.

⁷ Там же, № 1, стр. 164.

⁸ Там же, стр. 177.

⁹ ИРЛИ, ф. 291, ед. хр. 28.

докладе Вересаева «О художественном оформлении нового быта. Об обрядах старых и новых (октябрины, красная свадьба, гражданские похороны)», сообщалось, что после доклада состоится диспут, в котором приглашены участвовать В. Н. Всеволожский, С. А. Гарин, А. К. Глазунов, Г. Е. Горбачев, И. И. Ионов, Б. А. Лавренев, А. И. Пиотровский, А. Н. Толстой, Л. Н. Сейфулина, К. А. Федин, Д. К. Чертков и др.

К началу доклада оставалось много нераспроданных билетов, недоступных по цене пришедшей на вечер публике, большую часть которой составляла учащаяся и рабочая молодежь, и, как следует из сохранившегося акта от 18 января 1926 года за подписями члена Ревизионной комиссии Всероссийского союза писателей П. Я. Заволокина и секретаря правления М. В. Борисоглебского,¹⁰ было постановлено продавать все оставшиеся билеты по сниженной цене. В результате зал был заполнен доотказа.

Как сообщала пресса, этот вечер Союза писателей был интересным, «боевым» («Красная газета», вечерний выпуск, 1926, № 18, 19 января).

В разгоревшемся диспуте высказывались самые противоположные суждения. Например, Л. Н. Сейфулина выразила удивление по поводу того, что «один из лучших представителей нашей литературы, несущий сам общественное служение, вдруг затосковал об обрядах».¹¹ «Не дело русской литературы, — заявила она, — заниматься внедрением обрядов. Всякая обрядность — мертва. И не нашему поколению об этом жалеть».

Как о ненужной, пошлой нелепости отозвался об обрядах публицист и критик Л. Н. Войтоловский, выразивший затем ту же мысль в своей статье «О красных обрядах. (По поводу статьи В. Вересаева «К художественному оформлению быта»)» («Красная новь», 1926, № 3).

Отрицательно отнесся к докладу и присутствовавший на диспуте Б. Лавренев, который отметил, что «освобожденному человечеству обряды не нужны», что они «нужны мещанину, тоскующему по канарейке и герани».

Однако на диспуте звучали также и одобрительные речи; они были встречены горячими аплодисментами.

Так, Д. К. Чертков не разделял нападков на Вересаева. По его мнению, потребность в обряде не может быть названа мещанской. «Отойти от этого вопроса, — сказал он, — отмахнуться книжной доктриной мы не можем. У нас до сих пор нет даже колыбельной песни, которая пришлась бы по душе всем матерям рабочего класса, и этот класс ждет своей пролетарской поэзии, творцы которой, зная его быт, дадут ему и художественное оформление».¹²

Поддержал это выступление и В. Н. Всеволожский, заявивший, что «если скуется новый быт, его крепким ступком явится новый обряд».

В своем заключительном слове Вересаев привел стихотворение Демьяна Бедного «Москва не в пустыне: деревушечки — рядом...»¹³ и напомнил страничку из эпохи Великой французской революции, подтверждающую его мысль, что «дело не в форме, а в том, что в ней выражается». В 1792 году, говорил Вересаев, мэр Страсбурга Дитрих, провожая выступающую в бой французскую революционную армию, высказал общее сожаление об отсутствии специального революционного марша. И в ту же ночь молодой революционер Руже де Лили

¹⁰ Там же.

¹¹ Здесь и далее цитирую по газетному отчету (см.: «Новая вечерняя газета», 1926, № 18, 19 января).

¹² «Красная газета», вечерний выпуск, 1926, № 18, 19 января.

¹³ Стихотворение не вошло в печатный текст доклада. В нем Д. Бедный ратовал за новый обряд:

Москва не в пустыне: деревушечки — рядом.
Не брезгуйте деревенским обрядом.
Тут умелый подход может стать не напрасным:
Обряд может сделаться красным.

.....
Почему обязательно все пролетарии
Заключат свои браки должны в канцелярии,
В суетне,
В толкотне
И в табачном дыму?
Почему?

.....
Больше жизни. Поменьше казенщины нудной.
Пусть союз двух настроенных празднично душ,
Крепко спаянный клятвою их обоюдной,
Музыкальный приветствует туп.

написал «Марсельезу» — марш, в котором отразились весь пыл и весь пафос Великой французской революции.

Опубликование доклада Вересаева вызвало новые дискуссии и обсуждения.

Наряду с газетными отчетами о докладе и диспуте¹⁴ появились печатные отклики на статью.¹⁵ Кроме того, она вызвала поток читательских писем к автору;¹⁶ по словам Вересаева, он получил их около пятисот. Письмам этим Вересаев придавал большое значение. Они, по отзыву писателя, — материал захватывающего интереса.

К этим читательским откликам Вересаев обратился во второй своей статье на эту тему — «Об обрядах» («Красная новь», 1926, № 11).

Заслуживает внимания тот факт, что основные мысли и положения выступления В. В. Вересаева были одобрены читателем — учителями, библиотекарями, рабочими, крестьянами. Поднятый писателем вопрос о новых советских обрядах они считали важным и жизненным.

Актуален он и сегодня. В последние годы появился ряд статей и выступлений в печати о возрождении некоторых традиционных обрядов и о создании новых.¹⁷ Однако существующие ныне новые обряды (например, свадьбы во дворцах бракосочетания, торжественная регистрация новорожденных, вручение в праздничной обстановке паспортов совершеннолетним, обряд посвящения в рабочие, празднование «Дня колхозника») зачастую, к сожалению, художественно не оформлены, не соответствуют духовным и эстетическим запросам советского человека.

1

Москва, Смол. Рынок, Шубинский пер. 2. кв. 14.

Дорогой Федор Кузьмич!

Простите и не сердитесь за такое обращение, — ведь не в праве же Вы мне запретить считать Вас, несмотря на все наше расхождение в мнениях и настроениях, драгоценною слою современной нашей литературы. Вы очень меня смущили Вашим письмом. Мне в конце концов не удалось отказаться от предложенного мне поста председателя Всероссийского союза писателей, но слишком я чувствую свою непригодность для этого дела, а после Вашего лестного письма — еще больше. Совершенно не обладаю ни организаторским талантом, ни потребною напористостью в сношении с предрезающими властями, ни способностью говорить приветственные, юбилейные, похоронные, банкетные и пр. речи. На что же нужен такой председатель? А чтоб раза два в год проводить контрабандным путем в печать статейки о наших горьких нуждах, — для этого совсем не нужно быть председателем. А ведь это только и есть то «многое», что, по Вашим словам, я сделал для Союза.

Кстати уж позвольте обратиться к Вам как к председателю ленинградского нашего отдела. Правление постановило для усиления средств Союза посылать московских гастролеров в Питер и обратно. В числе москвичей намечен и я. Но обычные, банальные литературные вечера привлекают мало публики. Я хочу предложить питерскому союзу вот что. 30 ноября на пленуме Российской Академии художественных наук (нашей, московской) я читаю доклад «К художественному оформлению нового быта». (Об обрядах старых и новых). Я доказываю, что обряды — это не пустяки и не «мистика», что у человека существует необоримая потребность все торжественные моменты своей жизни (рождение ребенка, свадьба, похороны) обставлять обрядами. Незаменимое значение обряда, — что он, часто в высокохудожественной форме, дает закрепленное, твердое русло, в которое легко устремляются теснящиеся в душе человека скорбь или радость.

Старые обряды отвергнуты, а новые, «гражданские», — угнетают душу своим убожеством и бездарностью. Художники — поэты, композиторы, режиссеры, — должны для новых форм жизни и для нового жизнеощущения создать новые обряды. Посмотрю, как пройдет доклад 30 ноября. Если он вызовет интерес и много споров

¹⁴ Арк. Селиванов. Художественное оформление быта. (Доклад В. В. Вересаева в зале Аккапеллы). «Красная газета», вечерний выпуск, 1926, № 18, 19 января; В. С. Нужны ли повому быту обряды? (На диспуте в Аккапелле). «Новая вечерняя газета», 1926, № 18, 19 января; и др.

¹⁵ См. упомянутую выше статью Л. Войтоловского «О красных обрядах» и др.

¹⁶ Статья была издана и отдельно: В. В. Вересаев. Об обрядах старых и новых. М., изд. «Новая Москва», 1926.

¹⁷ Н. М. Штигельман. Новые праздники и традиции колхозного села в Курской области. «Краеведческие записки», вып. 2. Курск, 1963, стр. 131—141; Г. Герод и к. Дорогами новых традиций. М., Госполитиздат, 1964; М. Н. Мельников. К вопросу о современных праздничных и свадебных обрядах (по материалам Новосибирской области). В кн.: Сибирский фольклор, вып. 1. Томск, 1965, стр. 121—144; и др.

(а по-видимому, так будет), то можно будет устроить мой доклад и диспут по его поводу в Питере. Думаю, такой диспут мог бы собрать публику. Я для него мог бы приехать во второй половине декабря или первой половине января (в половине января выйдет январская книга «Красной нови», где моя эта статья будет напечатана). Сообщаю Вам все это пока только предварительно, к сведению и к принципиальному выяснению, приемлемо ли для Союза мое предложение. А списаться подробно можно будет после 30 ноября.

Искренне Вас уважающий В. Вересаев.

22 XI 25 г.

2

Смол. Рынок, Шубинский пер. 2, кв 14.

11 XII 25.

Дорогой Федор Кузьмич!

Сердечно благодарю ленинградский отдел Союза писателей за ценный подарок и еще более ценное приветствие,¹⁸ а Вас лично — за сочувственное письмо по поводу смерти моей сестры. Была она действительно человеком исключительного душевного изящества и красоты.

Я виделся с тов<арищем> Борисоглебским¹⁹ 7 дек<абря>, но в суতোлке, постоянно отрывааемый, не успел с ним толком поговорить. Диспут, думаю, смело можно устроить между 10 и даже 20 янв<аря>, — павряд ли к тому времени уже выйдет январская книжка «Красной нови», а если и выйдет, то не так уж многие успеют ее прочесть. Программу своего доклада прилагаю.²⁰ Она, мне кажется, слишком подробна для афиши, — я предоставляю устроителям сократить ее, насколько найдут нужным. Но в таком подробном виде она потребуется, во 1-х — для цензуры, во 2-х — для оппонентов, для предварительного ознакомления с докладом.

Какой желателен состав оппонентов? Вам на месте виднее в смысле персонального состава; в общем же, мне кажется, желательны: с одной стороны — партийные люди и общественники, с другой — художники разного рода оружия — поэты, композиторы, режиссеры. К сожалению, народ это все больше очень неразговорчивый, и здесь, по крайней мере, мне не удалось их вызвать на разговоры (публичные).

По нескольким моим приездам в Петербург в последние годы я вижу, что проезд, жизнь в Питере в течение двух-трех дней, — если не слишком жаться, — обходится около ста рублей; останавливаюсь я обязательно в гостинице, — в частной квартире чувствую себя слишком связанным. Вот эту сумму я и хотел бы получить за свой приезд (вернее, — на приезд).

И еще одно. Это, конечно, только Вам, Федор Кузьмич. Когда в таком случае предвидишь нечто, что вовсе никем и не предполагалось, то попадаешь в очень комическое положение. Но ввиду только даже малой возможности, я предпочитаю попасть в комическое положение, чем подвергнуться этой возможности. По некоторым обстоятельствам личного характера мне не удалось уклониться от юбилейного чествования. Но я в ужас прихожу при мысли, что вдруг кому-нибудь и в Питере придет мысль «почествовать» меня по случаю приезда. И я Вас очень прошу, если у кого-нибудь зародится такая мысль, пресечь ее в самом корне.

Крепко жму Вашу руку.

В. Вересаев.

В. А. Ш О Ш И Н

КОНКУРС ДОМА ЛИТЕРАТОРОВ

Великая Октябрьская социалистическая революция провела размежевание литераторов, вызвала к жизни молодые силы. Новое бурно пробивало себе дорогу. Но в целом литературная жизнь начала 20-х годов была сложной. Особенно в Петрограде. «Последние суда, переполненные эмигрантами, — писал впоследствии один из участников конкурса Дома литераторов В. Каверин, — только что отчалили от берегов Крыма. Еще шла борьба с бандами зеленых. Гражданская война, едва от-

¹⁸ Приветствие было получено Вересаевым по случаю сорокалетия его литературной деятельности.

¹⁹ Секретарь правления ленинградского отделения Всероссийского союза писателей Михаил Васильевич Борисоглебский — поэт и писатель.

²⁰ Текст программы хранится в ИРЛИ (ф. 291, ед. хр. 28).

звеневшая на полях и в лесах, еще продолжалась — без свиста пуль и грохота снарядов — в учреждениях, научных институтах, в вузах, на каждой улице, едва ли не в каждом доме. Процесс перехода интеллигенции на сторону советской власти был противоречив и сложен.¹ Тем более ценно каждое документальное свидетельство о возникновении и росте молодых литературных сил того времени.

Небезынской страничкой в ранней истории советской литературы является литературный конкурс Дома литераторов в Петрограде в 1920—1921 годах.

Дом литераторов являлся одним из центров литературной жизни Петрограда в самом начале 20-х годов. Первоначально его руководство содействовало удовлетворению материальных нужд писателей. Затем оживилась непосредственно литературная деятельность, проводились вечера-альманахи, публичные чтения, диспуты. Однако нельзя было назвать Дом литераторов одним из центров развития будущей советской литературы. Это было своеобразное прибежище старой литературной интеллигенции. Как свою заслугу руководство Дома отмечало, что «в этой деятельности Дома литераторов приняли участие представители самых разнохарактерных умственных настроений и литературных течений».² Но «объективность» была в значительной мере внешней. Характерно, что в первом номере «Летописи дома литераторов» были помещены положительный отзыв о Н. Гумилеве и отрицательный — о В. Маяковском. Дом литераторов, по словам Н. Никитина, стоял «как бы вне русла советской жизни».³

Конкурс был объявлен осенью 1920 года «для поощрения начинающих писателей».⁴ В документах жюри говорится: «Старые литературные конкурсы стремились создать приток литературных произведений возможно более высокой ценности для того, чтобы использовать их... Конкурс Д. Л. по своему заданию не искал законченных художественных произведений; он искал только затерявшихся в суетоке современной русской действительности незаконченных, еще не определившихся писателей, которые сами еще не уверены твердо, что в их душе горит искра действительного таланта, и которые нуждаются в ободряющей поддержке со стороны тех, кому дороги интересы литературы и русской духовной культуры».⁵ По условиям конкурса в нем могли участвовать только начинающие, не имевшие отдельно изданных беллетристических произведений. На конкурс принимались небольшие повести и рассказы размером не более 1 листа.

В состав жюри конкурса входили прозаики, критики, литературоведы, публицисты В. Азов, А. Амфитеатров, А. Волынский, Л. Гуревич, Е. Замятин, В. Ирецкий, А. Редько, Б. Эйхенбаум. Члены жюри действительно проявляли интерес к литературной молодежи. Е. Замятин, правда, как раз в это время пришел к выводу, что у русской литературы нет будущего; но и он, активно участвуя в руководстве литературной молодежью, с интересом присматривался к молодому поколению. Не замечать громадных изменений в литературной жизни после революции было невозможно. «Изменилось профессиональное положение писателя, — свидетельствовал немного позднее Б. Эйхенбаум, — изменились соотношения писателя и читателя, изменились привычные условия и формы литературной работы...»⁶

Особенности литературной жизни Петрограда и специфическое лицо Дома литераторов не могли не наложить отпечатка и на интересующий нас конкурс. Кстати, первый, он не был единственным. В 1921 году был объявлен второй конкурс Дома литераторов (литературная критика), на который поступило 14 работ, в том числе 3 — о Блоке, 2 — об А. Белом, 1 — об И. Коневском, 1 — о Владимире Соловьеве, 1 — о Маяковском. Выбор тем достаточно показателен. Второй конкурс был подобен первому.

Тематика поданных на «прозаический» конкурс рассказов по меньшей мере не была «животрепещущей». В «Правде» 12 июня 1920 года было помещено «Открытое письмо писателям, артистам и художникам» (за подписью О. Л. д'Ора) с призывом запечатлеть героев современности: «Кто из молодых пролетарских поэтов и писателей... передал потомству имена замученных на Красной Горке в прошлом году незаметных, но великих героев духа?... Надо ехать на фронт, товарищи! Вы не услышите о подвигах, а увидите их». Этот призыв не был подхвачен участниками конкурса. Среди поданных 97 рассказов не было ни одного, который отразил бы события гражданской войны, события революции с позиции Революции.

В некоторых произведениях, правда, именно события революционных лет явились сюжетным материалом. Но каково его осмысление? Герой рассказа

¹ В. К а в е р и н. «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...». «Советский писатель», М., 1965, стр. 188.

² «Летопись дома литераторов», 1921, № 1, 1 ноября, стр. 1.

³ Н. Н и к и т и н, Избранное в двух томах, т. 1, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 14.

⁴ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 98, № 151.

⁵ Там же.

⁶ Б. Э й х е н б а у м. Литература и литературный быт. «На литературном посту», 1927, № 9, май, стр. 48.

«В поезде» — мальчуган, отца которого убили «за революцию». Но образ этот не развернут, и содержание рассказа ограничивается повествованием о несчастном случае на железной дороге (мальчик попал под поезд). Автор рассказа «Трус» касается событий в революционном Петрограде. Но смысл заключается лишь в том, что его герой испугался выстрелов во время демонстрации в феврале 1917 года.

Социальная проблематика, «нащупываемая» в некоторых рассказах, расплывчата. Действие «Закона», повествующего о расстреле революционеров, происходит вне времени и пространства; в «Тюремных парадоксах» автор рассказывает о пережитых им ужасах царской тюрьмы, но личные впечатления политического заключенного лишены социально-революционного пафоса.

Подобная информационная повествовательность характерна почти для всех рассказов (весьма немногочисленных), так или иначе отражающих объективную общественную действительность. Так, рассказ «Случай» — всего лишь изложение эпизода из времен русско-японской войны; действие рассказа «Ксения Петровна» происходит в ту же эпоху, но повествуется в нем не о войне, а о семейной драме.

Ограниченность кругозора авторов сказалась в том, что большинство рассказов посвящено личным, чисто семейным отношениям и лишено какого бы то ни было социального элемента. Воспоминание о первой любви («Роза»), личная неудовлетворенность интеллигентной женщины («Мираж»), любопытные психологически, но тематически ограниченные признания нескольких женщин («Из желских писем») — вот темы, привлечшие внимание участников конкурса.

Если говорить о литературной традиции, то большинство рассказов несомненно испытало воздействие символистов (показателен «Огненный цветок»). Расплывчатые мечты, неудовлетворенность жизнью ведут авторов к мысли о бегстве от общества («Робинзон Крузо»), к условно-космическим легендам («Звезда»). Неслучайно обилие подзаголовков «сказка» («Волшебное покрывало»), «легенда» («Пани Мария») и т. п.

Многочисленные девизы на иностранных языках свидетельствуют не только о социальной принадлежности авторов, но и об их общественной позиции. Эпиграфы откровенно подчеркивают эстетство многих рассказов («В одном лишь творчестве истинная жизнь»), уход от жизни («Веруй и молчи»), презрение к народу («Масса — есть стадо баранов»). Не оставляет сомнений в жизненном «кредо» авторов и содержание некоторых произведений. В рассказе «На крыльце» гимназисты после революции не находят своего места в действительности. Автор рассказа «К новой жизни» заявляет, что ему «политика надоела», а герой его занят поисками «света внутри себя».

Следует, однако, сказать, что в ряде случаев недостаточная проясненность позиций авторов была обусловлена, по-видимому, их литературной неопытностью, боязнью риторики и плакатности. Если подойти с этой точки зрения к рассказу «Амур», то его можно расценить как антивоенный. В рассказе «Санам» объективно нарисованы картины зверств царизма при завоевании Кавказа. Протестом против дореволюционной действительности можно считать «Повесть из жизни Желтого Дома». Особо следует отметить «Песню о правде» с эпиграфом «Да станет народ за право, как за родные стены». Но как бы то ни было, большинство рассказов, имевших в себе рациональное общественное зерно, художественно «не состоялось».

Жюри конкурса провело большую работу по анализу представленных произведений. Первоначально окончательным сроком сдачи рукописей было объявлено 15 октября 1920 года. Но сроки затянулись. Активно жюри стало работать весной следующего года. Было проведено более десяти заседаний. На заседании 23 апреля был составлен список кандидатур на премии. В центре внимания оказались рассказы «Сад», «Подвал», «Врата райские», «Сила», «Одиннадцатая аксиома» и некоторые другие. На следующем заседании шесть присутствовавших членов жюри дали свои отзывы о прочитанных рассказах: В. Ирецкий о «Саде», «Подвале», «Силе»; Б. Эйхенбаум о «Саде», «Подвале», «Спле»; А. Волынский о «Вратах райских», «Подвале»; Е. Замятин о «Саде», «Подвале», «Силе», «Вратах райских»; А. Редько о «Вратах райских», «Одиннадцатой аксиоме», «Саде»; В. Азов о «Саде», «Вратах райских», «Силе». На закрытой баллотировке 4 мая «Сад» получил 6 голосов, «Подвал» 6 голосов, «Врата райские» 4 голоса, «Одиннадцатая аксиома» 4 голоса, «Сила» 1 голос. В связи с тем, что выдвинутая первоначально на премию «Сила» получила при баллотировке всего один голос, для части рассказов была назначена перебаллотировка, в результате чего «Сила» собрала 3 голоса. Затем был решен вопрос о присуждении премий (на заседании 6 мая). «Сад» получил первую премию (6 тысяч рублей) четырьмя голосами против двух, «Подвал» — вторую (4 тысячи рублей) шестью голосами, «Одиннадцатая аксиома», «Врата райские», «Сила» получили третьи премии (по 3 тысячи рублей). Третью премию получил также рассказ «Степь». 7 июля состоялось публичное присуждение премий. Во время этого заседания три члена жюри А. М. Редько, Б. М. Эйхенбаум и Е. И. Замятин выступили с речами, в которых осветили задачи конкурса и дали подробный анализ рассказов, отмеченных жюри.

Помимо премирования, ряд рассказов удостоился почетных отзывов. Некоторые из них, по-видимому, были отмечены как «лучшие из худших». Таковы «Ми-

нущее» (опошление позднего Тургенева, уход от жизни, любовь к портрету женщины), «Летняя сказка» (помещичья усадьба, любовь подкидыша к заморской красавице), «Глухота» (условная фигура нищего, с которой связаны рассуждения о трудной жизни народа, не подкрепленные реальными картинами действительности), «Варнаки».

Анализ рассказов, отмеченных почетными отзывами, позволяет судить о конкретных критериях, которыми руководствовались члены жюри. Прежде всего их внимание привлекал реализм описаний («В плавнях», «Тимошка»; последний рассказ действительно интересен реалистическим изображением крестьянской жизни, обилием присловий: «ближняя-то соломка куда лучше дальнего сенца», «время, ровно из воды бредень, тянется»), затем решение формальных задач рассказостроения («Манон Леско»).

Требованию жюри, «чтобы представленное на конкурс произведение носило несомненные признаки литературного умения и формального мастерства в той или иной степени, в меру таланта, еще не оформившегося, но несомненного», — этому требованию, естественно, прежде всего удовлетворяли рассказы, получившие премии. Эти рассказы интересны еще и тем, что многие из них были написаны молодыми авторами, впоследствии ставшими видными советскими писателями. После вскрытия конвертов с фамилиями оказалось, что автором «Сада» является К. Федин, «Подвала» Н. Никитин, «Одиннадцатой аксиомы» В. Зильбер, «Врат райских» Л. Луниц, «Силы» Н. Тихонов, «Степи» Б. Терлецкий.

«Рассказ „Сад“ удостоился первой премии, очевидно, как наиболее уравновешенная, уверенная вещь. Его основа не в сюжетном построении, не в изображении действующих лиц и даже не в обрисовке фигур, а в описании. Автор не рассказывает, а описывает и лирически комментирует описание. Лирический пейзаж нарисован в духе Тургенева. Для стиля автора характерно обилие эпитетов. Другой элемент — изобразительный. Автор накопляет подробности, расчленяет явления на мелкие части. И характерно то, что подробности эти как бы отступления. Они любовно выписываются не потому, что это нужно для сюжета, а потому, что автор хочет на них остановиться. Он не вводит в гуцу рассказа, не смешивается со своими действующими лицами, а зорко смотрит со стороны. В соединении этих двух элементов — их можно назвать тургеньевским и толстовским — особенность рассказа „Сад“. Современность не настолько проникает этот рассказ, чтобы ее можно было считать важной в его построении. Автор умышленно избегает сатиры, а тема, им взятая, тема погибающей усадьбы, лирична сама по себе.⁷ Жюри верно отметило, что автор «Сада» с его неторопливым, последовательным развертыванием сюжета, реалистической обрисовкой деталей, изображением природы привержен к определенным традициям русской литературы. Жюри, на наш взгляд, верно охарактеризовало и тему рассказа, вернее, чем позднейший исследователь, по мнению которого «автор разоблачает медвежью хватку крестьянина — садовника Силантия, его тупую, косную покорность „тайнствам“ природы, его бессильную и отчаянную ненависть к революционному народу».⁸ В самом деле, Силантий влюблен в сад своих трудов и субъективно понятна его «ненависть», только не к «революционному народу», а к детям, равнодушно ломающим яблони в саду (в саду разместились детская колония).

«Сад», как удостоенный первой премии, был прочитан на вечере в Доме литераторов 7 июля, а затем издан отдельной книжкой в 1922 году издательством «Петроград» (отпечатан военной типографией штаба РККА). Вошел в авторский сборник «Пусть» (1923), дважды впоследствии переиздававшийся, в сборник «Рассказы» (1926) и др.

«Одиннадцатая аксиома» В. Зильбера заинтересовала жюри сюжетным экспериментаторством. «Рассказ „Одиннадцатая аксиома“ представляет немалый интерес с точки зрения общей теории сюжета», — гласит отчет о мнении жюри.⁹ Чем же именно? Тем, что «дает сюжетный параллелизм в его чистом виде». Одновременно рассматриваются две судьбы, которые затем сливаются в одну, и перед читателем уже один герой, являющийся в двух лицах. Как впоследствии вылилось, это-то было одновременно и слабым местом рассказа. М. Горький, которому он был послан, отметил «своеобразие и свежесть» фантазии автора, но указал и на то, что в рассказе «силен запах литературы, мало дано от непосредственного впечатления», что его автор наблюдает «действительно сущее как бы сквозь бинокль книги, литературной теории».¹⁰ В последующие годы В. Зильбер (В. Каверин) вынужден был «освободиться от „собственно литературы“, с тем чтобы научиться в подлинном искусстве воплощать свой жизненный опыт».¹¹ Рассказ этот так и остался не опубликованным. Но он не прошел для автора бесследно.

⁷ ИРЛИ, ф. 98, № 151.

⁸ Б. Я. Брайнина. Творческий путь К. А. Фекина. Учпедгиз, М., 1955, стр. 11.

⁹ ИРЛИ, ф. 98, № 151.

¹⁰ В. Каверин. Горький и молодые. «Знамя», 1954, № 11, стр. 161—162.

¹¹ Там же, стр. 162.

Формальными особенностями привлекли внимание членов жюри и рассказы Н. Никитина, Л. Лунца и Б. Терлецкого. В «Подвале» «явно стремление автора отойти от простого описания и простого повествования... В отношении содержания рассказ «Подвал» отличается нарочитой фавулистичностью».¹² В «Подвале» отмечалась сказовость, сложные образы, гротескная подача современности. Во «Вратах райских» был усмотрен также гротеск, но вне прямой связи с современностью, из обыденности которой развивается фангастика. По заключению жюри, «в авторе виден человек, искусственный в вопросах литературной формы. Рассказ его очень развязный, неровный, но в нем есть замысел, есть определенная система приемов... Оригинален сюжет...»¹³ «Степь» Б. Терлецкого была отмечена жюри как «образец сюжетного параллелизма».

Как видно, и в премированных рассказах тема нового человека, нового героя современности осталась нерешенной.

Недостаточный «выход» к современности нельзя, разумеется, объяснить лишь малыми размерами рассказов («Одиннадцатая аксиома» занимает всего шесть тетрадных страничек). «Подвал» достаточно объемен. Но и в нем — старый мир. Новый человек присутствует лишь как условный образ: «Новый человек обряжен в кобыляк, и штаны, и шапка — тоже; весь кожаный новый человек. Ему уж и кличку нацепили: Кожаный».¹⁴ Но критериями конкурса были общая литературная грамотность автора, его умение «строить» сюжет. На это, в первую очередь, обращалось внимание. Поэтому, по-видимому, неслучайно рассказ «Сила» получил лишь третью премию. Если в других премированных рассказах отмечались формальные особенности, то рассказ Тихонова казался недостаточно изощренным. Не были определены и его литературные «корни». Если Федин зачисляется «по ведомству» Тургенева и Толстого, Лунц — Гоголя и Достоевского, Зильбер — Гофмана, Никитин — Замятина, то Тихонов остался стоять особняком. С формальной точки зрения жюри нашло в его рассказе «недостатки сюжета и исполнения», которые лишь отчасти искупаются «свежестью в описаниях, простодушным, возвышающим пафосом». А между тем этот рассказ интересен и как один из первых шагов будущего крупного писателя, и сам по себе. Неправильно, на наш взгляд, было видеть в нем лишь «наивное восхваление силы, смелости и т. д.». В рассказе нарисован национальный русский характер в его размахе, пусть чрезмерном. Молодой писатель пытался здесь решать проблему героя, постоянно его волновавшую. Этим рассказ заметно выделялся среди других произведений, поданных на конкурс.

«Судьба сего произведения любопытна, — вспоминает автор. — В 1918 году, в случайной встрече, офицер с крейсера „Аскольд“ рассказал мне случай, бывший на их крейсере, когда он в числе других военных кораблей гонялся за немецким пиратом, крейсером „Эмден“. Это было осенью четырнадцатого года. На отдых он зашел в Шанхай, представлявший тогда стоянку разных военных кораблей стран Антанты...»¹⁵ Рассказ интересен прежде всего тем, что, написанный со слов случайного собеседника, он передает реальную обстановку, которую автор никогда не видел: «В моем рассказе дело шло об одном матросе с «Аскольда», сильно погулявшем на берегу, и о его необычном приключении в Шанхае, в городе, который я тогда мог только воображать. И я вообразил так убедительно, что вся строгая коллегия, сидевшая в президиуме, поверила, что я или свидетель, или, кто знает, сам участник происшествия».¹⁶ Это обстоятельство автор настойчиво подчеркивает: «Когда я пришел в Дом литераторов, то секретарь Дома, литератор Ирецкий сказал мне, что жюри было возмущено картиной безумной драки, нарисованной мной, в дни, когда вокруг царит насилие и ужас, но те же члены жюри должны были признать бесспорную художественную изобразительность и точность бытовую, в которой у них не было сомнения. Он спросил, давно ли я из Шанхая, потому что у всего жюри... не было сомнений, что рассказ написан очевидцем и жителем Шанхая...»¹⁷

Рассказ интересен и идейно-тематически. В нем звучит тема любви к родине. Об его герое говорится: «Он и сам не знал, как заснул на нагретых солнцем золотых циночках, под широким зонтом, под однотонную заунывную музыку и пение тонких, визгливых голосов. Ему приснилось родное, русское поле с рожью выше пояса, с дальним лесом, наклонившимся, прислушиваясь к речке, облака такие знакомые с детства, — эти облака пролетают неизвестно куда и снова возвращаются, и всегда они одни и те же. Ему снилось, что он косит рожь... С каждым взмахом он победоносно кладет к ногам полосу живого золота, которое дрожит и рассыпается струйками, темнеющими от ветра. Полный размах руки дает ему большое,

¹² ИРЛИ, ф. 98, № 151.

¹³ Там же.

¹⁴ Ник. Никитин. Бунт. Изд. «Круг», М.—Пгр., 1923, стр. 137.

¹⁵ Письмо Н. С. Тихонова А. С. Морщихиной 12 ноября 1962 года (архив А. С. Морщихиной).

¹⁶ Н. Тихонов. В поисках образа времени. «Русская литература», 1962, № 1, стр. 15.

¹⁷ Письмо Н. С. Тихонова А. С. Морщихиной.

ни с чем не сравнимое наслаждение жизни. Жизнь переливается в нем, как в кипящем котле».¹⁸

Рассказ посвящен изображению зарубежного Востока, которое позднее будет развернуто Н. Тихоновым в целом ряде произведений.

Сборник «Молодые беллетристы», куда были включены шесть премированных рассказов, предполагалось издать к январю 1922 года,¹⁹ но этот замысел реализован не был. Два рассказа так и остались неопубликованными. Но четыре автора уже в то время вышли в первые ряды советских прозаиков. Конкурс помог им выйти из литературной неизвестности, хотя они активно пробоваали свои силы и до него. Н. Никитин так вспоминает предреволюционные годы: «Печатался я за эти годы и в журнале, который как будто бы имел название „Всемирная панорама“. Всего не упомяну. Я останавливаюсь на этом лишь затем, чтобы читатель понял — каким же все-таки образом мы вышли в советское время до некоторой степени подготовленными. Чудес не бывает. Проходишь сквозь „тонны руды“, как говорил Маяковский, прежде чем стать писателем. Так было и с Н. С. Тихоновым. Он начал печататься в „Ниве“, в годы первой мировой войны. И с Фединым, — он начал с „Сатирикона“».²⁰ Действительно, Н. С. Тихонов, помимо многочисленных стихов, был уже автором повестей «Старатели» и «Всякое холодное», пьесы «Ноги», рассказов «Мелкая кровь», «Пулеметная горка», «Орхидея», «Тележка», «Записки интеллигента» и других. К. Федин активно начал участвовать в литературной жизни Петрограда уже в 1920 году, имея за плечами опыт журналистской работы в Сызрани; с 1921 года он был редактором критико-библиографического журнала «Книга и революция».

Литературно-общественный опыт не мог не сказаться и в дальнейшем движении писателей в начале 20-х годов. Став участниками литературной группы «Серапионовы братья», Н. Тихонов и К. Федин сохранили свое собственное «реалистическое» лицо. «Революция переломила быт, — свидетельствует «серапион» В. Каверин, — и в литературу пришли люди не из кабинетов, а с фронтов гражданской войны».²¹ Взгляды Л. Лунца не могли определить творчества «серапионов» в целом.

«Найди друг друга» после конкурса, молодые писатели активно искали — в горячих спорах — свой путь к совершенству, помогая тем самым и определению пути всей литературы. Первое время их встречи были фактом лишь личных биографий. «Года полтора мы встречались „на литературной почве“ частным образом, — вспоминает Н. Никитин, — абсолютно не претендуя ни на что до той минуты, пока А. М. Горький не заявил нам через М. Слонимского, что пришла пора собирать альманах...»²² Залота и, главное, творческое воздействие М. Горького именно в этот период были весьма полезными для молодых писателей. «Некоторым, возможно, кажется сейчас, что А. М. Горький учил нас технологии. по-редакторски „правил“... О нет. Случались, конечно, и такие мелочи. Но его „ученье“, его влияние воплощалось в другом. Писательская этика, этика вообще, долг писателя, его обязанности перед обществом, то есть все то, о чем даже не заикались „стипендисты“, — вот из чего складывался тот образ „рыцаря литературы“, который... воплощал в себе Горький».²³

Прошло несколько лет — и Горький называет Тихонова первым и значительнейшим поэтом революции, восторженно пишет о Федине. Тихонов, Федин, Никитин, Каверин становятся известными советскими писателями. Но становление их происходило именно в начале 20-х годов. Произведения тех лет, обозначая пробу сил, имея переходное значение, вместе с тем в какой-то степени являлись фундаментом для будущих работ. Несомненно, что литературный конкурс, отметивший таланты премированных, имел положительное значение для молодых авторов.



¹⁸ ИРЛИ, ф. 98, № 151.

¹⁹ См.: «Летопись дома литераторов», 1921, № 3, 1 декабря, стр. 9.

²⁰ Н. Никитин, Избранное в двух томах, т. 1, стр. 6.

²¹ В. Каверин, «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...», стр. 204.

²² Н. Никитин, Избранное в двух томах, т. 1, стр. 13.

²³ Там же, стр. 16.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. Д. МУРАТОВА

К ВЫХОДУ НОВОГО ТОМА «АРХИВА А. М. ГОРЬКОГО» *

Критическая и исследовательская литература о М. Горьком огромна. В последней библиографии о писателе за 1955—1960 годы зарегистрировано более 3500 номеров. Однако сейчас подобное изобилие не радует, так как угрожает перерасти в бесчисленные повторения уже открытого, исследованного и убедительно показанного. Нередко возникает впечатление, что молодые горьковеды не находят своих тем, хотя творческая деятельность Горького, в какой бы области она не проявлялась, дает возможность приступить к разработке новых проблем и более углубленному освещению уже затрагиваемых в литературоведении вопросов. Выход каждого тома серийного издания «Архив А. М. Горького» показывает, как широк еще круг неизведанного нами в литературе XX века и как необходимо продолжение изучения огромной роли, сыгранной Горьким в развитии этой литературы.

Первый том «Архива А. М. Горького» вышел в 1939 году. В нем была опубликована черновая запись не полностью сохранившегося курса лекций, прочитанного писателем в каприйской школе для рабочих. Горький не впервые выступал в качестве лектора по литературе. Во время пребывания в Лондоне в 1907 году он прочел лекцию для рабочих — участников V съезда партии. Горький так писал об этом Е. П. Пешковой: «Страшно нравятся мне рабочие, особенно наши, большевики. Удивительно живой, разнообразный, интеллигентный народ, с такой яркой жаждой знаний, с таким жадным, восторженным интересом к жизни. Я устроил им в Гайд-парке митинг, говорил о современной литературе, был очень удивлен их чуткостью и острой вниманья» (стр. 28).

Этот интерес вызвал желание дать будущим пропагандистам общее представление о наиболее примечательных явлениях русской литературы и показать ее роль в развитии общественного сознания страны.

Горький давно уже был известен как критик и страстный полемист. Но издание лекций, показав его как историка литературы, позволило по-новому подойти к оценке многих критических выступлений писателя. В советские годы Горький не раз говорил о том, какие цели должен преследовать ученый, пишущий историю литературы для широких кругов читателей. Особенно большое внимание уделялось им проблеме преемственности и эволюции литературных типов на протяжении XIX—XX веков. Эта проблема волновала его прежде всего как творца ряда типичных характеров. Горький с горечью писал, что одну из таких эволюций — образ Тихона Вялова в «Деле Артамоновых» — критика обошла молчанием.

Каприйские лекции знакомили слушателей с общим развитием русской литературы и новаторством ее крупнейших представителей. Раскрывая в то же время историко-литературные воззрения Горького, они показали, что наиболее волновало писателя в годы реакции. На первый план было выдвинуто представление о литературе как «национальном деле первостепенной важности». Мысль эта воодушевляла русских писателей, она же неотступно владела самим Горьким.

II, III и VI тома «Архива», в свою очередь, значительно расширили наше представление о диапазоне горьковского творчества. Исключительный интерес представляют опубликованные в них дореволюционные произведения, в том числе первые наброски автобиографических произведений, нашедших затем отражение в автобиографической трилогии. Весьма примечателен рассказ «Зрители» (1906), в котором в отличие от других литераторов Горький заявлял, что победителями в революционной борьбе 1905 года остались погибшие, безумцы, а не те, кто убил их. «— Мир вам, о люди! — искренно сказал христианин, но он сказал это у себя в комнате, печально глядя из окна на залитую кровью улицу, и никто не слышал его голоса. А на улице, в дыму пожара, среди обломков, лежали трупы юных победителей, над ними стояли серые массы побежденных и смотрели на них, оскалив зубы, и не видели в убитых кровных братьев своих и защитников против насилия. На земле и на стенах домов ярко горели пятна крови лучших людей, а над

* А. М. Горький. Письма к Е. П. Пешковой. 1906—1932. Изд. «Художественная литература», М., 1966, 480 стр. (Архив А. М. Горького, т. IX).

городом колебалась багровая туча дыма и пылал, играя, огонь, истребитель отжившего, великолепное дитя солнца, царь красоты — огонь...» (VI, 13).

Среди неизданного самим автором в советские годы оказались киносценарии, сатирическая сценка «Работяга Словотеков», поставленная в 1920 году Театром народной комедии в Петрограде, а затем долгие годы считавшаяся утерянной, наброски пьес и завершенная пьеса «Сомов и другие». Необычайно требовательный к себе, художник отказался отдать эту пьесу театрам, считая, по-видимому, что она не дает принципиально новых решений затронутой темы в сравнении с пьесами молодых писателей. Горький предпочел вновь выступить как драматург с новаторской пьесой «Егор Булычов и другие», поразившей своим искусством актеров, драматургов и зрителей.

В указанные тома вошли также законченные и незавершенные публицистические и литературно-критические статьи и планы. Здесь можно найти немало мыслей, дополняющих и развивающих известные суждения Горького о критическом и социалистическом реализме (см., например, набросок о программе книги «Горьковский край»). Особенно интересны публикации отдельных записей и отрывочных заметок, составляющих своеобразную «записную книжку» Горького. Опубликованные в этих томах наброски демонстрируют, подобно литературным портретам, остроумию горьковского восприятия и умение обобщать. Следует пожалеть, что архив писателя дал подобные записи слишком выборочно. Пробел этот, очевидно, будет восполнен специальным томом горьковских заметок, работа над которым уже ведется.

Весь этот богатейший материал, за небольшими исключениями, по существу, еще не вошел в научный оборот. Исследователи не уделили ему достаточного внимания.

Последующие тома «Архива А. М. Горького» (IV, V, VII—X) посвящены эпистолярному наследию крупнейшего мастера этого жанра.

Мы недовольны медленными темпами издания горьковского архива (он огромен и содержит богатейшие материалы по литературе, журналистике и культуре в целом), забывая о том, как много уже сделано. Три тома писем в тридцатитомном собрании сочинений Горького включают 1195 писем, в тома «Архива А. М. Горького» вошло свыше 1840 писем. Каждый из этих томов включает либо письма, подобранные по тематическому признаку (Горький и зарубежные литераторы, Горький и советская печать), либо письма к отдельным адресатам. Публикации эти позволяют не только ознакомиться с многогранной деятельностью Горького — писателя, революционера, неутомимого объединителя сил демократической литературы, но и содержат богатейшие материалы для воссоздания литературной летописи эпохи. Так, например, без писем к К. П. Пятницкому (т. IV) невозможно изучение истории издательства «Знание» и деятельности писателей-знайцевцев.

Среди этих томов особое место занимают два тома писем к жене, подготовленные к печати и в основном прокомментированные самой Е. П. Пешковой. Первый том охватывает период 1895—1906 годов, второй, только что вышедший (по нумерации серийного издания — IX), посвящен 1906—1932 годам. Между подготовкой и выходом тома произошел довольно большой разрыв, и Е. П. не удалось, к сожалению, дожидаться его появления в свет.

Горький был скуп на признания, касающиеся его личной жизни. Не раз отмечая в своих произведениях и письмах, что русский человек любит исповедоваться, что он слишком щедр на повествования о своих страданиях, сам Горький всячески избегал подобных излияний.

Вспоминая о последних днях жизни писателя, профессор А. Сперанский писал: «В течение 12 ночей мне пришлось быть при нем неотлучно... Самым большим из оставшихся у меня впечатлений явилось то, что ни разу за все время, — ни сравнительно здоровый, ни возбужденный, ни даже в бреду, — он ни слова не сказал о себе, ни разу не вспомнил своих так называемых личных дел».¹ В эти дни Горький рассказал о своей первой встрече с В. И. Лениным в 1905 году.

Произведения писателя, насыщенные автобиографическим материалом, позволяли судить о формировании его личности. При воссоздании ранней биографии писателя исследователи щедро используют его авторские показания. Но автобиографизм этот в его явном виде, по существу, обрывается на пороге вхождения Алексея Пешкова в литературу. Продолжая поражать собеседников рассказами о своей юности, воспринимаемой им как типичная юность русских самородков, писатель всячески уклонялся от раскрытия перед другими своих переживаний. Он жил горестями многих, но опасался сделать других свидетелями своих личных невзгод.

В письмах к многочисленным адресатам звучал прежде всего голос Горького — художника, общественного деятеля, публициста. Письма к Е. П. Пешковой, не уменьшая, а наоборот, часто усиливая это звучание, воссоздают перед нами образ Горького-человека. Это первая и, видимо, единственная переписка, в которой Горький говорил о себе, о своих душевных тревогах, волнениях и печалих.

Письма к Е. П. Пешковой порою напоминают дневниковые записи. Горький сообщает о том, что взволновало его, чем он живет в настоящий момент, каковы

¹ «Правда», 1936, № 168, 20 июня.

его думы и настроения. Он хочет, чтобы верный друг, а таким другом Е. П. оставалась всю жизнь, чувствовала состояние его души, слышала биение его сердца. «Ну, довольно. Расписался очень, — пишет Горький 30 августа 1911 года. — Как-то дрожит душа в тревоге хороших ожиданий, и этой авбродой дрожью захотелось поделиться с тобой, милый ты мой друг» (стр. 120). Он знал, что Е. П. поймет все с полуслова, и хотел сделать ее жизнь более полной и интересной. И как бы ни были сложны, а порою и запутаны их личные отношения, Е. П. всегда приходила на помощь в трудные минуты, которых было немало в жизни Горького. Только ей мог он порою пожаловаться на грустные размышления, одиночество и разочарования. «Вести из России — точно плевки в лицо и пощечины», — сказано в одном из его писем 1911 года (стр. 115). Горький был уверен в том, что Е. П. не преувеличит, а всегда соотнесет эти мрачные настроения с его верою в русский народ, в то, что «Россия — проснулась и — не заснет» (стр. 60). Вот несколько признаний, говорящих о том, как высоко ценил Горький чуткость и нравственную силу своего друга. В 1907 году он пишет: «Пойми одно: имею к тебе великое и незабываемое чувство уважения, знаю, что ты для меня — такой близкий, близкий, родной человек. Из тех людей, которым не надо говорить слова, они понимают и молчание» (стр. 284). А вот письма 1912 года: «Получив милое твое письмо, — так хорошо раздумался» (стр. 132); «Ты мне сейчас была бы крайне нужна как человек, на которого я могу спокойно опереться, и вообще как помощник в больших делах...» (стр. 147).

Оба тома писем к Е. П. Пешковой насыщены зволлованными откликами на политические события и явления литературной и культурной жизни. Мы узнаем из них многое о творческой работе писателя. Но ценность их не только в этом, но и в том, что они отчетливо воссоздают наиболее примечательные черты горьковского характера. Одна из них — одержимость в высоком значении этого слова. В ранней юности будущий писатель хотел стать борцом за справедливость и тогда же почувствовал неудержимое стремление к творчеству. Автобиографическая трилогия хорошо показала, как вызревало и то, и другое. Оба стремления были неразделимы. Горький не мыслил себя вне практической революционной деятельности. Он — борец по натуре. Таким же страстным и непримиримым борцом выступал он и как литератор. Собственное творчество воспринималось им как одно из средств ускорить движение к революции, как служение ей. Личная жизнь была всецело подчинена этому. Писатели-знальцы единодушно признавались, что Горький проповедил на них огромное впечатление своей преданностью литературе как делу революционному. Л. Андреев называл его «рыцарем духа», А. Куприн говорил, что Горький надеялся сделать из него «глашатая революции, которая целиком владела им».²

В 1896 году Горький писал своей невесте: «У меня, Катя, есть своя правда, совершенно отличная от той, которая принята в жизни, и мне много придется страдать за мою правду, потому что ее не скоро поймут и долго будут издеваться надо мной за нее» (V, 13). Он еще не мог точно определить, в чем заключается эта правда и каковы пути ее достижения, но уже знал, что не отступит от борьбы за нее, чего бы это ни стоило. Дальнейшие письма к Е. П. раскрывают напряженные поиски этой правды, которые привели в 1906 году к признанию, что только теперь, став социал-демократом, он понял, что такое настоящий революционер: «... до сей поры я — революционером не был. Я только становлюсь им. Те люди, которых мы привыкли считать революционерами, — только реформаторы. Самое понятие революции — должно углубить. И возможно!» (V, 183). Роман «Мать» и пьеса «Враги» — манифесты новой горьковской правды. Все лично отодвигалось в сторону, когда Горький принимался за новое произведение, которое должно было ускорить — он был уверен в этом — пробуждение социального сознания, или же когда он выступал в роли организатора революционной и демократической печати. В декабре 1906 года он пишет: «... я живу отнюдь не для собственного удовольствия и если дорожу своей энергией, не желаю тратить ее на драмы, так это потому, что я хочу и могу употребить ее с большей пользой. Это понятно?» (стр. 20).

Говоря о «ежедневной драке», которую он вынужден «вести до конца дней», Горький писал в годы реакции: «Не преувеличивая ни сил своих, ни своего значения в русской литературе, я знаю, что моя линия — ближе к правде, чем другие, и нужнее для нашей страны. Этого вполне достаточно, чтобы чувствовать себя на месте и у дела; затем — хоть в ступе меня толки, хоть кожу сдрай — я не охну» (стр. 81).

«Никогда еще пост русского литератора не был столь ответственным и трудным, как в эти смутные дни» (стр. 85), — сказано в другом письме. Об этой ответственности Горький не забывал никогда.

Когда Е. П., видимо, посетовала на некоторую небрежность Горького в отношении к близким людям, вызванную его занятостью, он ответил: «Ты, вообще, не представляешь хода моей жизни и тех обязанностей, кои на мне лежат. Ты скептически говоришь „знаменитый писатель“, но замечая, что этого не следовало бы

² См.: М. Куприна — Иорданская. Годы молодости. «Советский писатель», М., 1960, стр. 207.

говорить. Моя „знаменитость“ оплачивается адским трудом, она — если надо говорить об этом — создается моей глубокой верой в благотворную силу человеческого духа. Не сердись на меня, это не упрек, а попытка выяснить позицию. Ее трудность и сложность — не там, где тебе кажется» (стр. 92).

Путь Горького не был безошибочным. Новый том писем помогает глубже понять заблуждения писателя в пору проповеди богостроительства и в первые годы Октября (жаль, что последние годы освещены скупо, всего 23 письма). Но главная ценность книги в раскрытии неколебимости Горького как верного рыцаря революции, как писателя, считающего свое признание национально-нужным делом.

Е. П. Пешкова мечтала подготовить к печати том писем Горького к сыну, Максиму Пешкову. Этот том должен значительно обогатить наше представление о Горьком-человеке. Архиву писателя не следовало бы откладывать выпуск в свет этой интереснейшей книги на долгое время.

Издание «Архив А. М. Горького», начатое вскоре после смерти писателя и продолжающееся до наших дней, вполне естественно совершенствуется. Отметим некоторые недостатки, которые начинают изживаться, но не изжиты еще полностью.

Письма Горького к отдельным адресатам не публикуются в данной серии в полном составе, это избранные своды. И потому сотрудникам, готовящим их к печати, следует обязательно оговаривать это обстоятельство и разъяснять в предисловиях принципы своего отбора. Это позволило бы в ряде случаев избежать субъекти визма. Так, в том писем к К. П. Пятницкому, который заканчивается письмами, свидетельствующими о полном разрыве Горького со своим адресатом, произвольно не включено последнее письмо писателя от 9 апреля 1936 года. В нем Горький говорил о том, что высоко ценил и продолжает ценить дружбу с Пятницким и что отношения между ними были распатаны при содействии «третьих лиц». Письмо это вносит существенную поправку в историю взаимоотношений Горького со своим товарищем по издательству «Знание». Неоправданно исключение и письма 1906 года, проливающего свет на историю появления в американской печати телеграммы Горького руководителям Западной федерации рудокопов, заключенных в тюрьму. Несправедливо были опущены в примечания сведения о проверке конторских книг «Знания», которые полностью подтвердили правоту Пятницкого в денежных расчетах с Горьким и другими авторами. Некоторый субъективизм был допущен и при отборе писем к знаньевцам.

Нельзя не приветствовать переход от издания только писем Горького к изданию переписок (тт. VIII и X). Это позволяет глубже уяснить взаимоотношения корреспондентов. Такие публикации избавляют от некоторой, и порою весьма существенной, односторонности в трактовке этих взаимоотношений и значительно расширяют наше представление о литературной и общественной жизни определенных лет. Отсутствие ответных писем и других архивных материалов несомненно обеднило вышедшие тома. Так, явно обеднен том VII («Письма к писателям и И. П. Ладыжникову»). В небольшой книге оказались соединенными две самостоятельные и весьма важные для понимания литературно-общественной позиции Горького темы. Каждая из них могла лечь в основу специального тома.

Известно, какую большую роль в развитии реалистической литературы XX века сыграло творчество писателей, объединившихся вокруг издательства «Знание». Публикация ответных писем знаньевцев позволила бы показать историю сложных отношений Горького с некоторыми из них (например, с В. Вересаевым) и в то же время внести много нового в понимание реализма начала века.

Публикация писем Горького к И. П. Ладыжникову, пополненная ответными письмами и другими материалами, относящимися к данной переписке, в свою очередь могла перерасти в разработку темы «М. Горький и дореволюционная печать». Писатель охотно посвящал Ладыжникова в свои многочисленные издательские планы и приобщал его к выполнению их.

Архив писателя, к сожалению, не воспользовался имеющимися у него возможностями и «скомкал» эти значительнейшие темы.

Издание не публиковавшихся ранее материалов и, в первую очередь, писем всегда требует тщательно отработанного комментария. Прочитав в 1925 году только что вышедшие тома писем В. Г. Короленко, Горький написал его вдове: «Письма имеют глубокое историческое и историко-литературное значение.

Вы не обидетесь, если я скажу, что издаются они не очень „научно“, мало примечаний, а те, какие есть, часто слишком кратки».³

К сожалению, то же можно сказать и о многих томах «Архива А. М. Горького». Письма исключительной исторической и историко-литературной ценности комментированы в них слишком сжато и нередко формально. То, что легко могло быть воссоздано самим читателем по общеизвестным справочникам типа энциклопедий, разъяснялось, а то сложное, что требовало специальных розысков в периодической печати или архивах, в том числе и в архиве самого писателя, опускалось. Примечания требуют массы уточнений. В письме к С. А. Найденову

³ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 450.

в марте 1905 года Горький писал: «Мне очень понравилась идея Ваших „Путешественников“, — это можно хорошо сделать, мне кажется» (VII, 53). В примечаниях сказано, что речь идет о пьесе, над которой Найденов *в то время работал*. Обращение к неопубликованному письму самого Найденова помогает внести поправку. Драматург знакомит Горького с замыслом пьесы, которая должна показать, что человек в эпоху революционных событий не может остаться в стороне от них: он должен пристать «во что бы то ни стало к какому-нибудь берегу». Отсюда и данное Горьким заглавие — «Путешественники». В письме к С. Я. Елпатьевскому Горький пишет в 1911 году, что в «Знании» К. П. Пятницкий является «полным товарищем» в деле, а он только «безголосый вкладчик» (VII, 97). Комментатор поясняет, что данные слова характеризуют испортившиеся отношения Горького и Пятницкого в период реакции. Между тем обращение к архиву Пятницкого позволило бы дать иное объяснение: в официальном документе о товариществе «Знание» Пятницкий был обозначен «полным товарищем», имя же Горького (видимо, по соображениям цензурным) в нем не значилось. Чрезвычайно бедны примечания и в том же письме к К. П. Пятницкому, хотя наличие архива «Знания» позволяло насытить их интереснейшими данными. В связи с этим читателям самим приходится проделывать большую разыскательскую работу.

Сотрудники архива не уделяли значительного внимания и вспомогательным указателям. Том переписки с зарубежными деятелями литературы и печати, включивший множество имен, названий обществ и периодических органов, лишен неперемного для научных изданий именного указателя. Отсутствует он и в томах, в состав которых наряду с художественными произведениями вошли литературные и публицистические статьи, а также заметки-воспоминания.

Все это значительно затрудняет пользование вышедшими томами. Особенно печальна краткость примечаний к первому тому писем Горького к Е. П. Пешковой. Выступая в качестве комментатора, Е. П. могла дать и дала более развернутые сведения об упоминаемых в письмах лицах и событиях. Подгоняя эти примечания под выработанный ранее тип, сотрудники архива обескровили их. Между тем надо было как можно шире воспользоваться прекрасной памятью и осведомленностью Е. П. Пешковой. То, что она могла сообщить, невозможно восполнить ни по каким другим источникам. Так, например, весьма бедными оказались справки о личных знакомых Горького по Самаре и Нижнему Новгороду, о которых он нередко упоминает в своих письмах.

Скупы и реальные комментарии, составленные научными сотрудниками. Они не обладают к тому же и полнотою сведений. В письме, написанном в начале апреля 1906 года, Горький просит Е. П. Пешкову послать в газету «New York Herald» телеграмму в связи с его трагелий в Америке. В июньском письме писатель говорит, что допустил ошибку, Е. П. не следовало ничего присылать. Никакого пояснения к этим замечаниям Горького не дано. Между тем протест Е. П. против вмешательства американцев в личную жизнь Горького был опубликован газетой 1 (14) мая.⁴ Протест Е. П. публиковался и в русской печати.

Наряду с личными остались нераскрытыми и многие общественно-литературные явления. Так, в письме от 30 ноября 1904 года упоминается статья В. Мещерского, но сведений о том, где эта статья напечатана и каково ее содержание, в примечаниях не найдем. Формальные характеристики газет («Наши дни», «Курьер» и др.), несомненно требующие в связи с текстом горьковских писем более развернутых комментариев. Мы привели только несколько примеров, их легко умножить.

В последних томах «Архива», к счастью, наметился перелом. Тома VIII и X, вышедшие в издательстве АН СССР, снабжены уже более развернутыми примечаниями. Наиболее удачен в этом плане том «М. Горький и советская печать» (кн. 1 и 2). Комментаторы широко используют в нем материалы периодической печати и самого архива. Если ранее сведения о тех или иных лицах ограничивались главным образом формальными справками, то теперь сделана попытка выяснить отношение Горького к этим лицам и указать, в какой именно связи упомянуто то или иное имя в самом письме. Документальную насыщенность приобрели также справки об упоминаемых писателем событиях, прочитанных книгах и т. д. Это как будто само собою разумеющиеся вещи, однако в предшествующих томах примечания были лишены подобной наполненности.

Большую ценность в этом томе представляют приложения, в которых приводятся стенограммы и протоколы совещаний и заседаний, посвященных журналам и коллективным изданиям, возникшим по инициативе Горького. Архив писателя богат такого рода материалами, необходимо энергичнее вводить их в научный оборот. Никто из изучающих советскую журналистику или печать в целом не может пройти мимо изданных книг. Такой широты в подаче материалов не было при издании писем Горького к И. П. Ладыжникову, хотя они предоставляли подобную возможность. В томе VII не найдем даже удовлетворительной справки об Издательстве И. П. Ладыжникова, о котором нередко идет речь в самих письмах.

⁴ Летопись жизни и творчества А. М. Горького, вып. 1. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 609.

В новом томе писем к Е. П. Пешковой примечания лишены уже примитивности и явного субъективизма. Так, в пояснении к первому письму дана объективная оценка личности К. П. Пятницкого и приведен текст последнего письма Горького к нему. Более широко использованы воспоминания самой Е. П. Пешковой. Порою приводятся, хотя все еще сжато, новые архивные материалы (см., например, записку Горького к Э. Бобровскому (стр. 305) и письмо к Р. Бланку (стр. 350), отрывок из письма А. Амфитеатрова (стр. 309) и т. д.). Шире комментируются общественно-литературные события и различного рода намеки в письмах Горького.

Хотелось бы, чтобы в дальнейших томах «Архива» данная работа была еще более углублена. При малой изученности литературы начала XX века, да и советской также, примечания, включающие множество дополнительных сведений, превращаются в необходимейший каждому исследователю вспомогательный аппарат.

В заключение еще раз хотелось бы вернуться к вопросу о начертании имени автора «Песни о Буревестнике». Одни исследователи последовательно пишут «М. Горький», памятуя, что именно таким был псевдоним Алексея Максимовича Пешкова. Другие следуют за написанием «А. М. Горький».

В личном общении с писателем объединение его полного имени с широко известным псевдонимом бывало давно. На книге «Детская болезнь „левизны“ в коммунизме» В. И. Ленин сделал 18 июня 1920 года следующую дарственную надпись: «Дорогому Алексею Максимовичу Горькому».⁵ Но в своих печатных выступлениях В. И. Ленин не допускал подобного объединения, называя писателя Максимом Горьким, М. Горьким, Горьким. Сам Горький в зависимости от характера материалов обычно подписывался А. Пешков или М. Горький.

После смерти писателя в официальных документах (медицинское заключение и извещение ЦК ВКП(б) и Совета Народных Комиссаров Союза ССР) писатель был назван Алексеем Максимовичем Горьким.

В последнее время всемирно известный псевдоним все чаще стал вытесняться сокращенным «А. М. Горький». Немалую роль в этом вытеснении сыграли издания книг «Архива А. М. Горького» и «Летописи жизни и творчества А. М. Горького».

В свое время на вопрос, почему сотрудники Института мировой литературы именуют писателя то М. Горьким, то А. М. Горьким, Б. В. Михайловский ответил, что псевдоним сохраняется при издании художественных и публицистических произведений, а имя «А. М. Горький» используется при издании писем и других документов, а также биографических работ о писателе. Однако подобное разделение не кажется убедительным, многие письма писателя напоминают наброски будущих критических статей. Да и сами редакторы порою забывают о таком делении биографических и творческих материалов. На титульных листах «Архива А. М. Горького» значится: М. Горький. История русской литературы (т. I); М. Горький. Повести. Воспоминания. Публицистика. Статьи о литературе (т. II); А. М. Горький. Художественные произведения. Планы. Наброски. Заметки о литературе и языке (т. VI). Неоднозначно обозначение имени писателя и при издании писем. Том VIII озаглавлен «Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами», а том X — «М. Горький и советская печать». Совсем странно выглядит книга, также изданная Институтом мировой литературы, на переплете которой читаем «М. Горький и В. Г. Короленко», а на титульном листе «А. М. Горький и В. Г. Короленко» (М., 1957).

Такое обращение с именем Горького повлекло за собою в исследовательской литературе наших дней почти полную утерю литературного псевдонима писателя. В работах молодых исследователей автором «Макара Чудры» и «Челкаша» выступает А. М. Горький.

Поскольку специалисты, готовящие издания очередных томов горьковского наследия, не слишком тверды в определении, в каких случаях следует употреблять то или иное начертание имени писателя, а читатели тем более не могут уяснить, чем вызван такой разноречивый, не следует ли к 100-летию со дня рождения писателя вернуться к избранному им псевдониму «М. Горький» (с бытующим усечением «Горький»)?

Оружием Горького было слово. Им прежде всего завоевал он мировое признание. Следует вспомнить, что на памятнике писателю в Москве высечена надпись: «Великому русскому писателю Максиму Горькому от правительства Советского Союза». Это имя и следует сохранить.

⁵ В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы. Изд. 2-е, доп., Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 143.

Ю. А. АНДРЕЕВ

ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ШОЛОХОВА *

(К ВОПРОСУ О МИРОВОМ ЗНАЧЕНИИ «ТИХОГО ДОНА»)

С каждым годом становится все более очевидным мировое значение советской литературы. Известно, в частности, широчайшее распространение за рубежом книг выдающегося писателя, лауреата Ленинской и Нобелевской премий М. А. Шолохова. Этот знаменательный факт должен быть тщательно осмыслен. В настоящем обзоре мы попытаемся, опираясь на некоторые новейшие работы советских и зарубежных ученых (посвященные главным образом «Тихому Дону»), проанализировать различные пути, которые ведут к выяснению причин мировой популярности писателя. Непосредственным предлогом для этого послужил выход в свет солидного труда на немецком языке «Михаил Шолохов. Творчество и влияние».

1

Университет им. Карла Маркса в Лейпциге издал внушительный том докладов и сообщений симпозиума ученых разных стран, специально посвященного изучению произведений Михаила Шолохова.¹ Проблематика симпозиума была интересной и широкой: реализм и модернизм, идеал художника, гуманизм Шолохова, своеобразии персонажей его произведений, изображение войны, особенности формы, специфика жанров, периодизация творчества — обо всем этом велись содержательные дискуссии (ход которых освещен в заключительной статье).

Как подчеркнуто в предисловии к книге, научная конференция подобного рода за пределами Советского Союза является первой (стр. V). Ее характер и направление красноречиво свидетельствуют о международном резонансе творчества выдающегося советского писателя, и это обстоятельство следует подчеркнуть сразу, потому что оно исключает ограниченный подход к истолкованию художественных образов и проблем, связанных с именем Шолохова. Локальное, «местническое» решение сложных вопросов его творчества, характерное для некоторых литературоведческих трудов, должно быть отвергнуто за неспособностью объяснить причины напряженного внимания к этим же проблемам со стороны совсем другого круга читателей в другие времена и в других странах.

Совершенно закономерным с точки зрения содержания симпозиума является то, что примерно половину рецензируемого тома занимает заключительный (третий) раздел «Мировое значение Шолохова».

Даже в общем знакомый советскому читателю материал, привлеченный Ю. Лукиным для сообщения «Михаил Шолохов в советском искусстве», видится по-новому благодаря удачно найденному исследователем повороту темы: в работе Ю. Лукина показано, как эстетика Шолохова обогащает и оплодотворяет все роды искусства, с которыми ей приходится соприкасаться, будь то кино, опера или драма. Что же в таком случае говорить об интересе к материалу, который нам был знаком мало? К. Генев (Болгария) рассказывает о том значительном воздействии, которое оказал Шолохов на творчество писателей-партизан, запечатлевших в своих книгах героический и суровый этап народной борьбы за освобождение. Да, шолоховские принципы являются теперь достоянием не одной только русской литературы! Об этом на симпозиуме говорили многие: писатель Эрих Келер (ГДР) в своем выступлении «Творчество Шолохова и моя повесть „Искатели клада“», литературоведы Я. Буриан (ЧССР) — «Актуальность художественного мастерства Шолохова», А. Флакер — «Югославская литература и творчество Михаила Шолохова», И. Цонев — «Шолохов и проблемы современной болгарской литературы», Г. Варм — «Произведения Шолохова в ГДР» и другие участники встречи — по разным поводам.

Творчество Шолохова — весомый фактор мировой культуры, и это лучше всего доказывает ожесточенная полемика вокруг его произведений в разных странах. И. Франек («Михаил Шолохов и чешская литература»), И. Цветков («Михаил Шолохов в Болгарии»), Х. Флиге («Произведения Шолохова в Веймарской республике») развернули широкую картину восприятия творчества Шолохова на разных исторических этапах представителями разных классов. Особенно показательной является яростная борьба против книг нашего писателя в ФРГ, о чем ярко

* Статья Ю. А. Андреева «Изучение творчества Шолохова (к вопросу о мировом значении «Тихого Дона»)» печатается в дискуссионном порядке. — *Ред.*

¹ Michail Scholochow. Werk und Wirkung. Materialien des Internationalen Symposiums «Scholochow und wir». Karl-Marx-Universität, Leipzig, 1966, 296 S.

рассказал А. Хирше. Любопытно, что именно некоторые западногерманские критики пытаются умалить международное, общечеловеческое значение книг Шолохова, сводя его к локальному колориту, изображению экзотических обычаев и чисто русских ситуаций.

В своих работах авторы раздела «Мировое значение Шолохова» исходят прежде всего из своеобразия восприятия писателя в той или иной стране, при этом каждое сообщение несет на себе печать индивидуального замысла исследователя. Так, например, З. Бараньский избрал жанр проблемного обзора теоретических суждений своих польских коллег о «Тихом Доне», и его реферат раскрывает перед читателем картину серьезных поисков разгадки смысла этой в высшей степени непростой эпической книги. Р. Шмидт, напротив, предпочел эмпирический путь, но его выступление «Поездка Шолохова по ГДР в 1964 году» содержит множество нового познавательного материала, извещает о таких высказываниях и оценках писателя, которые безусловно обогатят шолоховедов. Раздел «Мировое значение Шолохова» в целом позволяет наглядно представить, как творчество Шолохова органически входит в духовную жизнь людей разных стран. Входит в нее потому, что волнует, задевает нечто важное, сокровенное. И, видимо, только тот путь изучения произведений этого художника соответствует современному состоянию литературоведения, при котором учитывается их подлинная значимость в мире.

Большой раздел рецензируемого тома (второй) как раз и посвящен изучению отдельных книг Михаила Шолохова. Лучшие статьи второго раздела, опираясь на материал конкретных произведений, этим материалом не замыкаются — напротив, литературоведческий анализ книг Шолохова позволяет авторам решать серьезные проблемы общего характера. Так, например, Г. Юнгер (ГДР) в статье «Михаил Шолохов и роман-эпопея социалистического реализма», исходя из того, что «все мы не только литературоведы, но и граждане своей страны», подчеркивает следующее: «Тихий Дон» безжалостно развеивает иллюзии колеблющихся современников о возможности третьего пути (помимо капиталистического и социалистического). Одна из основных задач статьи немецкого исследователя как раз и состоит в доказательстве этого политически актуального положения. Полемизируя как с вульгарно упрощенным подходом к структуре «Тихого Дона», так и с формально-эстетскими принципами анализа, автор показывает, что «Тихий Дон» представляет собой художественное и идеологическое единство, цельное по своей внутренней идее. «Тихий Дон» позволяет понять современную эпоху в ее основной тенденции побеждающего социализма.

Рецензируемый том убедительно демонстрирует методологическую близость научных социалистических стран. Опираясь на то лучшее, что достигнуто нашей наукой, зарубежные литературоведы-марксисты в своем анализе исходят из таких определяющих качеств советской литературы, как ее общественная обусловленность, как ее способность отражать жизнь с позиций самого передового мировоззрения. Так, например, ряд важных суждений статьи Н. Людвиг (ГДР) «Новые черты советских солдат в произведениях Шолохова о Великой Отечественной войне» прямо вытекает из существенной предпосылки о связи новой морали советских людей с основами социалистического государства. Н. Людвиг правильно показывает диалектику соотношения исконных патриотических традиций с чувствами, воспитанными за годы советской власти.

Немецкая исследовательница говорит и о глубокой политической прозорливости Шолохова, которая позволяет ему в отличие, например, от Хемингуэя и Ремарка не только ставить «проклятые вопросы» в связи с войной, но и давать на них исторически точные ответы.

Интересно отметить, что к близким Н. Людвиг выводам пришли также Г. Черникова (Румыния) в статье «Трагическое в рассказе М. Шолохова „Судьба человека“», К. Каспер (ГДР) — «Позиция автора и рассказ Шолохова „Судьба человека“» и В. Борщук (СССР) — «Тема войны у Шолохова».

Общность методологии, однако, не лишает литературоведов оригинальности. позволяет идти к истине каждому своим путем. Так, например, методика М. Заградки в статье «О концепции и стиле военной прозы» заключается в кропотливом историко-литературном наблюдении за ростом художественной силы произведений Шолохова — от очерка «На Дону» (июль 1941 года) до рассказа «Судьба человека» (написанного в 1956 году).² Манера М. Заградки отличается от той, которая характерна, например, для Н. Людвиг, но и он приходит к тем же конечным выводам об активном гуманистическом пафосе и оригинальности Шолохова. Они звучат как закономерный итог серьезного исследования.

Х. Конрад (ГДР) в своем сообщении «Прямое описание и истолкование внутреннего мира героев в „Поднятой целине“», посвященном, казалось бы, относительно частному вопросу, обращается к серьезной проблеме общей теории литера-

² Статья М. Заградки в более полном виде опубликована на русском языке в кн.: А. Вацлавик — М. Заградка. Статьи о творчестве Михаила Шолохова. Прага, 1966.

туры: наблюдения над эволюцией творчества М. Шолохова позволяют исследователю уверенно говорить об активном смещении лирического и эпического в современной прозе. Х. Конрад отмечает, что это явление — не новость для русской реалистической литературы (исследовательница вспоминает «Мертвые души» Н. Гоголя); по ее мнению, подобные чрезвычайно существенные тенденции прогрессивной реалистической литературы, позволяющие глубже изображать и жизнь народа, и психологию отдельного человека, реализуются во втором томе «Поднятой целины».

Столь же серьезное отношение к творчеству М. Шолохова, без апологетики, но в реальную меру его международной значимости, характерно и для статей Э. Мировой-Флорин (ГДР) «Несущий конфликт эпохи и сюжет в „Донских рассказах“ М. Шолохова», Р. Лалича (Югославия) «К изучению текста „Тихого Дона“ Шолохова», С. Русакиева (Болгария) «О соотношении прототипа и художественного образа в „Тихом Доне“», Г. Пойкерта (ГДР) «О метафоре в „Поднятой целине“ М. Шолохова», Г. Грюндлера (ГДР) «А. Серафимович и М. Шолохов», Х. Дудевского (Болгария) «Юмор Шолохова».

Статьи второго раздела рецензируемого тома, внося немало свежих наблюдений в изучение отдельных произведений Шолохова, как правило, исходят из широкой концепции творчества писателя, не замыкаясь в мелочной самодовлеющей фактографии. Тем интересней обратиться к анализу первого раздела, в котором сосредоточены собственно концепционные статьи, посвященные раскрытию глубинного смысла шолоховского творчества.

2

В разделе «Шолохов и современность. (Реализм. Гуманизм. Поэтика)» помещено шесть исследований обобщающего характера, каждое из которых трактует творчество писателя, взятое либо в целом, либо в его определяющих аспектах. При том, что можно оспаривать некоторые положения и даже целые статьи (например, работу И. Франека «О поэтике Шолохова. Ее расхождение и совпадение с модернистскими течениями. Опыт обоснования», — но об этой статье ниже), в каждой из них содержатся ценные мысли и наблюдения.

Какие же именно?

Авторы двух работ — Л. Якименко («Михаил Шолохов и современность») и А. Вацлавик («К вопросу о концепции действительности, художественном развитии и современности Михаила Шолохова») ³ стремятся охватить все творчество Шолохова — и хронологически, и с точки зрения идейно-художественной проблематики. На наш взгляд, рецензируемая статья Л. Якименко представляет собой явление более цельное, чем монография, принадлежащая перу того же автора.⁴ Внимательный читатель монографии, отмечая в ней новые размышления и интересные мысли, в то же время не может отделаться от впечатления, что эта книга, безусловно полезная в силу ее популяризаторских качеств, в известной мере эклектична, лишена единого центра, общей концепции. Там есть такое, например, определение трагедии Григория Мелехова: «На судьбе Григория Мелехова Шолохов показывал, как трагично могла складываться жизнь человека из народа, отставшего от исторического развития, порвавшего с народом. Отрыв от народа, ушедшего вперед по прямой дороге истории (кстати говоря, «Тихий Дон» очень наглядно показывает, что «дорога истории» была весьма не прямой, — Ю. А.), означал для Григория Мелехова, талантливого, богато одаренного человека, полный духовный крах».⁵ Перед нами толкование, вполне согласующееся с теорией «трагедии отщепенства». С другой стороны, в той же книге говорится о том, что Григорий, который вышел из средних слоев казачества, не мог не колебаться во время социальных катаклизмов. Якименко пишет о большой заслуге М. Шолохова, сумевшего дать «правдивое изображение судьбы человека, колебания которого были неизбежны в революции».⁶ Но таким образом он логически подходит к теории «трагедии исторического заблуждения», которую весьма эмоционально критикует далее в своей же книге. На стр. 200 Л. Якименко утверждает (выделяя свои слова кур-

³ Исследование А. Вацлавика под названием «О художественном развитии Михаила Шолохова», представляющее самостоятельный вариант рецензируемой работы, опубликовано на русском языке: А. Вацлавик — М. Заградка. Статьи о творчестве Михаила Шолохова, стр. 5—42. Пользуемся случаем обратить внимание читателей на то, что это уже вторая книга А. Вацлавика о Шолохове, опубликованная на русском языке: в 1962 году, также в Праге, было издано его содер­жательное исследование «Искусство психологического анализа в творчестве Михаила Шолохова».

⁴ Л. Якименко. Творчество М. А. Шолохова. «Советский писатель», М., 1964.

⁵ Там же, стр. 163.

⁶ Там же, стр. 193.

сивом), что Григорий «искал и ищет не личную, а общественную правду, пригодную для всех казаков», но тогда становится неясен смысл критики по мелочам книги Б. Дайреджиева⁷ (на стр. 190), исследователя, который как раз и видит в Мелехове нати́пичнейшего носителя идеи казацкой сословности.

Сосуществование в книге Л. Якименко разных концепций под одной обложкой (для каждой из которых находится достаточно подтверждений в тексте романа) свидетельствует, очевидно, о том, что уровень обобщения в монографии объективно не соответствует тому, которого требует громада «Тихого Дона». Несколько забегая вперед, выскажем мнение, что слабость как этой, так и ряда других работ коренится в такой точке или таком узком угле зрения, которые не позволяют увидеть эпопею М. Шолохова как явление международного масштаба, запечатлевшее некоторые наисущественнейшие процессы того важнейшего исторического периода, который начался гораздо ранее 1912 года и не в 1922 году завершился (и вообще не скоро еще завершится) и относится далеко не к одной лишь России.

Что же касается статьи «Шолохов и современность», то в ней автор объединил то устоявшееся, что есть сейчас в исследовании творчества писателя.

Упомянутая статья А. Вацлавика синтезирует то прогрессивное, что достигнуто зарубежным марксистским литературоведением в изучении Шолохова. Следуя за советскими авторами в трактовке ряда существенных вопросов, А. Вацлавик — и это естественно для свежего взгляда «со стороны» — видит в творчестве М. Шолохова не только отражение собственно русских исторических процессов, но новаторскую постановку проблем, в равной мере относящихся и к Чехословакии, и к Германии и вообще имеющих «глобальный» характер: «человек и общество», «человек и современность», «человек и мир». А Вацлавик показывает, что все сложнейшие коллизии, изображаемые писателем, непосредственно связаны с историческими конфликтами, что все эпохальные события пропускаются через призму крупных самобытных характеров. В этом нет новаторской концепции исследователя, но в данном случае все дело в акцентах: если советские литературоведы особое внимание обращают на те конкретные ситуации, в которых так или иначе ведут себя шолоховские герои, и выясняют социально-психологическую детерминированность их линии поведения (например, Григория Мелехова), то А. Вацлавик больше интересуется некими общими процессами проявления социального существа человека.

К достоинствам этой статьи принадлежит также строго научный, без апологетики, взгляд на эволюцию, развитие шолоховских принципов, причем А. Вацлавик указывает и на то, что движение это было отнюдь не прямолинейным. Недостатком статьи можно считать (если исходить из максималистских требований) некоторую расплывчатость обобщений, когда «глобальность» переходит во всеобщность и за определением проблематики начинают исчезать контуры реальных ситуаций шолоховских произведений.

Стремление к постановке крупных проблем отличает и остальные работы первого раздела, таких проблем, содержание которых выходит за рамки непосредственно шолоховских произведений. В статье «Михаил Шолохов и проблема оригинальной личности в советской литературе» В. Байц (ГДР) поднимает существенный вопрос о важнейшей роли своеобразия отдельной личности, ее неповторимой оригинальности в тех социальных условиях, когда общество обладает морально-политическим единством. Работа В. Байца проникнута пафосом борьбы против мещанского конформизма, борьбы за всемерный расцвет яркой индивидуальности. Исследователь пишет о принципе «чужинки» как о программирующем элементе эстетической концепции создания характера в творчестве Шолохова. Понимая под «чужинкой» яркое, активное проявление человеческого своеобразия, он обосновывает свои положения преимущественно наблюдениями над эволюцией характера деда Шукаря, но его георетические выводы звучат много шире. В статье закономерно проводятся параллели с некоторыми героями современной немецкой прозы и приведены исторические сопоставления с творческими принципами Максима Горького.

Вполне последовательно за этой работой помещен доклад Г. Варма (ГДР) «Об изображении человека у Горького и Шолохова». Ученый сразу же обращается к существу проблемы и показывает общее и особое в изображении крупнейшими советскими писателями воздействия исторического процесса на сознание отдельной личности. Это исследование, посвященное традициям и новаторству, решительно подчеркивает имеющиеся квазиисследования на ту же тему, построенные по «принципу» поверхностного сопоставления типа: «Писатель Икс сказал „а“ и писатель Игрек говорит „а“, писатель Икс изображал труд и писатель Игрек изображает труд, следовательно, налицо существование традиций...»

Если методология Г. Варма представляется нам подлинно научной, то методология И. Франека в упомянувшейся выше статье кажется нам крайне спорной, несмотря на полезное стремление автора к широкому оригинальным обобщениям.

⁷ Б. Дайреджиев. О «Тихом Доне». «Советский писатель», М., 1962.

В отличие от некоторых критиков И. Франека на самой конференции, мы отнюдь не считаем абсурдным стремление исследователя к терминологической точности, ибо в действительности под общим названием «модернизм» часто объединяются явления, чрезвычайно разнородные идейно и художественно. Правильным нам представляется и возражение И. Франека против распространившегося в последнее время истолкования проблемы модернизма, которую зачастую трактуют лишь как проблему формы, хотя безусловно определяющим в этом вопросе является характер содержания, под которым исследователь понимает всю совокупность идейно-тематической основы произведения, фабулы и эмоциональных компонентов.

Так что же вызывает возражение в интересной статье? И. Франек исходит из того, что мир во всех своих проявлениях окончательно раздвоен, расколот, и эта антагонистическая противоречивость отражается искусством. С точки зрения И. Франека, настоящий художник проецирует эту разделенность мира в души своих героев, и чем крупней художник, тем глубже способен он ее проследить, не впадая в примитивную дидактику.

У нас вызывает решительное возражение этот унылый взгляд на мир, это избирательно-половинчатое употребление диалектического закона единства и борьбы противоположностей. И. Франек роняет, правда, несколько фраз и о существующем стремлении в мире к объединению расколотого, но ставит при этом идеалы социализма в такой ряд равновеликих им, с его точки зрения, логических понятий, что, объективно говоря, попросту дискредитирует их. В дальнейшем, кстати, слова о «стремлении к синтезу» оказываются ему и не нужны, по-прежнему все внимание исследователь уделяет проблеме «расколотоости» мира и человеческой души.

Задавая риторический вопрос: «не являются ли падения и колебания внутренней проблемой Шолохова?», И. Франек отвечает на него всем ходом своей статьи явно утвердительно. Возрождая легенду об объективизме Шолохова, И. Франек уподобляет писателя некоему медиуму, на долю которого выпала задача отразить дорогу И. Франеку идею безнадежного раскола, идущего через мир и души, и который достиг этой «суверенной объективности» (стр. 48) в «Тихом Доне», а потому получил право числиться среди «модерных» писателей. Когда же Шолохов создал «партийную книгу „Поднятая целина“, произведение внутренне оптимистическое», он перестал быть объективным художником. «Но трагические годы, которые вскоре последовали, коснулись и Шолохова. Начался новый Шолохов, который творит тяжело... Ему удастся закончить „Тихий Дон“. Он идет своим путем, и победа истории означает одновременно поражение положительной цельности человека и его капитуляцию» (там же). Сила цельного, несгибаемого образа А. Соколова не колеблет схемы И. Франека, и он неуклонно движется к второй книге «Поднятой целины», чтобы с похвалой отметить в ней кажущееся ему доведение вопроса о смысле жизни и смерти до границ абсурда, исчезновение строгих социально-психологических мотивировок, разрушение эпических принципов первой книги «Поднятой целины».

Таким образом, поставив вначале вопрос о прогрессивном понимании «модерного», исследователь впоследствии ввел в этот термин упадочническую философию расколотой души и мира.

Мы не станем критиковать некоторые частные ошибочные утверждения И. Франека, потому что они последовательно вытекают из его основной посылки, мы не будем ожесточенно полемизировать с ним, потому что имеем дело с ищущим истину исследователем. Мы лишь обратим внимание Франека на бесплодность его концепции, на ее расхождение и с марксистской философией, которую он так высоко оценил в начале статьи, и с объективной картиной развития общества: ведь невзирая на громадные трудности, жертвы и издержки, история движется поступательно. Именно поэтому пессимистическая концепция литературы является бесперспективной концепцией.

3

Мы выделяем особым параграфом анализ статьи А. Дементьева «Об изучении „Тихого Дона“» (по поводу письма Михаила Шолохова Максиму Горькому от 6 июня 1931 года), помещенной в первом разделе, потому, что она дает возможность начать разговор о некоторых воззрениях на «Тихий Дон» и творчество Шолохова в целом, которые за последние несколько лет получили определенное распространение в советском литературоведении и имеют прямое отношение к попыткам раскрыть сущность «Тихого Дона».

А. Дементьев рассматривает в своей статье важное письмо М. Шолохова, полностью опубликованное у нас в 1963 году.⁸ Справедливо указав, что это письмо является своеобразной авторецензией на 6-ю часть «Тихого Дона» и вместе с тем бросает дополнительный свет на произведение в целом, А. Дементьев комментирует

⁸ См.: «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 694—698.

затем действия «перегибщиков», о которых Шолохов пишет как о виновниках восстания казаков в 1919 году на Верхнем Дону против советской власти. Исследователь выдвигает следующий тезис: письмо Шолохова Горькому свидетельствует о подлинном гуманизме автора «Тихого Дона», это — ленинский гуманизм, тот, под знаком которого революция шла вперед. Согласившись с критиками, которые указывали и на раздвоенность сознания Мелехова (он труженик, но он и собственник), и на то, что нельзя снимать вопрос о личной ответственности Григория за преступления перед революцией, А. Дементьев пишет, что колебания и ошибки Мелехова были бы не так остры, если бы некоторые «перегибщики» не компрометировали новую власть ненужной жестокостью и притеснениями. В связи с этим, вспомнив известный ночной разговор Григория Мелехова с Михаилом Кошевым из 8-й части, в результате которого Мелехов вынужден был бежать из дому, А. Дементьев присоединяется к Ю. Лукину и А. Хватову, писавшим, что Михаилу Кошевому, субъективно честному коммунисту, не хватило в данном случае политической зрелости и гибкости. «Естественно, не может быть и речи о том, что Григорий стал жертвой обстоятельств, которые были вызваны извращениями ленинской политики. Как известно, эти обстоятельства не играли решающей роли в своеобразном развитии Григория Мелехова, не они определили его судьбу. И не хотел бы ссылкой на них снимать ответственность с Григория. За преступления, совершенные им, он должен отвечать сам. Да он и сам признает свою вину. Речь об этих обстоятельствах зашла лишь для того, чтобы всесторонне представить сложную идеологически-эстетическую концепцию „Тихого Дона“ и лежащий в ее основе ленинский гуманизм», — поясняет свою позицию А. Дементьев (стр. 67—68).

Как следует из отчета, мысль, выраженная А. Дементьевым, даже в такой осторожной и откорректированной форме, вызвала энергичную полемику. Югославский профессор Р. Лалич, например, сказал, что схоластической ему представляется сама постановка вопроса о правоте или неправоте Михаила Кошевого. «Если уж и ставить вопрос, кто прав в „Тихом Доне“, — восклицает Р. Лалич, — то ответ должен гласить: Шолохов, ибо он создал образы своего романа в соответствии как с особенностями их характера, так и с общественными условиями» (стр. 288).

Не будем воспроизводить ход интересной и темпераментной полемики по докладу А. Дементьева и обратимся к некоторым новейшим литературоведческим трудам, специально разрабатывающим именно эту проблематику. Если раньше шолоховеды — при всем полемическом различии их точек зрения — были едины в мнении о трагической вине Григория перед историей и революцией, то теперь некоторые исследователи решительно поставили вопрос о трагической вине истории перед Григорием.

Ф. Бирюков, который отчетливее других выразил мысль о том, что следует говорить о чьей-то вине перед Мелеховым, в то же время и наиболее эмпиричен; он собрал в своей статье материалы против «перегибщиков» и именно их обвиняет.

Исследователь пишет: «Видимо, если бы все время вот так по-человечески, с сознанием ответственности перед революцией, разговаривали с Мелеховыми и в особенности с Григорием, они не были бы нашими врагами».⁹ С нашей точки зрения, это — девственно невинный взгляд на причины поведения тех или иных слоев в революции, ход которой определялся, в первую очередь, не разговорами, а материальными факторами. Но от объективных экономических предпосылок контрреволюционности казачества в прошлом Ф. Бирюков попросту отмахивается как от «стандартных положений».¹⁰ Впрочем, он отмахивается и от содержания «Тихого Дона»: ведь Григорий совершил немало тягчайших проступков перед революцией гораздо раньше, чем состоялся знаменитый его разговор с Михаилом Кошевым в 8-й части — последней в «Тихом Доне». «Теперь же Григорий — трагическое лицо, — пишет Ф. Бирюков. — Его не поняли, оттолкнули». Итак, следует говорить о «трагедии непонятости». Помимо этой новации, в статье возникает еще одна: исключительность судьбы Мелехова. «Для нашей революции типичен переход тружеников на сторону советской власти. На этом фоне конец Мелехова трагичен. Но ничего фатального в его судьбе нет. Он прибывался и должен был прибиться к нашему берегу. И если этого не произошло, то не только он виноват, как думают те критики, которые взваливают всю ответственность на героя. Многие зависело от того, как мы обойдемся с Мелеховым, особенно после Новороссийска. Можно было перетянуть его к себе, можно было и оттолкнуть. За него не было активной борьбы, если не считать давних бесед Гаранжи».¹¹ Опять «беседы» на первом плане! Судьба Мелехова резко отделяется Ф. Бирюковым от судьбы остального казачества, она сугубо индивидуальна и, стало быть, не несет никакого обобщения. Однако если следовать ходу рассуждений критика, то получается, что обоб-

⁹ Ф. Бирюков. Снова о Мелехове. «Новый мир», 1965, № 5, стр. 241.

¹⁰ Там же, стр. 250.

¹¹ Там же.

щение есть, но направлено оно не на Мелехова и заключается в том, что «мы» обошлись с Мелеховым плохо. Иначе говоря, поучительным является не столько путь Мелехова, сколько «наша» вина, «наше» отсутствие чуткости. И заключительная мысль статьи подчеркивает этот вывод с небывалой еще в нашем литературоведении непосредственностью: «...если бы предстали перед нами сейчас эти люди (речь идет о казачестве, — Ю. А.), мы протянули бы им руку, помогли, научили, поддержали, предостерегли от ошибок. Мы бы отвоевали их. Они свои».¹²

Эта концовка замечательно венчает всю статью. Прежде всего с некоторым недоумением мы должны напомнить, что советская власть уже около полувека тому назад «отвоевала» казачество, но — в соответствии с реальным положением дел — пользуясь не одними только моральными средствами воздействия, ибо социально-экономические условия жизни казачества на определенном этапе революции противостояли целям общенародной революции.

Далее, мы — будучи гуманистами — крайне не хотели бы видеть картину жестокой расправы над критиком со стороны Мелехова и других казаков, когда он пришел бы к ним, «протянув руку», скажем, даже не в 6-ю и не в 8-ю часть «Тихого Дона», а в 5-ю, где казаки казнят Подтелкова и его товарищей, и Мелехов кричит в лицо Подтелкову, своему бывшему красному командиру: «Ты, поганка, казаков жидам продал! Понятно?»

И, наконец, главное: почему весь громадный, почти необъятный смысл «Тихого Дона» сводится к перегибам, вызвавшим Верхне-Донское восстание? Не есть ли эта трактовка, хоть и невольное, хоть и вызванное гуманистическим порывом, но умаление одного из величайших произведений нашего века, не есть ли это подмена целого частным?

А. Хватов избегает прямолинейных утверждений, свойственных Ф. Бирюкову; тот же тезис получает у него более общую формулировку. Исследователь видит уже не лично М. Кошевого и «перегибщиков», но ставит вопрос и об ответственности истории перед Мелеховым.

В целом ряде своих статей А. Хватов высказал немало интересных суждений по поводу «Тихого Дона». Диалектически тонко показано им созревание идейно-эстетических принципов эпоса в раннем творчестве Шолохова; верно поставлен вопрос о «Тихом Доне» как своеобразном итоге предшествующих произведений о гражданской войне. Проблема становления жанра эпоса в творчестве Шолохова справедливо введена А. Хватовым в контекст развития этого жанра в мировой литературе XX века. Ценными представляются наблюдения исследователя над особенностями сюжета и построения характеров в «Тихом Доне», над образами коммунистов, над особенностями семьи Мелеховых, над самим Григорием. Все это несомненно войдет в актив шолоховедения. Однако формулировка одного из центральных выводов — об истоках трагедии Мелехова — представляется неточной.

Исследователь задает вопрос: чем объяснить трагический финал эпоса? Ведь к концу действия, изображенных Шолоховым, историческое заблуждение казачеством уже было преодолено, а личная вина Григория, по А. Хватову, — искуплена. И вот появляется итоговое рассуждение: «Проблема „человек и история“ ставится в „Тихом Доне“ как проблема ответственности личности перед историей и истории перед личностью. Именно так соотносятся Мелехов и Кошевой, ибо на стороне последнего право выступать от имени силы, обретшей в революции возможность активно воздействовать на ход событий, сознательно творить историю. Свообразие „Тихого Дона“ заключается в том, что основная линия сюжетного развития связана с судьбой человека, „ставшего на грани в борьбе двух начал“, а судьба другого, действия которого не всегда согласовывались с требованиями гуманизма, интересами исторической целесообразности, выступала лишь как осложняющее начало».¹³

Это концепционное высказывание, которое выглядит афористически законченным, при ближайшем рассмотрении обнаруживает ряд существенных неувязок.

Начнем с терминологии. История, т. е. движение социальной действительности, строго говоря, не может быть ответственной перед личностью. Видимо, в данном случае подразумевается нечто иное (власть, государство, строй). Мы не стали бы обращать внимание на это расплывчатое употребление слова, если бы в цитированном же отрывке слово «история» не употреблялось и в собственном значении. Терминологическая неточность лишь сопровождает логическую.

Мелехов представлен как личность, а Кошевой — как персонифицированная историческая (государственная?) сила. Но как же можно отчуждать непримиримость Михаила Кошевого от реальных фактов его личного опыта, который учил

¹² Там же.

¹³ А. Хватов. Образ Григория Мелехова и концепция романа «Тихий Дон». «Русская литература», 1965, № 2, стр. 31.

отнодь не гуманизму? Разве восставшие казаки с бессмысленной жестокостью не убили его престарелую мать, не расправились с его товарищами-большевиками и не подвергли его самого немислимым унижениям? Спрашивается: что же в данном случае выступало как «осложняющее начало», если смотреть в корень, — то ли жестокость казаков, поднявшихся на защиту своих сословных интересов, то ли настороженность Кошевого?

Ф. Бирюков тоже с осуждением пишет о красноармейце, который на постое у Мелеховых застрелил хозяйскую собаку и всячески придирался к Мелехову — белому офицеру в прошлом. Но отчего же он не пишет, что «этот Александр вроде головой тронутый. У него в прошлом году на глазах офицеры в Луганске — он из Луганска родом — расстреляли мать и сестру. Оттого он такой».¹⁴ Вот и получается, что за словами об «ответственности истории перед личностью» конкретное содержание отнюдь не таково, какое в него вкладывают. А. Хватов прав, когда он в общем плане говорит об ответственности имущих силу («истории», по его терминологии), но в данном-то случае корень вины — в недрах капиталистического строя, в жесточайшей империалистической войне, ведь именно эта «история» виновата и в глубоких предрассудках Мелехова, и в подозрительности Кошевого. Вот ей и следует противопоставлять и Мелехова, и Кошевого, а не их друг другу как «личности» и как «историю». И далее: прямо надо говорить о том, что злостные «перегибчики» типа Малкина были подняты вверх волной революции, но качества их порождены были предшествующим строем.

Отсутствие историзма в выводах отчетливо сказывается и в том, что лишь Кошевой изображается представителем силы, «обретшей в революции возможность активно воздействовать на ход событий, сознательно творить историю». А разве Мелехов и контрреволюционное казачество в условиях гражданской войны и неоднократной смены власти не активно и не с сознанием своих интересов стремились воздействовать на ход истории?.. Удобно рассуждать с высоты многих десятилетий, но попробуем-ка перенестись в реальные условия, когда в разгаре была борьба за победу и вопрос «кто кого» для участников ожесточенной схватки на Дону еще не был окончательно решен. Давайте решать вопрос о гуманизме или его отсутствию у Кошевого исходя из конкретной ситуации, а не из нашего нынешнего знания того, как завершилась гражданская война. Революция началась и проходила в тех условиях, когда зрелых, сознательных большевиков типа Фурманова была капля в море нарочной стихии, и тем не менее она победила, ибо принципы большевиков отвечали общенародным интересам. Вместе с Шолоховым мы с болью видим усложнявшие ход революции факторы, но вместе с ним мы прежде всего следим за главным в революции: за тем, как утверждалась (нелегко, непросто, но утверждалась!) общенародная правда. Сводить уроки судьбы Мелехова к его непонятости, к «ответственности истории» перед ним — это ставить вопрос с ног на голову, это значит сужать значение шолоховского романа, а не раскрывать его широчайший смысл.

Так же, как работы А. Хватова, исследования Л. Ершова о Шолохове пасчитывают немало содержательных положений, но в трактовке причин трагедии Мелехова и этот автор отступает от принципов историзма. О своей связи с концепцией Ф. Бирюкова и А. Хватова он сообщает сам: «В последнее время начинают пробиваться новая точка зрения, приверженцы которой, учитывая, что споры об отщепенстве и заблуждении представляют собой пройденный этап нашего литературоведения, выдвигают более глубокую трактовку образа Григория Мелехова (работы А. Хватова, Ф. Бирюкова). Это направление представляется плодотворным и перспективным».¹⁵ Подобно названым им исследователям, Л. Ершов рассматривает социально-экономические и сословные побуждения Мелехова в качестве второстепенных, подобно им указывает на «накладки» (термин Л. Ершова, — Ю. А.), которые затруднили утверждение советской власти на Дону, но последовательно идет дальше своих предшественников, выдвигая тезис: идеалы Мелехова опередили то реальное, что ему могла предложить революция, и в этом истоки трагедии Мелехова. «... Мелехов ищет уже в эту пору нравственно-социальной гармонии. Иллюзия, но благородная; отсюда трагизм ситуации».¹⁶ Итак, Мелехов опередил историю. «Идеал Григория выдвинут ходом истории, но конкретные обстоятельства сложились так, что пока он в полной мере несуществен».¹⁷ Что же это за идеал? «Мысль о жизни без доверия к людям, без свободы волеизъявления (вот откуда идут у некоторых критиков чудовищные обвинения шолоховского героя в буржуазном

¹⁴ Михаил Шолохов, Собрание сочинений в восьми томах, т. 4, Изд. «Правда», М., 1962, стр. 126.

¹⁵ Л. Ершов. Искусство реалистического эпоса (М. Шолохов и Л. Толстой). «Звезда», 1966, № 5, стр. 201—202.

¹⁶ Л. Ф. Ершов. Русский советский роман. (Национальные традиции и новаторство). Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 292.

¹⁷ Там же, стр. 295.

индивидуализме и даже анархизме) для человека, начисто лишённого начал карьеры или карьеры, кажется нестерпимой».¹⁸

Несомненно, что истоки концепции Ф. Бирюкова, А. Хватова и Л. Ершова уходят в глубокие и трудные раздумья критиков над трагическими последствиями «чужовицких нарушений и попрания норм, принципов, традиций и заветов, вытекающих из самой природы социалистической революции, существа марксистско-ленинского учения».¹⁹ Гражданственное направление их мысли нам понятно. Но мы не можем разделять стремление утверждать одно за счет искажения другого. Когда Григория Мелехова вырывают из реально-исторического контекста заблуждений и поисков третьего пути казачеством, когда его представляют выразителем идеи абсолютного демократизма «исторического народа» (Л. Ершов), сознательно закрывая глаза на ту часть души его, которая живет собственническими и сословными предрассудками, то мы полагаем, что тем самым нарушается историческая правда, затушевываются противоречия личности Мелехова. Если ради доказательства какого-либо положения (в данном случае ради ретроспекции трагических событий 1937 года в исторически иные условия гражданской войны на Дону) приходится прибегать к избирательному, одностороннему подбору аргументов, к самоизоляции от существенных факторов, то это значит, что идея далека от объективного отражения действительности. Это не тот путь, который ведет к истине.

Новая концепция является неплодотворной. Собственно говоря, новым в ней является лишь искусственное выделение одной из линий романа, ранее рассматривавшейся в контексте многих других сложных проблем.

4

Отмечая достоинства тома «Шолохов. Творчество и влияние», изданного в Лейпциге, мы не можем не сказать и о чувстве некоторой дисгармонии, которое вызывают разные части книги. Эту дисгармонию мы видим в том, что обобщающие статьи первого раздела не объясняют комплекса фактов, изложенных в богатейшем третьем разделе («Мировое значение Шолохова»). Добротные исследования второго раздела, посвященные конкретным произведениям, построены на основании той или иной широкой концепции, но не настолько широкой, чтобы выявить причины международного успеха и мирового распространения этих произведений. А ведь без истолкования этого очевидного факта мы, видимо, упускаем нечто существенное в понимании смысла произведений писателя.

Эта дисгармония, наблюдаемая в содержательном томе, представляется не случайной, но отражающей реальное состояние дел в науке о Шолохове. Действительно, накоплено уже множество бесспорных и интересных фактов и разработок. Существуют серьезные теоретические труды. Но общим недостатком даже лучших, наиболее аргументированных работ является то, что в «Тихом Доне» видят прежде всего отражение процессов лишь собственно российских, пусть архисложных, но имеющих отношение лишь к России революционного периода и военных катаклизмов. И поскольку это так, оказывается психологической загадкой активный интерес к творчеству нашего писателя за рубежом. Не в экзотическом же для зарубежного читателя материале искать разгадку, но в каких-то непреходящих созвучиях!

Думается, что советские литературоведы подошли вилотную к обобщениям более высокого порядка, чем те, которые более или менее удовлетворительно объясняют смысл произведений Шолохова с точки зрения собственно казацких или собственно русских условий, подошли к обобщениям, которые правильно истолковывали бы смысл конкретных национальных событий, изображенных Шолоховым, и в то же время выходили за рамки специфически русских исторических процессов.

С другой стороны, тенденция, представленная в некоторых серьезных работах литературоведов социалистических стран (например, в упоминавшейся выше статье А. Вацлавика или в известной статье польского литературоведа Е. Ленарчика²⁰), отличается, на наш взгляд, несколько абстрактной всеобщностью. «В центре интересов Шолохова, — пишет Е. Ленарчик, — стоит вечный конфликт между человеком и историей, который жестоко вторгается в человеческую жизнь, особенно в переломные времена».²¹ И хотя Е. Ленарчик оговаривается, что этот конфликт конкретизирован во времени и месте, он сам выделяет разрядкой утверждение о том, что у Шолохова «социально-политическая трагедия становится философской».²² Ду-

¹⁸ Там же.

¹⁹ А. Хватов. Образ Григория Мелехова и концепция романа «Тихий Дон», стр. 32.

²⁰ J. Lenarczyk. Spór o «Cichy Don». «Slavia orientalis», 1959, № 4.

²¹ Там же, стр. 46.

²² Там же, стр. 45.

мается, здесь мы сталкиваемся с другой крайностью, ибо если мы пойдем по пути анализа «вечного конфликта», если оторвемся от социально-политических корней трагедии Мелехова и будем рассматривать конкретные общественные обстоятельства лишь как антураж, сменный декорум вечной философской темы, то впадем в жесткий схематизм. Не случайно же, надо полагать, сам Е. Ленарчик сразу вслед за цитированным отрывком пишет, что в трагической судьбе главного героя «Тихого Дона» неразрывно связаны три аспекта: в узком смысле типический — герой как представитель определенного общественного слоя; индивидуальный; в широком смысле типический — герой как воплощение главного конфликта революционной эпохи. Очевидно, реальное истолкование «Тихого Дона» не может базироваться на отвлеченных категориях типа «вечный конфликт между человеком и историей», и этим объясняется социально-политическое уточнение Е. Ленарчика, следующее сразу же вслед за абстрактным тезисом.

Таким образом, в настоящее время исследователи почти вплотную с двух сторон подошли к решению. Недостает буквально последнего шага для того, чтобы его достичь: одним — шага — шага в сторону более широкого социального обобщения; другим, напротив, — к социальной конкретности.

Здесь мы должны подчеркнуть, что в работах советских исследователей мы видим гораздо больше объединяющего их по существу, чем разделяющего. То, что в нашей науке выкристаллизовываются общие точки зрения даже по самым сложным проблемам, отчетливо видно на истолковании природы заблуждений Мелехова. Сравним:

«...Исходя из исторического опыта, Шолохов показывает, что причины трагедии Григория лежали... в его неспособности проникнуться пониманием тех непривычных условий, которые в будущем станут определять жизнь всего общества и каждого отдельного человека. Его классово обусловленные эгоизм и индивидуализм зачастую побеждали в нем те социальные и гуманистические цели, достичь которых он в конечном счете стремился».²³

«„Тихий Дон“ показывает, как была побеждена эта мелкобуржуазная стихия, как она положила перед пролетарской революцией оружие и с отвращением вытерла руки о полу шинели, поняв полную бессмысленность борьбы с теми, кто несет счастье всему народу и человечеству. Но как мучителен и не прост этот путь, как он оборачивался иногда трагедией в личной судьбе отдельного, незаурядного, кровно связанного с массами человека, показала судьба Григория Мелехова. „Магический кристалл“ огромного таланта Шолохова раскрыл через судьбу Мелехова судьбу всей мелкобуржуазной анархической стихии в нашей революции».²⁴

«Подлинный историзм и эпичность Григория Мелехова не в поучительности катастрофы отщепенца, но в скрестившихся в его трагедии всемирно-исторических противоречиях, которые посеял собственнический миропорядок в среде трудящихся».

Конфликт между пролетарской революционностью и мелкобуржуазным сознанием, между последовательным большевистским и двойственным мелкобуржуазным пониманием путей освобождения труда — вот тот главный идейно-психологический узел, который соотносит Григория Мелехова с эпохой решающего боя труда с капиталом и придает этому образу подлинно всемирно-историческое содержание».²⁵

Вчитаемся. Собственно говоря, разными словами выражена одна и та же важная мысль.

Каждое из приведенных выше высказываний (и многие другие, не приведенные здесь) содержит две логические части: 1) то отсталое, что есть в сознании Григория Мелехова, порождено буржуазным укладом старого мира; 2) конфликт между классово ограниченным эгоизмом и индивидуализмом, с одной стороны, и пролетарской моралью, с другой, — вот узел, который завязался в период пролетарской революции, когда в решающем бою столкнулись труд с капиталом.

Возьмем ли мы, однако, каждую из формулировок в отдельности, возьмем ли их сводную конструкцию, останется невыясненным вопрос о причинах всемирной популярности «Тихого Дона» — и в стабильных капиталистических странах (где проблема революции еще не стоит на повестке дня), и среди новых поколений советских читателей (для которых проблема совершившейся революции уже от-

²³ Л. Якименко. Шолохов и современность. В кн.: Michail Scholochow. Werk und Wirkung, S. 8.

²⁴ Б. Дайреджиев. О «Тихом Доне», стр. 291.

²⁵ А. Ф. Бритиков. Мастерство Михаила Шолохова. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 30. Только из стремления к компактности изложения мы не привели здесь цитат из книг и статей В. Гуры, Ю. Лукина, Н. Маслина, М. Сойфера, В. Петелина, В. Васильева, П. Дригина, А. Калинина, В. Литвинова, И. Борисовой и многих других интересных исследователей, из того же побуждения не занимаемся здесь сравнительным анализом тех существенных выводов об иных произведениях и творчестве Шолохова в целом, которые добыты нашими исследователями за последние годы: итог был бы сходным.

носится к истории). Значит, «Тихий Дон» волнует, заставляет переживать современного серьезного читателя многих стран не только в связи с проблемой революции, и не только в связи с проблемой «третьего пути», и не только в связи с проблемой классово ограниченного эгоизма, которые для многих читателей уже решены.

Очевидно, события и коллизии «Тихого Дона» следует рассматривать в таком кругу социально-психологических проблем, которые, найдя концентрированное проявление в период революции, этим периодом исчерпаны не были. Мы полагаем, что к совершенно справедливо выделенным нашими литературоведами фазам познания смысла «Тихого Дона» следует добавить еще одну: революционный конфликт между классово ограниченным мелкобуржуазным сознанием и истинной революционностью является ярчайшим выражением более широкого конфликта, характерного для целой исторической эпохи буржуазной цивилизации, конфликта между индивидуалистическим и коллективистским сознанием, который в конечном счете порожден условиями материального развития общества и далеко еще не разрешен сейчас, хотя пути его преодоления в общем ясны. Смело обняв это радикальное противоречие, существующее в развивающемся человеческом обществе, Шолохов встал в ряд с величайшими художниками современности, создавшими произведения непреходящей ценности.

Мы далеки от желания представить данное положение абсолютной истиной в последней инстанции. Разумеется, смысл «Тихого Дона» им не исчерпывается. Задачей этого обобщения было логически продолжить и расширить суждения наших литературоведов, поставив их в связь с бесспорным фактом общемировой популярности Шолохова.²⁶ Сделать это нужно было давно. Собственно говоря, когда исследователи сравнивали «Тихий Дон» с «Хождением по мукам» А. Толстого и особенно с «Жизнью Клима Самгина», они уже стояли на верном пути, ибо пафосом этих произведений является бескомпромиссное развенчание индивидуалистического сознания, причем — и это особенно важно с точки зрения силы их обобщения — индивидуалистического сознания отнюдь не представителей буржуазных или мелкобуржуазных кругов! Ни Рощин, ни Клима Самгин не принадлежат к классу крупных или мелких собственников, и потому, казалось бы, исследовательская мысль, поощренная подобным богатством материала, должна была бы трагедию Григория Мелехова рассматривать не только в связи с его мелкобуржуазными и сословными пережитками (не упуская их из виду, конечно, опираясь на них, но не ограничиваясь в своих выводах лишь ими). Однако, выйдя на магистраль, исследователи вскоре сворачивали с нее. А жаль! Это свидетельствует о нашем недостаточном подчас умении рассматривать советскую литературу, которая постоянно обращается к проблемам общемирового значения, в качестве авангарда мировой литературы, и рассматривать не декларативно, а на фактах!

Мы трактуем, например, «Очарованную душу» Р. Роллана или «Семью Тибо» Роже Мартена дю Гара как величайшие эпопеи XX века, посвященные краху индивидуалистического и нелегкому становлению нового мировоззрения. Нас впечатляет духовная метаморфоза врача Антуана Тибо, который уже за порогом смерти последним напряжением сознания вспоминает не о себе, а о мальчишке, в котором, он надеется, воплотится все то хорошее, чего не было в нем. Мы взволнованно читаем о последних грезах Аннет Ривьер, которая хочет помочь людям, вобрав в себя все их боли, заботы, печали. Но почему же «Тихий Дон» мы рассматриваем в масштабах не столь широких, не эпохальных? Ведь в самом ярком, буквально огненным своем проявлении именно там — на Дону, на Волге, на Днепре, на Амуре — совершались события, имеющие столь всемирное значение, что перед ними меркнет очень многое, происходившее в блестящих европейских столицах!

Нам кажется, что Шолохов пошел в решении этой общемировой темы самым трудным путем. В самом деле: и Антуан Тибо, и Марк, сын Аннет Ривьер, логикой событий подведены к краху индивидуализма, а Марк становится даже участником сознательной борьбы с обветшалым строем. В отличие от них Григорий — коллективист с самого начала (это обусловлено его средой и воспитанием), но коллективист он в рамках узкой касты, сословия!.. Задача, которая стояла перед ним, качественно трудней, сложней, чем перед другими ищущими истину персонажами, например Рощиным из «Хождения по мукам», так как Григорию надо сначала преодолеть жесткие пути узкого, сословного коллективизма, справедливость которого для него ассоциируется с идеальной справедливостью, с взаимоподдержкой человека людьми.

Шолоховское решение проблемы сложнее любого другого, существующего в мировой литературе, ибо, имея в виду идеалы подлинно высокого коллективизма, исходя из исторического, этического и эстетического понимания действительно общенародной справедливости (в утверждении которой писатель активно участво-

²⁶ Наиболее нам близкими по существу в этом вопросе являются некоторые положения «Истории русского советского романа» (изд. «Наука», М.—Л., 1965, кн. 1, глава «Эпос революционной эпохи. Роман-эпопея»), а также соответствующие главы книг о Шолохове А. Бритикова и В. Петелина.

вал с оружием в руках), автор «Тихого Дона» как бы в обратно-зеркальном отображении рисует размывание, разламывание, крушение коллективизма же — маленького, сословного, противостоящего объективным устремлениям всего общества.

Другие большие писатели, собственно говоря, начинают психологическое исследование там, где Шолохов уже подходит к концу: сословный коллективизм оказался несостоятельным, Мелехов ввергнут в положение, когда он один противостоит всем, даже своим случайным попутчикам по банде Фомина. Каждый лишь за себя, каждый лишь о себе — ведь это и есть формула крайнего индивидуализма, и ей подчинена жизнь Мелехова-бандита, Мелехова-изгоя.

В «Тихом Доне» создана такая огромная инерция исторического движения человеческой морали, что этому последнему в романе отрезку жизни Григория писатель отдал относительно небольшую по объему, но чрезвычайно важную концепционно часть. Финал «Тихого Дона» типологически необычен, но в этой оригинальности — большой исторический смысл. Мы знаем книги, где носитель яческой философии гибнет нравственно и физически («Жизнь Клима Самгина»). Знаем путь нравственного возрождения («Хождение по мукам»). Знаем «оптимистическую трагедию» физической смерти человека, обретшего истину («Семья Тибо»). В «Тихом Доне» же мощный поток истории, объективно утверждающий неодолимость новой морали, проецируется в будущее, однако мораль эта убеждением главного героя не становится. Действительность уже разбила вдребезги мораль сословности, действительность уже неумолимо и без сострадания показала Мелехову все уродство жизни лишь для себя, но, осложненная и замутненная многими преходящими факторами, она еще не убедила Мелехова в истинности общенародной, коллективистской морали. И в подобной дисгармонии — между поступательным в целом ходом истории и человеком, который новой морали не приемлет, — крупнейшее обобщение Шолохова, который стремится к правде, хотя бы и суровой, и не приемлет иллюзий. Показав в соответствии с большой историей магистральное направление движения человеческой этики, Шолохов, в соответствии с историей же, показывает нам, что процесс этот далеко не закончен, что он совершается отнюдь не прямолинейно, а подчас просто мучительно, что впереди еще — борьба и борьба. И думается, нет истинной этой трезвой и мудрой позиции!..

Обоснованием того, что мы имеем право столь расширительно толковать смысл «Тихого Дона», видя в революции ярчайшее проявление более длительного мирового процесса, является история советской литературы. Прежде всего существует определенное число книг, совпадающих с «Тихим Доном» не только местом действия, но фабулой, расстановкой героев, столкновением основных социальных сил. Совпадения подчас потрясают, хотя очевидно, что вызваны они не литературными мотивами, но совпадениями в самой реальной действительности. Однако, сопоставляя с «Тихим Доном» «Огненного коня» Ф. Гладкова, например (1922), либо «Черный пар» П. Журбы (1928), либо «Горную дорогу» Е. Федорова (1939), мы не можем говорить ни о чем другом, как о конкретном изображении революции, непосредственных ее коллизий, ее героев и врагов. Ни одна из этих книг не поднимается в своем взгляде на мир до такого уровня, чтобы ею заинтересовались широкие круги читателей, в том числе современные читатели других стран. Сжатые рамки настоящего обзора не дают нам возможности развернуть аргументацию, но вывод напрашивается сам собой: анализируя «Тихий Дон», мы не имеем права ограничивать свою мысль проблематикой, естественной и органичной для названных выше книг, также весьма драматически построенных на круто замешанном историческом материале и написанных талантливыми писателями.

Далее. Не подсказывает ли нам все творчество Шолохова — от весьма несовершенных, схематических первых его рассказов до художественно гармонической «Судьбы человека», что существеннейшей особенностью автора «Тихого Дона» является борьба за высочайшие душевные качества человека, и первым из первых среди них является та мораль, которая связывает человека с другими людьми, выступающими за подлинную справедливость? Шибалка, который застрелил свою жену Дарью за предательство, от Андрея Соколова, который ночью в церкви задушил предателя, отделяло несколько десятилетий, но неизменной оставалось существо революционно-гуманистической этики писателя. Его взгляд углублялся, становился все более сложным, но это был и есть взгляд убежденного сторонника коллективистской морали.

Однако, стремясь к некоторому расширительному толкованию и всего творчества Шолохова в целом, и «Тихого Дона» в частности, мы далеки от безгранично всеобщей его трактовки, при которой полностью исчезают социально-психологические и национальные мотивы происходящего и остается лишь абстрактно-философское видение «вечных вопросов», случайно одетых в ту или иную конкретную форму. Мы исходили из предпосылки, согласно которой развитие человечества — это путь совместного продвижения людей, это история все более тесной связи людей друг с другом и их взаимозависимости. Реальной основой подобного порядка вещей является, как объясняет марксизм, общественный характер производства благ,

необходимых для человечества в целом и для каждого отдельного человека. И естественно, что в соответствии с материальными предпосылками совершаются сдвиги и в человеческом сознании: все больше людей необходимым условием своего счастья считают счастье народа — в этом суть истинно человеческой природы счастья. Известные слова К. Маркса «счастье — в борьбе» были порождены в ту историческую эпоху, когда лучшие представители человечества вступили в сознательную, целеустремленную борьбу за счастливую жизнь всего народа, за высокие цели. Сложнейший процесс созревания коллективистской морали, ярче всего выраженный в коммунистическом движении, но им не ограничивающийся, не является «вечным»: при внешней схожести с моралью первохристиан, например, он радикально отличается от нее. В новых исторических условиях коллективистская мораль требует не только солидарности, но и всемерного развития индивидуальности каждого члена человеческого общества — на основе коллективизма.

Мы связываем шолоховскую проблематику с громадными социально-психологическими процессами незавершившейся исторической эпохи. И переходя к следующей теме нашего обзора, мы также будем исходить из соотносительности ее с историческим временем, хотя существует немалый соблазн решать ее абстрактно, вне времени и пространства. Тема эта — красота человека в шолоховском понимании.

5

Стараясь определить причины мировой популярности творчества Шолохова, высняв ту «общечеловеческую» проблематику, которая волнует самых разных читателей, мы можем — опираясь на творчество замечательного писателя — перейти к следующему обобщению. Его следует сформулировать примерно так: подлинно гуманистическое восхождение возможностями человека, воинствующее утверждение человеческой красоты.

Пожалуй, трудно назвать такого советского исследователя последних лет, который в своей работе не опирался бы на высказывание Шолохова 1957 года о том, что в «Тихом Доне» ему хотелось передать «очарование человека».²⁷ Надо сказать, что в трудах и прежнего времени (за редким исключением) немало места уделялось анализу высоких душевных качеств Григория Мелехова, однако детальная разработка этой проблемы в книгах Л. Якименко, В. Литвинова, В. Петелина, Н. Маслина и некоторых других отличает именно современный этап шолоховедения. Следует отметить, что интересные наблюдения в тему «очарование человека» вносят и А. Хватов и Л. Ершов. Таким образом, мы имеем дело со своей рода аксиомой нашего литературоведения. И если мы обращаемся к ней, то не для того, чтобы лишний раз повторять ее.

Это необходимо нам для того, во-первых, чтобы вывести разговор об «очаровании человека» из рамок чисто локальных. Нескрываемая приязнь Шолохова к таким качествам, как правдоискательство, искренность, стремление к справедливости, способность к огромной любви, бескорыстие, чуждость карьеризму, мужественность, душевная цельность, активное эстетическое утверждение этих качеств имеют прямое и действительное отношение отнюдь не только к периоду революции и не только к России переломных лет. «Тихий Дон» был и остается книгой остро современной для всего мира, поставленного усложняющейся действительностью перед необходимостью решать коренные мировоззренческие вопросы. Могучее шолоховское человеколюбие выступает весомым аргументом в битве идеологий, в битве света и тьмы.

Если мы введем эту жизнеутверждающую философию в контекст современной битвы идей, если сопоставим ее с захлестнувшими мир учениями об изначальной порочности человека, о его несовершенстве, темной иррациональности его духовного мира, если сопоставим с массовой литературой капиталистических стран, цель которой — растлить человека и подавить в нем все добрые начала, то поймем действительно общеемировое значение шолоховского оптимизма, значение тем более высокое, что речь идет не о карамельном, бездумном, но о сурово-реалистическом, трезвом взгляде на мир.

Шолоховская концепция «очарования человека», во-вторых, может быть рассмотрена как важнейший принцип его поэтики, способный прояснить нечто фундаментальное в шолоховском творчестве. Нам кажется, что писатель в «Тихом Доне» особенно стремился идти путем, который можно определить как путь наибольшего сопротивления. В самом деле, изображая гражданскую войну, он рисует, по его же словам, «борьбу белых с красными, а не борьбу красных с белыми. В этом большая трудность».²⁸

²⁷ «Советская Россия», 1957, 25 августа.

²⁸ «На подъеме», Ростов-на-Дону. 1930, № 6, стр. 172.

Разумеется, это не было бы большой трудностью, если бы Шолохов как человек и художник был граждански индифферентен, по крайней мере. Но известно, что это был смолоду чрезвычайно активный красный боец. Весьма характерным представляется следующий, ставший недавно известным, эпизод. Как вспоминает писатель Евгений Поповкин, во время одной из поездок по Дону Шолохов «попросил свернуть к небольшому хутору. Вызвал из хаты подвижного низкорослого казачка:

— Садись, дела есть!

Ехали лугом, и Михаил Александрович, посмеиваясь, спросил нашего нового спутника:

— Места тебе знакомые? Ну-ка, расскажи... Вел меня здесь?

— Вел.

— Куда.

— На расстрел.

— С винтовкой?

— А с чем же?! Не с цепком...

Шолохов довольно посмеивается. Оказывается, он и впрямь был приговорен в те дни, когда служил в протодотряде, к расстрелу „за превышение власти“, грубо обошелся с твердозаданцем. И вот этим цветущим сейчас лугом и вел когда-то Шолохова в тюрьму нынешний его хуторской приятель. Потом, продержав семнадцатилетнего паренька двое суток в холодной, заменили ему расстрел двумя „условными“ годами...»²⁹ Итак, писатель, обладавший сильнейшим запасом классовой ненависти, тем не менее поставил перед собой действительно нелегкую задачу: изобразить диалектику борьбы белых с красными, т. е. приход к советской власти несометски вначале настроенных людей.

Говоря о пути наибольшего сопротивления, вспомним, что Шолохов, изображая крах индивидуалистического мировоззрения, противостоящего общенародным интересам, показал борьбу коллективиста, ограниченного клановыми, кастовыми интересами, против истинных коллективистов и тем самым вскрыл истоки подлинной трагедии немалого круга субъективно честных людей, которые выступили против революции, против поступательного хода истории. На это не решился ни один из крупнейших писателей мира.

И вот обращаемся к тому, что средоточием авторских (и читательских) симпатий является человек, который нанес немалый ущерб революции (а ей отдано сердце Шолохова!), на счету у которого много загубленных жизней красных бойцов. Чем объяснить, что Шолохов поступил именно так? Может быть, имея целью усугубить трагедийность вещи? Вряд ли. Нам думается, трагедийность «Тихого Дона» есть следствие изображенных в нем исторических событий народной жизни, а не цель художественного замысла. Если бы самоцелью автора было создание прежде всего трагедии, то в центре злопеев стали бы судьбы Штокмана, Ивана Алексеевича, Подтелкова и других погибших коммунистов. Ведь горечь их трагедии, на наш взгляд, неизмеримо превосходит трагедию Мелехова — они погибли от рук того народа, служению которому отдавали себя сознательно и беззаветно! Трагичней их смерти трудно представить себе ситуацию. А фокус произведений между тем на Григорий! Нет, не трагедийность замысла владыка Шолоховым в первую очередь, думается нам, когда рисовал он горький путь Мелехова, и не столько собственно художественные категории занимали его, сколько мысли гражданина, мысли революционного гуманиста Маркса толка! Не абстрактное прекрасное, расплывающееся на все времена и народы, но вполне ясная мысль рождается раздумьями над образом Мелехова: если социальные обстоятельства побуждают даже лучших по своим духовным задаткам людей становиться на преступный путь, эти обстоятельства должны быть переделаны! Активный смысл нашего искреннего сожаления о трагедии Григория Мелехова не может быть иным: тот мир, тот строй, та среда, которая бросает людей в слепую, зверскую борьбу против общенародной справедливости, против поступательного хода истории, должны быть уничтожены.

Следовательно, абстракция об «очаровании человека» дополняется и принимает логически цельный вид: гуманистическое восприятие человеком, активное неприятие условий, социально уродующих его!

Мы говорили о поэтике «пути наибольшего сопротивления» как принципиальной для Шолохова. Опыт «Тихого Дона» показывает, что при соответствующем художественном воплощении подобная поэтика дает чрезвычайно плодотворные результаты, она способна привлечь внимание огромного круга читателей, взволновать людей буквально всего мира.

Мы хотели бы еще раз обратить внимание возможных оппонентов на то, что стремление к некоторому расширению имеющихся выводов отнюдь не превращалось здесь во вневременное абстрагирование. Для того чтобы подчеркнуть это, мы при-

²⁹ Евг. Поповкин. Обаяние таланта. В кн.: Михаил Александрович Шолохов. Изд. «Правда», М., 1966, стр. 235.

ведем еще один пример «пути наибольшего сопротивления» в «Тихом Доне»: искателем истины изображен в романе — впервые среди мировых произведений подобного масштаба — не интеллигент, а трудящийся человек, по существу, даже неграмотный. Нам думается, этот демократизм шолоховского замысла органически слит с объективно-революционным неприятием старого мира, безжалостно искажающего судьбы даже лучших людей: потому неразрывно слит, что вывод о необходимости справедливого переустройства мира прежде всего для широчайших слоев тружеников оказывается совершенно недвусмысленным.

* * *

Мы отчетливо отдаем себе отчет в том, сколь многих проблем шолоховедения, как затронутых в рецензируемом томе «Michail Scholochow. Werk und Wirkung», так и в целом ряде других содержательных исследований, мы не коснулись. Вместе с тем мы полагаем, что выделение здесь вопроса о некоторых возможных причинах мировой популярности произведений Шолохова в качестве центрального является полезным и перспективным. С учетом подлинного размаха их проблематики, возможно, будут скорректированы некоторые вышедшие положения, страдающие определенной локальностью выводов. Возможно, будут и другие позитивные последствия.

В. Н. БАСКАКОВ

НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА О М. Е. САЛТЫКОВЕ-ЩЕДРИНЕ

(1960—1966)

Советское щедриноведение в послевоенное время отличается интенсивностью своего развития и широтой охвата исследуемых проблем и явлений. Это объясняется прежде всего значительностью ранее достигнутых им успехов, среди которых, в первую очередь, необходимо отметить завершение сложнейшей работы по собиранию, изучению и публикации наследия Салтыкова-Щедрина.¹ Немалую роль сыграли и энергичные меры, предпринятые довоенным литературоведением по выявлению документальных материалов, необходимых для углубленного изучения жизненного и творческого пути сатирика (биографические сведения, мемуарные свидетельства, переписка современников, цензурное делопроизводство и т. д.).

Плодотворные результаты источниковедческих разысканий позволили уже в 1930-е годы начать широкие опыты по изучению мировоззрения и художественной системы Салтыкова-Щедрина, отдельных этапов и звеньев его творческой деятельности. Эта работа была прервана войной и возобновлена лишь во второй половине 40-х годов. Начиная с этого времени советское щедриноведение быстро наращивает темпы развития и за два минувших десятилетия создает целый ряд трудов, по своему значению выходящих далеко за его пределы и характеризующих собой успехи советского литературоведения в целом. Среди них прежде всего следует назвать монографии общего характера, принадлежащие Я. Эльсбергу и В. Кирпотину, первый том научной биографии сатирика, написанный С. А. Макашиным, книгу Е. И. Покусаева о творческом пути писателя в 1860-е годы, исследование эволюции сатиры Салтыкова-Щедрина и художественных принципов его реализма, созданное А. С. Бушминым, монографию А. И. Ефимова о языке щедринской сатиры.

Интерес исследователей к Салтыкову-Щедрину повышается из года в год. Достаточно сказать, что только в 1945—1960 годах в печати появилось свыше тысячи книг, статей, рецензий, полностью или частично посвященных Салтыкову-Щедрину.² Внимание ученых привлекают творческий метод и мировоззрение сатирика, его биография и журналистская деятельность. Появляются источник-

¹ В 1933—1941 годах Гослитиздат выпустил в свет первое полное собрание сочинений М. Е. Салтыкова-Щедрина в двадцати томах. С появлением этого издания читатель впервые получил почти исчерпывающее представление о художественном, критико-публицистическом и эпистолярном наследии великого сатирика, освобожденном, по мере возможности, от цензурных купюр и искажений. Тексты Салтыкова-Щедрина, обнаруженные после выхода в свет указанного издания, сосредоточены в книге: «Литературное наследство», т. 67, 1959, стр. 281—536.

² Регистрация послереволюционной литературы о Салтыкове-Щедрине произведена в книге: В. Н. Баскаков. Библиография литературы о М. Е. Салтыкове-Щедрине. 1918—1965. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, 291 стр.

ведческие, библиографические и текстологические исследования. Творчество Салтыкова-Щедрина интересует уже не только специалистов в области литературы. Одна за другой выходят работы, принадлежащие перу историков и юристов, экономистов и искусствоведов, языковедов и философов. Если первоначально круг ученых-щедриноведов был относительно узким, то в послевоенные годы он значительно расширился за счет привлечения к изучению наследия Салтыкова-Щедрина творческой молодежи.³ Отметим и резкое изменение «географии» щедриноведческих сил. Раньше они концентрировались преимущественно в Москве и Ленинграде, теперь книги и статьи о Салтыкове-Щедрине выходят почти повсеместно — от Калининграда до Владивостока и от Мурманска до Ташкента и Тбилиси.⁴

Современное щедриноведение, к сожалению, испытывает значительные трудности из-за отсутствия в нашем литературоведении специальных информационно-реферативных изданий. Существующие литературоведческие журналы не могут заменить их ввиду своей недостаточной оперативности и ограниченности площадей, занимаемых критикой. Общеизвестно-политические же и общественно-литературные журналы к работам литературоведческого характера обращаются крайне редко (за последние десять лет они напечатали лишь шесть небольших рецензий на работы о Салтыкове-Щедрине). В результате щедриноведческие исследования, получившие отклик в печати, можно буквально перечислить по пальцам, а работы, прошедшие незамеченными, исчисляются сотнями, несмотря на то, что многие из них представляют собою существенный интерес для специалиста и вполне достойны рецензии или хотя бы краткого отзыва. Совершенно не получили отклика в нашей критике такие заметные в советском щедриноведении явления, как монографии В. Я. Кирпотина «Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина» (Госполитиздат, М., 1957), Н. В. Журавлева «Салтыков-Щедрин в Твери» (Калинин, 1961), Д. Золотницкого «Щедрин-драматург» (изд. «Искусство», Л.—М., 1961), Я. Лебедева «Атеизм М. Е. Салтыкова-Щедрина» (Изд. АН СССР, М., 1961), Н. Яковлева «„Пошехонская старина“ М. Е. Салтыкова-Щедрина. (Из наблюдений над работой писателя)» («Советский писатель», М., 1958) и многие другие.

Отсутствие реферативных изданий вызвало к жизни жанр тематического обзора литературы, охватывающего широкий круг работ и кратко знакомящего с их содержанием и направлением. В начале 1960-х годов появились подобные обзоры и в щедриноведении,⁵ но, к сожалению, почин не был подхвачен, и исследования, публиковавшиеся в последующие годы, подвергались лишь регистрационно-библиографической обработке без всякой попытки их анализа, систематизации, обобщения.

Настоящая работа представляет собой обзор советской щедриноведческой литературы 1960-х годов. Она не ставит перед собой задачи кропотливого анализа всех книг и статей о Салтыкове-Щедрине, опубликованных в этот период, да это и невозможно в журнальной статье, а преследует более скромную и конкретную цель: показать, что создано за последние годы в советском щедриноведении и какие проблемы волнуют ученых, работающих в этой области. Ввиду обширности и разнообразия литературы минимальное место уделено в обзоре исследованиям, уже получившим оценку критики. Внимание же читателя заострено главным образом на периферийных изданиях и статьях, помещавшихся на страницах многочисленных зональных сборников, трудов и ученых записок университетов и педагогических институтов. В сферу обзора, кроме того, включены и некоторые монографии, выпущенные центральными и областными издательствами и ускользнувшие из поля зрения литературоведческой критики.

В 1960-е годы в щедриноведении заметно усилилось тяготение к изучению мировоззренческих проблем. Общественно-политические, экономические, философские воззрения писателя прочно вошли в круг исследовательских интересов. И это вполне закономерно. Интенсивность разработки творческого наследия Салтыкова-Щедрина, революционного демократа и идейного соратника Чернышевского,

³ В 1950—1960-е годы на материале творчества Салтыкова-Щедрина защищено свыше пятидесяти диссертаций на соискание ученой степени кандидата филологических, философских, педагогических, юридических и искусствоведческих наук. К сожалению, после защиты диссертации лишь немногие молодые кандидаты наук активно приступили к исследованиям в области щедриноведения: подавляющее большинство ограничилось одной-двумя статьями на диссертационную тему (а иногда и только одним авторефератом).

⁴ В послевоенные годы щедриноведение шагнуло за рубежи нашей родины. Щедриноведческие исследования появляются во Франции, Италии, Германской Демократической Республике, Польше, Венгрии, Чехословакии.

⁵ Е. Озмитель, М. Рудов. Вопросы русской сатиры в Ученых записках университетов и пединститутов (1950—1959 гг.). В кн.: О мастерстве сатиры, вып. 1. Фрунзе, 1960, стр. 210—230 («Ученые записки Киргизского гос. университета», вып. 6); С. Л и щ и н е р. Творчество Щедрина 80-х годов в новейших исследованиях. «Вопросы литературы», 1961, № 4, стр. 213—219.

обусловила необходимость перехода от общих и предварительных разысканий в этой области, производившихся в 1930—1950-х годах,⁶ к детальным и многосторонним исследованиям.

Почти одновременно и независимо одна от другой выходят две монографии, посвященные общественно-политическим взглядам сатирика. Одна из них принадлежит В. С. Манешину и опубликована в Харькове, другая написана И. К. Дорногиным и издана в Горьком.⁷ Первая представляет собой популярное изложение философских и общественно-политических взглядов Салтыкова-Щедрина, в основных своих положениях опирающееся на предшествующие исследования. В ней рассматриваются теоретические основы революционного демократизма писателя, причем преимущественное внимание уделено изложению его философских воззрений. Кроме того, в монографии рассмотрены социологические и эстетические взгляды сатирика, непосредственно связанные с его философской системой. Значительное место уделено борьбе Салтыкова-Щедрина с самодержавием и крепостничеством, его выступлениям против буржуазии и буржуазного государства, критике реакционной сущности либерализма, а также трактовке «планов» и представлений писателя относительно «политической организации революционеров» и возможности осуществления революционно-демократических преобразований в России.

В монографии И. К. Дорногина развитие общественно-политических взглядов Салтыкова-Щедрина рассматривается в хронологической последовательности: выясняется отношение его к крепостничеству в 1840—1850-х годах, интерес его в это время к идеям западноевропейских утопистов, прослеживается процесс формирования философско-материалистических идей и воззрений Салтыкова-Щедрина; наряду с анализом выступлений писателя против крепостничества и самодержавия в 1860—1880-е годы вскрывается критика им капитализма и буржуазной политической экономики, его оценка буржуазной демократии. Автор высказывает мысль о кризисе революционного демократизма в конце 1880-х годов и его отражении в мировоззрении писателя, который, по утверждению И. К. Дорногина, пришел к переоценке взглядов на крестьянство как руководителя «будущей революции» (стр. 6).

В советском литературоведении экономические взгляды Салтыкова-Щедрина долгое время не привлекали к себе внимания исследователей. Калужский экономист Р. Левита, посвятив разработке этого вопроса монографию, затронул обширный круг проблем.⁸ Его книга во многом расширила наше представление о Салтыкове-Щедрине, об отношении писателя к социально-экономическим проблемам. Не останавливаясь на подробной характеристике книги, которая дана в содержательной рецензии С. А. Макашина,⁹ перечислим лишь основные проблемы, интересующие автора. Среди них важное место занимают взгляды писателя на причины и характер общественного развития, его отношение к крестьянской реформе и развитию капитализма в пореформенной России, взгляды на социализм. В книге анализируются суждения писателя о торговой и промышленной буржуазии, о сущности капиталистической эксплуатации, о пореформенном развитии помещичьего хозяйства и пережитках крепостничества в русской деревне, о крестьянской общине и народнических догмах. Ценность монографии в том, что она, как отмечает в предисловии Д. Заславский, отводит сатирику «заслуженное и почетное место среди тех мыслителей и писателей, которые вместе с Чернышевским и вслед за Чернышевским в непримиримой борьбе с буржуазными экономистами подготавливали идейную почву для прихода и торжества марксизма».

К рассмотрению атеистических моментов щедринского мировоззрения литературоведение обращалось неоднократно. Достаточно вспомнить статьи В. Я. Кирпотина, Б. З. Мушина, Н. В. Яковлева по этому вопросу. К настоящему времени их круг расширился за счет небольшой монографии Я. М. Лебедева и статей М. Горячкиной и Н. Карпова.

⁶ В 1930—1950-х годах появился ряд работ, посвященных исследованию мировоззрения Салтыкова-Щедрина, среди них такие значительные, как монография Я. Эльсберга «Мировоззрение и творчество Щедрина» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1936) и упомянутая выше книга В. Кирпотина «Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина».

⁷ В. С. Манешин. Общественно-политические взгляды М. Е. Салтыкова-Щедрина. Харьков, 1960, 230 стр.; И. К. Дорногин. Общественно-политические взгляды М. Е. Салтыкова-Щедрина. Горький, 1961, 146 стр. Книга В. С. Манешина вызвала два кратких отзыва, напечатанных в харьковской газете «Красное знамя» (1960, 18 мая) и в «Вечернем Тбилиси» (1960, 26 мая), монография И. К. Дорногина в нашей критике прошла незамеченной.

⁸ Р. Левита. Общественно-экономические взгляды М. Е. Салтыкова-Щедрина. Калуга, 1961, 239 стр.

⁹ С. А. Макашин. Экономист о Щедрине. «Вопросы литературы», 1962, № 12, стр. 183—185.

В монографии Я. М. Лебедева¹⁰ предпринято изучение творчества Салтыкова-Щедрина с точки зрения его атеистической направленности, критики церкви и религии. В книге впервые дано систематизированное обозрение взглядов Салтыкова-Щедрина по этому вопросу, причем использован большой материал, накопленный советским щедриноведением. Автор прослеживает формирование взгляда Салтыкова-Щедрина на религию, выясняет его отношение к старообрядчеству, православию, славянофильскому «аскетизму» и т. д. В центральных главах, касающихся творчества Салтыкова-Щедрина периода его расцвета, основной упор сделан на трактовке сатириком религии как орудия политической реакции и капитала, на его выступлениях против клерикализма, «народной политики» самодержавия, суеверий, религиозных утопий.

Статья М. Горячкиной¹¹ представляет собой общий очерк атеистических воззрений Салтыкова-Щедрина, в основной своей части касающийся вопроса о борьбе писателя «за материалистическую философию, за новый социальный строй и нового человека, свободного от религиозных предрассудков».

В отличие от предшествующих работ статьи Н. Карпова¹² не столь обширны по содержанию и ограничиваются главным образом анализом трех сказок («Христова ночь», «Рождественская сказка», «Деревенский пожар»).

К названным выше работам примыкают по своему характеру и исследования Т. И. Усакиной.¹³ В монографии о петрашевцах¹⁴ одна из центральных глав посвящена ею Салтыкову. Проблема мировоззрения писателя, примыкавшего в 1840-е годы к кругам петрашевцев, решается здесь посредством анализа его беллетристики этого периода («Противоречия», «Брусин», «Запутанное дело»). Исследователя интересует воздействие на писателя «литературно-теоретических принципов петрашевцев в процессе творческого переосмысления и под непосредственным влиянием Белинского и Герцена» (стр. 6). Другая работа Т. И. Усакиной впервые серьезно затрагивает вопрос о критическом отношении Салтыкова к утопическому учению Прудона,¹⁵ который решается опять же на материале повестей 1840-х годов.

Касаясь вопросов, связанных с изучением мировоззрения Салтыкова-Щедрина, следует упомянуть выступления Ф. Кузнецова и вызванные ими отклики.¹⁶ Одно из выступлений посвящено полемике Салтыкова-Щедрина с журналом «Русское слово» и представляет собой попытку произвести некоторую переоценку и уточнение позиции Салтыкова-Щедрина в этом споре.

В другой статье на основе ленинских положений о народничестве Ф. Кузнецов предпринимает попытку четкого определения источников разногласий между

¹⁰ Я. М. Лебедев. Атеизм М. Е. Салтыкова-Щедрина. Изд. АН СССР, М., 1961, 158 стр. (Научно-популярная серия).

¹¹ М. Горячкина. Щедрин-атеист. В кн.: Русская литература в борьбе с религией. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 188—208.

¹² Н. Карпов. 1) Три сказки Салтыкова-Щедрина. (К вопросу об антирелигиозных идеях в творчестве сатирика). В кн.: Из истории литературы. Калуга, 1963, стр. 69—94; 2) Атеистические мотивы в сказках Салтыкова-Щедрина. «Ученые записки Калининского педагогического института», т. 43, 1965, стр. 56—85.

¹³ Татьяна Ивановна Усакина — талантливый саратовский литературовед. Ею написаны работы о декабристах и петрашевцах, о Салтыкове-Щедрине и Герцене, о Чернышевском и В. Майкове. Жизненный путь Т. И. Усакиной безвременно оборвался. Непродолжительная научная деятельность ее, от первых до последних шагов связанная с Саратовским университетом, отличалась глубиной и разносторонностью интересов, обширностью знаний и необычайной творческой активностью. Среди ее трудов исследования о Салтыкове-Щедрине занимают одно из центральных мест. Кроме рассмотренных в настоящем обзоре, перу Т. И. Усакиной принадлежит статья «К истории создания повести М. Е. Салтыкова „Брусин“» («Русская литература», 1959, № 3, стр. 149—154), вызвавшая широкую полемику публикация салтыковских рецензий 1840-х годов («Литературное наследство», т. 67, 1959, стр. 407—448), неопубликованная диссертационная работа «М. Е. Салтыков-Щедрин и общественно-литературное движение сороковых годов» (1959) и др. Последние выступления Т. И. Усакиной в области щедриноведения связаны с выходящим ныне новым собранием сочинений великого сатирика. Она была одним из ведущих работников в коллективе, осуществляющем издание, и ее безвременная кончина — большая утрата для этого коллектива и советского щедриноведения в целом.

¹⁴ Т. Усакина. Петрашевцы и литературно-общественное движение сороковых годов XIX века. Саратов, 1965, 160 стр.

¹⁵ Т. Усакина. М. Е. Салтыков — критик Прудона. В кн.: Из истории общественной мысли и общественного движения в России. Саратов, 1964, стр. 167—191.

¹⁶ Ф. Кузнецов. 1) Ленин о народничестве. «Вопросы литературы», 1960, № 4, стр. 119—135; 2) М. Е. Салтыков-Щедрин и журнал «Русское слово» (еще раз о «расколе в нигилистах»). «Русская литература», 1961, № 2, стр. 23—49. См. об этой статье: Л. Я. Лившиц. Путь Рахметова или дорога Шалимова? «Филологические науки», 1963, № 3, стр. 162—166.

Салтыковым-Щедриным и Михайловским. Салтыков-Щедрин «был представителем революционного, или, как говорил Ленин, „старого русского народничества“, то есть был не только народником, но и революционным демократом... Михайловский же, Елисеев, Кривенко выходили за пределы „старого“, революционного русского народничества, но были революционными демократами. Их идеал никогда не поднимался выше расплывчатого демократизма с сильным креном к либерализму. Именно здесь истоки разногласий Щедрина и Михайловского, а не в том, что один из них был „народником“, в то время как другой — „революционным демократом“».

Таким образом, исследования мировоззрения Салтыкова-Щедрина, появившиеся в 1960-е годы, несмотря на свою немногочисленность, свидетельствуют о пристальном внимании к этой проблеме и вносят порой существенные дополнения в общее представление о системе взглядов сатирика.¹⁷ Особенно это касается исследований Р. Левиты и Т. Усакиной, но и другие работы, затронутые в обзоре, представляют интерес для литературоведов.

Исследование художественного метода в широком значении этого слова ведется в нашей науке чрезвычайно интенсивно. Десятки статей и книг последних лет полностью или частично посвящены решению этой проблемы. Среди них отметим прежде всего получившую благожелательные отзывы нашей критики монографию Е. И. Покусаева.¹⁸ Она представляет собой слитный идейно-художественный анализ крупнейших произведений Салтыкова-Щедрина периода расцвета его литературной деятельности («История одного города», «Помпадуры и помпадурши», «Господа ташкентцы», «Дневник провинциала в Петербурге», «Господа Молчалины», «Благонамеренные речи», «Господа Головлевы», «Современная идиллия»). В книге использован обширный материал современной писателю критики, произведен сопоставительный анализ щедринских сатир с крупнейшими явлениями литературной жизни того времени, охарактеризованы многообразные художественные открытия писателя и связи его с литературным движением и освободительной борьбой эпохи.

Борьба Салтыкова-Щедрина за новый тип общественного романа исследуется в статье А. С. Бушмина «Роман в теоретическом и художественном истолковании Салтыкова-Щедрина».¹⁹ В ней автор анализирует жанровый состав щедринского наследия,²⁰ теоретические высказывания сатирика о литературных жанрах, основное

¹⁷ К числу работ, затрагивающих проблемы мировоззрения Салтыкова-Щедрина, следует отнести и статью А. К. Бочаровой «Салтыков-Щедрин в борьбе за Белинского» (в кн.: В. Г. Белинский. Пенза, 1961, стр. 128—155) и исследование В. Ф. Никифоровой «Борьба М. Е. Салтыкова-Щедрина с реакционной и либеральной прессой в 1863—1864 годах» («Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», 1966, т. 309, стр. 237—255), посвященное выступлением сатирика против «Московских ведомостей», «Северной пчелы», «Дня», «Сына отечества» и др. Здесь же необходимо упомянуть работу Л. Николаевой «Тургенев и Щедрин в 70-е годы», рассматривающую одно из звеньев литературной полемики вокруг романа «Новь» («Ученые записки Орловского педагогического института», т. 17, 1963, стр. 180—217).

¹⁸ Е. Покусаев. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. Гослитиздат, М., 1963, 470 стр. Оценка монографии дана в рецензиях Б. Бухштаба («Вопросы литературы», 1964, № 6), А. Бушмина («Русская литература», 1964, № 2), С. Макашина («Новый мир», 1964, № 5). Обращаясь к монографии Е. И. Покусаева «Революционная сатира Салтыкова-Щедрина», следует упомянуть о его статье «После крушения революционной ситуации (Салтыков-Щедрин и наследие шестидесятников)», опубликованной в третьем сборнике «Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы» (Саратов, 1962, стр. 151—180). В ней характеризуются «итоги идейных исканий сатирика, содержание его революционно-демократического мировоззрения, как оно определилось к началу семидесятых годов, перед новым этапом творчества» (стр. 179). Эта статья, построенная главным образом на материале «Писем из провинции», представляет собою своеобразное соединительное звено между первой монографией Е. И. Покусаева о Салтыкове-Щедрине (Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1957) и указанной выше книгой о творчестве сатирика в 1870-е годы.

¹⁹ История русского романа в двух томах, т. 2. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 350—389.

²⁰ А. С. Бушмин подразделяет художественное творчество Салтыкова-Щедрина в жанровом отношении на сборники («Невинные рассказы», «Сатиры в прозе», «Признаки времени»), циклы («Благонамеренные речи», «Помпадуры и помпадурши», «За рубежом», «Мелочи жизни» и др.), романы («Господа Головлевы», «История одного города», «Дневник провинциала в Петербурге», «Современная идиллия», «Пошехонская старина»). В недавно вышедшей статье В. Ф. Козьмина «К вопросу о классификации циклов М. Е. Салтыкова-Щедрина» («Ученые записки Московского гос. педагогического института им. В. И. Ленина», т. 248, 1966, стр. 247—255) вносится некоторая детализация в указанное жанровое деление: щедринские циклы подразделяются на циклы-исследования («Господа ташкентцы», «Мелочи жизни») и циклы-обозрения («Письма к тетеньке», «Пестрые письма») и дается подробное

внимание уделяя романам «Господа Головлевы» и «Современная идиллия». Выбор этих произведений не случаен: среди революционно-обличительных выступлений Салтыкова-Щедрина в форме сатирического романа они «являются как бы крайними границами, в пределах которых разнообразится щедринский роман по своему содержанию и творческому методу» (стр. 365). Художественная практика и литературно-критические выступления сатирика были целеустремленно направлены к осуществлению его эстетического идеала, созданию романа «не только общественного, но и революционного, не только социального, но и социалистического» (стр. 389).

Среди многочисленных работ, обогативших советское щедриноведение в 1960-е годы, следует отметить целый ряд исследований, появившихся в Саратове. Надо сказать, что в последнее время Саратов стал одним из крупнейших в Советском Союзе центров по изучению русской классической литературы и творчества Салтыкова-Щедрина в особенности. В этом немалая заслуга принадлежит профессору Е. И. Покусаеву, заведующему кафедрой русской литературы в Саратовском университете. В щедринском семинаре, много лет работающем под руководством Е. И. Покусаева, сформировались многие способные литературоведы (А. А. Жук, Т. И. Усакина, В. Б. Смирнов, В. В. Прозоров, В. А. Мысляков и др.).

Остановимся кратко на монографических работах молодых саратовских исследователей. Первая из них — изданная в 1964 году книга В. Б. Смирнова «Глеб Успенский и Салтыков-Щедрин (Г. И. Успенский в «Отечественных записках»)». ²¹ Многолетнее сотрудничество Г. И. Успенского в журнале революционной демократии, протекавшее под непосредственным руководством и влиянием Салтыкова-Щедрина, рассматривается автором как время «глубокого философского осмысления действительности, период накопления того идейного багажа, который помог писателю (Г. Успенскому, — В. Б.) пронести веру в народ через все перипетии общественно-политической жизни конца столетия» (стр. 135).

Одна из наименее изученных в нашем литературоведении проблем исследуется в небольшой монографии В. Прозорова «О художественном мышлении писателя-сатирика. (Наблюдения над творческим процессом М. Е. Салтыкова-Щедрина)» (Саратов, 1965). Это удачная попытка понять процесс художественного мышления великого сатирика, проследить «путь сотворения образов в его противоречивой сложности, в динамике». В книге также затронута проблема взаимоотношений писателя-сатирика с читателем и поднят ряд методологических и методических вопросов, до сих пор нашей наукой не разработанных. ²²

В отличие от В. Прозорова В. Мысляков обратился к теме, которая не раз обсуждалась в советском щедриноведении. ²³ В его разработке проблема рассказчика у Салтыкова-Щедрина обогатилась рядом новых наблюдений и выводов. В. Мысляков подвергает детальному анализу соотношения автора, рассказчика, героя в сатирических циклах и романах, исследует особенности такой формы щедринского повествования, как рассказ от первого лица, наконец, рассматривает диалог, являющийся составным элементом повествовательной структуры у сатирика. Образ рассказчика предстает в монографии В. Мыслякова в многообразии форм и оттенков, выявление и интерпретация которых представляют серьезный интерес не только для щедриноведов, но и для всех тех, кто занимается изучением стиля писателей.

В ученых записках и трудах, в зональных сборниках в 1960-е годы появился ряд статей о художественном мастерстве Салтыкова-Щедрина. ²⁴ Принципам психоло-

обоснование целесообразности и полезности подобной схемы. Вопросами жанра занимается и М. Межевая, автор статей об эпистолярных формах в творчестве Салтыкова-Щедрина. Она считает возможным выделить в особую жанровую группу, отличную от «сатирических обзрений» и «сатирических циклов», ряд произведений, написанных в форме писем («Письма о провинции», «Письма к тетеньке»). Первая из ее статей опубликована в историко-филологическом выпуске трудов молодых ученых (Саратов, 1964), вторая — в книге «Русская литература семидесятых—девяностых годов», сб. 1. Свердловск, 1966 («Ученые записки Уральского гос. университета», № 45, серия филологическая, вып. 2).

²¹ См. также: В. Смирнов. Глеб Успенский и «Отечественные записки» начала семидесятых годов. В кн.: Русская литература семидесятых—девяностых годов, сб. 1, стр. 3—23. Обстоятельный разбор монографии В. Смирнова, ее достоинства и недостатков содержится в рецензии Н. Соколова («Русская литература», 1965, № 3, стр. 280—283).

²² Подробнее о монографии В. Прозорова см.: А. С. Бушмиц. Обещающее начало. «Русская литература», 1966, № 2, стр. 253—257.

²³ В. Мысляков. Искусство сатирического повествования. (Проблема рассказчика у Салтыкова-Щедрина). Саратов, 1966, 108 стр.

²⁴ М. Г. Зельдович. Художественность и народность (о «литературном манифесте» М. Е. Салтыкова). В кн.: Вопросы русской литературы, вып. 3. Львов, 1966, стр. 126—133; В. Н. Луккин. Проблема положительного героя в эстетике и творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Ученые записки Мелекесского гос. педагогического института», т. 2, ч. 1, 1962, стр. 83—108; А. К. Бочарова. Внутренне-

гического анализа посвящена статья С. Длуговской, рассматривающая сатирический цикл «В среде умеренности и аккуратности» и роман «Господа Головлевы».²⁵ Своеобразие психологизма в указанных произведениях автор видит в единстве социально-политического и моралистического критериев. Салтыков-Щедрин «распространяет сложный психологический анализ на пассивное сознание, доводит до всех возможных последствий катастрофизм этого сознания, тем самым получая возможность включить диалектику души в сферу сатиры и одновременно придать ей трагедийное звучание».

К изменениям в творческом облике сатирика, которые произошли в 1880-е годы, обратилась А. Базилевская, автор нескольких ранее опубликованных работ о творчестве Салтыкова-Щедрина 1840-х годов.²⁶ Она поставила своей целью выяснить пути, по которым шел сатирик, исследуя в своем беллетристическом творчестве 1880-х годов процесс появления и вызревания в действительности нового психологического типа, «пробуждающегося к поискам социальной справедливости человека из народа».

Основная же масса статей о художественном мастерстве Салтыкова-Щедрина, публиковавшихся в последние годы, посвящена его отдельным произведениям; преимущественное внимание исследователей уделено «Истории одного города», «Господам Головлевым», «Пошехонской старине».

К «Истории одного города» литературоведы обращаются во многих работах, в той или иной степени касающихся творчества Салтыкова-Щедрина. Среди же специальных исследований, посвященных этому произведению, отметим статью С. Соловьева.²⁷ Кроме причин, определивших появление «Истории одного города», в ней рассматривается проблема народа и его роли в общественном движении в истолковании писателя, высказывается предположение о смысле аллегорического финала: «... развитие народного самосознания неизбежно приведет к стихийному народному восстанию (грозное «Оно»), которое уничтожит Глухов и этим прекратит историю нелепой власти». Мнение С. Соловьева не совпадает с точкой зрения В. Холшевникова, несколько ранее выступившего в печати по этому вопросу и расматривавшего финал «Истории одного города» как предсказание «долгой полосы реакции».²⁸ Против этой точки зрения высказался в специальной статье и саратовский литературовед В. Смирнов.²⁹

Вполне объяснимый интерес вызывает выступление крупнейшего знатока древнерусской литературы Д. С. Лихачева.³⁰ Оно обусловлено стремлением проследить судьбы древнерусского художественного времени в литературе XIX века (у Гончарова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина). Д. С. Лихачев показывает, что в «Истории одного города» сатирик использовал довольно сложный художественный прием. Изображая современность «под впечатлением и в форме истории», он построил произведение в трех временных планах. Первый из них — план глуповского летописца (время летописное, пародированное), второй — план историка-комментатора, последователя государственной школы в исторической науке (тоже пароди-

poleмическая речь Салтыкова-Щедрина. «Ученые записки Пензенского гос. педагогического института им. В. Г. Белинского», вып. 15, 1966, стр. 74—86; Д. Ф. Луцкая. М. Е. Салтыков-Щедрин — очеркист (50-е годы). В кн.: Вопросы истории, филологии и педагогики. Казань, 1965, стр. 91—95; И. Т. Ищенко. 1) Принципы пародирования официальных документов в сатире Салтыкова-Щедрина. «Наукові записки Львівського держ. педагогічного інституту», т. 16, 1960, стр. 45—67; 2) О пародиях Салтыкова-Щедрина. В кн.: Доповіді та повідомлення Дрогобицького держ. педагогічного інституту ім. Івана Франка. Серія філологічних наук, 1962, стр. 13—17; К. Н. Григорьян. Пейзаж в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Русская литература», 1961, № 3, стр. 184—194; Н. А. Сницерева. Салтыков-Щедрин — редактор. Минск, 1960, 24 стр.

²⁵ С. Длуговская. Психологический анализ в сатире Салтыкова-Щедрина («Господа Головлевы», «В среде умеренности и аккуратности», «Большое место»). «Научные труды высших учебных заведений Литовской ССР, Литература», т. 9. Вильнюс, 1966, стр. 179—196.

²⁶ А. Базилевская. Трагедия «встрешенной бессознательности» в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина восьмидесятых годов. В кн.: Русская литература семидесятых—девяностых годов, сб. 1, стр. 24—36.

²⁷ С. Соловьев. «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. В кн.: Из истории русской литературы. Л., 1963, стр. 37—51 («Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», т. 245).

²⁸ В. Е. Холшевников. О развязке «Истории одного города». В кн.: Русские революционные демократы, вып. 2. Л., 1957, стр. 292—298 («Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 229, серия филологических наук, вып. 30).

²⁹ В. Смирнов. К вопросу о финале «Истории одного города». В кн.: Труды молодых ученых. Материалы межвузовской конференции, выпуск историко-филологический. Саратов, 1964, стр. 116—124.

³⁰ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 334—350.

рованный), наконец, третий план — авторский, в нем находится сам Салтыков-Щедрин. Читатель же, как отмечает Д. С. Лихачев, «постоянно переходит из одного времени повествования в другое: из летописного времени во время, в которое пишет историк-комментатор, а от времени историка ко времени подлинного автора „Истории одного города“ — самого Салтыкова-Щедрина. Последнее и является подлинным, не пародируемым временем „Истории одного города“» (стр. 350). Разработка проблемы художественного времени в «Истории одного города» лишний раз подтверждает чрезвычайную сложность художественной системы щедринской сатиры.

С работами об «Истории одного города» в последние годы выступили также Г. В. Иванов, Д. Ф. Лучинская, М. Герасимович, Е. Н. Ефимова.³¹ Среди них представляет интерес статья Г. В. Иванова, опубликованного ранее несколько исследований об этом произведении. Он рассматривает «некоторые точки соприкосновения» Короленко с Салтыковым-Щедриным. Впечатление, произведенное на Короленко «Историей одного города», оказалось чрезвычайно сильным и устойчивым. Короленко неоднократно возвращается к ней, используя ее в качестве образца при создании собственных произведений в плане политической сатиры (набросок «Последний Мымрецов», сказка «Стой, солнце, и не двигайся, луна!»).

Изучением «Господ Головлевых» в 1960-е годы занимались преимущественно К. Н. Григорьян и Э. Н. Лукоянова. Вышедшая в 1962 году монография К. Н. Григорьяна в основных своих частях посвящена анализу художественной системы писателя.³² В ней прослеживается путь Салтыкова-Щедрина к роману, освещаются его сложные поиски в области жанра, а также рассматриваются психологизм и пейзаж в романе, особенности щедринского сравнения и портрета.

Не более многочисленны и работы о «Пошехонской старине». Ею главным образом занимается ленинградский исследователь К. И. Соколова. За последние годы она опубликовала в изданиях Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена ряд статей.³³

³¹ Г. В. Иванов, В. Г. Короленко и «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. В кн.: Русская литература. Л., 1960, стр. 120—127 («Ученые записки Ленинградского гос. университета им. А. А. Жданова», № 295, серия филологических наук, вып. 58); Д. Ф. Лучинская. К вопросу о журнальной публикации «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. В кн.: Доклады и сообщения Казанского зонального объединения кафедр литературы группы педагогических институтов, вып. 1. Казань—Чебоксары, 1963, стр. 197—212; Е. Н. Ефимова. Портрет, жанр, пейзаж в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Ученые записки Орехово-Зуевского педагогического института», т. 21, вып. 4, 1964, стр. 21—32; М. Герасимович. Принципы сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина и их воплощение в «Истории одного города». «Народная асвета», Минск, 1964, № 12, стр. 40—44.

³² К. Н. Григорьян. Роман М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, 116 стр. См. также: К. Н. Григорьян. Психологизм в романе «Господа Головлевы». В кн.: Проблемы реализма русской литературы XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 183—208. Более подробно о монографии К. Н. Григорьяна см.: С. Лищинер. «Господа Головлевы» и эстетика русского реалистического романа. «Вопросы литературы», 1962, № 11, стр. 217—220; Э. Н. Лукоянова. 1) Народ в романе Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». «Ученые записки Киргизского женского педагогического института», вып. 5, 1960, стр. 113—129; 2) Проблема семьи в романе Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». В кн.: Вопросы филологии, вып. 2, литературоведческий. Фрунзе, 1964, стр. 10—20 (Киргизский гос. университет); 3) Проблема женской эмансипации в русской литературе 60—70-х годов и роман М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». В кн.: Вопросы литературы, языка и библиотековедения, вып. 3, Фрунзе, 1965 (Киргизский гос. университет); 4) Стилистический повтор как один из приемов сатиры Щедрина. (Из наблюдений над стилем романа «Господа Головлевы»). В кн.: О мастерстве сатиры, вып. 2. Фрунзе, 1964, стр. 28—36 («Ученые записки Киргизского гос. университета», вып. 12).

³³ К. И. Соколова. 1) О работе М. Е. Салтыкова-Щедрина над образами крепостных в романе-хронике «Пошехонская старина». В кн.: Вопросы истории русской литературы. Л., 1961, стр. 195—219 («Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», т. 219); 2) М. Е. Салтыков-Щедрин о воспитании молодежи. (По страницам «Пошехонской старины»). В кн.: Русская и советская литература. Л., 1965, стр. 104—118 («Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», т. 273); 3) «Пошехонская старина» М. Е. Салтыкова-Щедрина и «Потревоженные тени» С. Н. Терпигорева. В кн.: Очерки по истории русской литературы. Л., 1966 («Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», т. 309). Среди работ о «Пошехонской старине», кроме исследований К. И. Соколовой, за обозреваемый период следует отметить лишь статью П. В. Коржевой «Язык и художественные особенности „Пошехонской старины“ М. Е. Салтыкова-Щедрина» («Ученые записки Карагандинского гос. педагогического института», т. 2, 1960, стр. 275—292).

Ранее вызывавшие огромный интерес исследователей «Сказки» Салтыкова-Щедрина в обозреваемый период оказались вне поля зрения основной массы щедриноведов. Вероятно, это следует объяснить появлением такого крупного исследования, как монография А. С. Бушмина о сказочном цикле,³⁴ в которой анализируется вопрос о становлении жанра сказки и творчестве сатирика, об основных особенностях его художественного метода, проявившихся в этих произведениях. После выхода в свет исследования А. С. Бушмина, поставившего и разрешившего целый комплекс проблем, работать в области изучения сказочного цикла стало значительно труднее, потребовались серьезные усилия для поисков нового материала, для обдумывания новых проблем. Таким образом, эта монография стимулировала в своей области тщательность и глубину разысканий, которые не всегда присутствовали в более ранних исследованиях. Кроме монографии А. С. Бушмина, сказкам Салтыкова-Щедрина посвящена небольшая монографическая работа В. Базановой, но она преследует в основном популяризаторские цели и рассчитана на широкого читателя.³⁵

Остальные сатирические циклы, сборники и романы Салтыкова-Щедрина за обозреваемый период либо не нашли отражения в печати совершенно, либо удостоились одной-двух случайных статей.³⁶

Драматургия Салтыкова-Щедрина долгое время довольствовалась чрезвычайно скромной долей внимания исследователей. Авторы общих монографий, концентрируя усилия на решении ведущих проблем щедриноведения, лишь мимоходом касались драматургических опытов сатирика, рассматривая их как явление второстепенное, в целом творчеству Салтыкова-Щедрина не свойственное. Специально же драматургической части наследия великого сатирика был посвящен лишь научно-популярный очерк А. Брянского (1940) и предпринятое в 1950-е годы исследование Н. В. Карпова, Д. И. Золотницкого, Л. Я. Лившица, сокращенные варианты которых были опубликованы в качестве авторефератов кандидатских диссертаций. Правда, несколько ранее издательство «Искусство» напечатало предварительные результаты разысканий Д. И. Золотницкого в виде небольшой монографии в серии «Русские

³⁴ А. С. Бушмин. Сказки Салтыкова-Щедрина. Гослитиздат, М.—Л., 1960, 231 стр. Оценка монографии содержится в рецензии В. Каминского («Звезда», 1961, № 4), а также в откликах немецкого литературоведа В. Франца («Zeitschrift für Slavistik», 1962, Bd. 7, H. 2) и польского щедриниста Т. Шишко («Slavia orientalis», 1961, № 2).

³⁵ В. Базанова. Сказки Салтыкова-Щедрина. Гослитиздат, М., 1966, 103 стр.

³⁶ А. К. Базилевская. Некоторые особенности реализма ранних повестей М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Ученые записки Московского областного пед. института им. Н. К. Крупской», т. 86, труды кафедры русской литературы, вып. 7, 1960, стр. 135—160; Б. М. Эйхенбаум. Записка об основном тексте «Губернских очерков» М. Е. Салтыкова-Щедрина. В кн.: Редактор и книга, вып. 3. Изд. «Искусство», М., 1962, стр. 87—98; Г. В. Иванов. Добролюбов и «Губернские очерки». В кн.: Н. А. Добролюбов — критик и историк русской литературы. Изд. ЛГУ, Л., 1963, стр. 27—46; З. Е. Семенова. «Благонамеренные речи» Салтыкова-Щедрина. (Проблематика и ее выражение в сатирических образах). «Ученые записки Чувашского гос. педагогического института», вып. 9, 1960, стр. 179—220; В. Петрушков. Проблематика «Благонамеренных речей» М. Е. Салтыкова-Щедрина. — Сатирические типы в «Благонамеренных речах» М. Е. Салтыкова-Щедрина. В кн.: Петрушков, А. Лучак. Идеюность и мастерство (М. Е. Салтыкова-Щедрин и Н. А. Некрасов). Душанбе, 1961, стр. 3—98; З. Т. Прокопенко. 1) К вопросу об идейной направленности «Современной идиллии» М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Научные записки Днепропетровского гос. университета», т. 70, вып. 17, 1960, стр. 197—206; 2) Наблюдения над сатирическим мастерством языка и стиля Салтыкова-Щедрина в «Современной идиллии». «Ученые записки Белгородского гос. педагогического института», т. III, вып. 2, 1961, стр. 66—94; А. А. Жук. К проблеме формирования элементов эзоповского стиля в «Современной идиллии». В кн.: Вопросы славянской филологии. Саратов, 1963, стр. 139—145; Д. М. Орлов. 1) Сатирический образ либерала и проблема либерализма в «Письмах к тетеньке» Салтыкова-Щедрина. «Ученые записки Мордовского гос. университета», № 21, 1962, стр. 127—137; 2) Изображение реакции 80-х годов в «Письмах к тетеньке» Салтыкова-Щедрина. В кн.: Из истории русской и зарубежной литературы. Саранск, 1964, стр. 128—156; М. Я. Вайсенберг. «Пошехонские рассказы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Ученые записки Ферганского гос. педагогического института», т. 4, гуманитарные науки, вып. 2, 1964, стр. 65—79; А. И. Дряхлушин. 1) Глагольная синонимика в сказках М. Е. Салтыкова-Щедрина. В кн.: Материалы XXI научной конференции Саратовского гос. педагогического института. Гуманитарные науки. Саратов, 1962, стр. 96—106; 2) Субстантивная синонимически сближенная лексика в произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина. В кн.: Исследования по лексике и фразеологии русского языка и методике их изучения. Саратов, 1965, стр. 217—239; А. И. Германович. Междометия в стиле М. Е. Салтыкова-Щедрина. В кн.: Мовознавство і літературознавство. Київ, 1964, стр. 144—154.

драматургии»³⁷ но эта работа не выходила за рамки научной популяризации, обусловленной характером серийного издания, и не могла удовлетворить назревшую в литературоведении потребность в подлинно научном и всестороннем анализе щедринской драматургии.

Наиболее заметным явлением в этой области в 1960-е годы представляется книга Д. И. Золотницкого «Щедрин-драматург» (изд. «Искусство», Л.—М., 1961). Это первый опыт исследования драматургических созданий сатирика, их идейного содержания, художественной системы, сценической истории. Автор рассматривает драматическую сатиру «Губернских очерков» и «Недавние комедии», «Смерть Пазухина» и «Тени», т. е. круг изучаемых явлений ограничен рамками 1850—1860-х годов. Д. И. Золотницкий обосновывает закономерность обращения Салтыкова-Щедрина к драматической сатире как наиболее эффективной форме художественного воздействия, предпосылает конкретному анализу драматических произведений главу, посвященную зарождению и формированию театральных интересов Салтыкова, истории его юношеских драматургических опытов («Кориолан»), взглядам молодого писателя на театр и их отражению в его литературном творчестве («Запутанное дело»). Параллельно с рассмотрением идейно-художественной стороны и определением места и роли отдельных драматических произведений в творчестве сатирика и в русской драматургии в целом автор воссоздает их творческую историю, проследживает трансформацию первоначального замысла, уточняет датировки, расширяет представление об откликах критики и серьезности цензурных эксцессов. Значительные усилия посвящены разработке сценической истории щедринской драматургии, ранее лишь поверхностно затронутой исследователями.³⁸

Деятельность Салтыкова-Щедрина как драматурга прекратилась в середине 1860-х годов. В этом значительную роль, конечно, сыграла царская цензура, жестоко преследовавшая каждое новое произведение писателя. Однако, как отмечает Д. Золотницкий, при выяснении причин, вынудивших Салтыкова оставить работу в области драматургии, нельзя не учитывать и закономерности внутреннего развития щедринского сатирического творчества в целом, более тяготеющего к повествовательным жанрам, чем драматургическим. «В шестидесятые годы,— отмечает Д. Золотницкий,— складываются в творчестве Щедрина приемы иносказательной „эзоповской“ речи, идущей от лица сатирического персонажа-повествователя: они являлись единственно возможным путем сатирических обличий в прозе, но решительно не соответствовали природе драматических жанров» (стр. 187). Вывод Д. И. Золотницкого в общих чертах отвечает действительности. Следовало бы только добавить, что прекращение работы в области драматургии связано не только с цензурными затруднениями и несоответствиями эзоповской манеры природе драматических жанров, но и с злободневностью и публицистичностью щедринского творчества, неразрывно и необходимо связанного с оперативной и повседневной журнальной работой. Однако единодушного мнения по затронутому вопросу в щедриноведении пока не существует. Другой, например, точки зрения придерживается В. Кирпотин. В опубликованной в 1966 году содержательной статье о драматургии Салтыкова-Щедрина он рассматривает его как «прирожденного драматурга», прекращение драматургической деятельности которого объясняется исключительно трудностями, связанными с цензурой.³⁹

Драматургии Салтыкова-Щедрина посвящены и две работы Л. Я. Лившица.⁴⁰ Первая из них касается вопроса о степени завершенности пьесы «Тени». На основании изучения творческой истории и сопоставления беловой и черновой рукописей автор приходит к выводу, что «Тени» представляют собой «вполне законченное произведение, тщательно отработанное автором». Вторая (и последняя) статья Л. Я. Лившица, построенная на обстоятельном анализе «Смерти Пазухина» и «Теней», затрагивает композиционные и сюжетные особенности щедринских пьес, принципы сатирической типизации, рассматриваемые с точки зрения эволюции «щедринского видения жизни, щедринского мастерства наблюдения и понимания

³⁷ Д. И. Золотницкий. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. Изд. «Искусство», М.—Л., 1951, 136 стр.

³⁸ В монографии Д. Золотницкого серьезное место занимает изучение проблемы взаимоотношений и творческой переключки Салтыкова-Щедрина и Островского, произведенное главным образом на материале пьесы «Смерть Пазухина». В более широком плане эта проблема подвергнута исследованию Л. М. Лотман в монографии «А. Н. Островский и русская драматургия его времени» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 207—224). Деятельность Салтыкова-Щедрина-драматурга рассматривается здесь с точки зрения определения ее места в общем потоке русской драматургии 1850—1860-х годов и близости сатирика к традициям Гоголя и Островского.

³⁹ В. Я. Кирпотин. Салтыков-Щедрин и театр. Статья первая. В кн.: Писатель и жизнь, вып. 3. М., 1966, стр. 93—122.

⁴⁰ Л. Я. Лившиц. 1) Закончены ли «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина? «Научные доклады высшей школы, Филологические науки», 1960, № 4, стр. 142—145; 2) Мастерство Щедрина-драматурга. «Вопросы литературы», 1962, № 4, стр. 90—106.

мира, формировавшихся и изменявшихся в связи с общественно-литературной борьбой 60-х годов».

Еще одна немногочисленная группа щедриноведческих статей состоит из работ о гоголевских традициях в произведениях великого сатирика, о творческих переключениях и взаимоотношениях его с современниками (Некрасов, Л. Толстой), наконец, о щедринских традициях в литературе более позднего времени.⁴¹

В 1960-х годах появилось несколько работ о Салтыкове-Щедрине, выпущенных издательством «Просвещение» и предназначенных в качестве пособия для учителей средних школ и студентов средних и высших учебных заведений. Среди них выделяется живо и темпераментно написанный Е. И. Покусаевым очерк о Салтыкове-Щедрине во втором томе «Истории русской литературы XIX века» (Учпедгиз, М., 1963, стр. 400—452), концентрирующий внимание читателя на важнейших произведениях сатирика и удачно соединяющий изложение биографических данных с анализом идейной и художественной сторон его творчества.⁴²

В 1965 году появилась книга М. С. Горячкиной «Сатира Салтыкова-Щедрина», частично повторяющая материал ранее изданной монографии «М. Е. Салтыков-Щедрин» (М., 1952). Характеризуя жизненный и творческий путь Салтыкова-Щедрина, автор наиболее подробно останавливается на анализе его сатирических романов («История одного города» и «Современная идиллия») и романов-хроник («Господа ташкентцы», «Господа Головлевы» и др.). Работу М. С. Горячкиной удачно дополняет выпущенный годом раньше тем же издательством книга И. Т. Трофимова «„Сказки“ Салтыкова-Щедрина» (М., 1964). Одновременно с изданием новых пособий для учителей и учащихся продолжается разработка вопроса о методике изучения творчества Салтыкова-Щедрина в школе и в высших учебных заведениях.⁴³

В заключение остановимся на последних работах биографического характера. Надо сказать, что изучение биографии Салтыкова-Щедрина ведется в нашем литературоведении крайне вяло и неэффективно. После монографии С. А. Макашина, касающейся ранних этапов жизненного пути писателя, и им же подготовленного сборника воспоминаний современников, содержащего множество биографических сведений, трудно назвать книгу или статью, с должной широтой и серьезностью разрабатывающую биографический материал. Правда, недавно в серии «Жизнь замечательных людей» вышла двумя изданиями книга А. Туркова. Однако она является произведением преимущественно беллетристического плана, хотя и основанным на результатах научных разысканий советского щедриноведения.

Остальные биографические исследования, опубликованные после 1960 года, посвящены главным образом провинциальным периодам жизни и служебной деятельности писателя. Из подобных работ прежде всего обращает на себя внимание книга ныне покойного калининского ученого-архивиста Н. В. Журавлева «М. Е. Салтыков-Щедрин в Твери» (Калинин, 1961). Значительная ее часть посвящена деятельности Салтыкова-Щедрина на посту тверского вице-губернатора. На основе многочисленных архивных документов восстановлены вехи служебной деятельности писателя, главное внимание уделено его выступлениям в защиту крестьянства,

⁴¹ С. Ф. Баранов. Гоголевские традиции в сатире М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Труды Университета дружбы народов им. Патриса Лумумбы», т. 4, Вопросы литературоведения, вып. 1, М., 1964, стр. 3—20; А. М. Гаркави. Щедрин и Некрасов. (Некрасовские образы в произведениях Щедрина). «Ученые записки Калининградского гос. педагогического института», вып. 7, ч. 1, 1960, стр. 62—75; И. Т. Трофимова. Толстой и Салтыков-Щедрин. В кн.: Яснополянский сборник. Статьи и материалы. Тула, 1960, стр. 91—107; Е. Л. Лозовская. Нравственный идеал и художественный метод Л. Н. Толстого. Толстой и Щедрин. «Ученые записки Магнитогорского гос. педагогического института», вып. 15, 1963, стр. 180—251; Г. Бердникова. Чехов и Салтыков-Щедрин. В его кн.: А. П. Чехов. Гослитиздат, М.—Л., 1961, стр. 19—32; М. П. Лысенина. Особенности сатирической типизации А. П. Чехова и М. Е. Салтыкова-Щедрина. В кн.: Творчество А. П. Чехова. Пермь, 1961, стр. 117—128; С. Длуговская. Салтыков-Щедрин и Чехов. (Проблема обывденного). «Научные труды высших учебных заведений Литовской ССР, Литература», вып. 3, Вильнюс, 1962, стр. 125—136.

⁴² Наряду с указанным очерком следует упомянуть и вступительную статью Е. И. Покусаева к первому тому ныне издающегося собрания сочинений М. Е. Салтыкова-Щедрина, а также яркий и лаконичный литературный портрет сатирика, созданный С. А. Макашиным («Вопросы литературы», 1965, № 6, стр. 108—124).

⁴³ А. И. Наумова. Изучение сказки Салтыкова-Щедрина «Коняга». В кн.: Литература и русский язык в школе. Горький, 1960, стр. 101—115; Л. В. Елизарова. 1) Изучение сказки Салтыкова-Щедрина «Как один мужик двух генералов прокормил». Усурийск, 1961, 16 стр.; 2) Анализ языкового стиля писателя в спецкурсе по Щедрину (на материале «Губернских очерков»). В кн.: Материалы Второй научно-методической конференции. Дальневосточный гос. университет. Владивосток, 1966, стр. 109—112; А. Б. Шкудович. Преподавание русской литературы в средней школе. Рекомендательный указатель литературы. Львов, 1964, стр. 98—103 (библиография методической литературы о Салтыкове-Щедрине).

рабочих, городской бедноты. В книге рассмотрено также отношение писателя к движению мировых посредников в 1861—1862 годах, его литературная работа в Твери и позднейшие связи с Тверью. Однако последние главы менее интересны, так как не содержат новых материалов, положений, выводов. В целом же книга, как и другие работы Н. В. Журавлева, ценна своими документальными находками. Она в совокупности с рядом других работ, вышедших в Калининские за последние годы,⁴⁴ почти исчерпывает, можно сказать, документальный материал в этой области.

Целая серия работ, появившихся в 1960-е годы, посвящена деятельности Салтыкова-Щедрина в Туле, Рязани, Пензе и принадлежит перу астраханского литературоведа И. В. Князева. Его исследование о тульском периоде жизни писателя издано отдельной брошюрой и представляет собой очерк, основанный на тщательном изучении фондов Исторического архива в Туле.⁴⁵ Вообще надо сказать, что все работы И. В. Князева отличаются богатством впервые используемых материалов и дают порой ценные дополнения к изучению характера служебной деятельности сатирика.

В целом деятельность Салтыкова-чиновника, ее характер, объем, направленность за последние годы изучены достаточно полно и всесторонне.⁴⁶ Публикация новых архивных материалов вносит сейчас лишь незначительные коррективы в наши сложившиеся представления.

Заканчивая обзор щедриноведческой литературы 1960-х годов, необходимо подчеркнуть наряду с широтой исследовательской работы слабую ее координацию, отсутствие руководящего центра, каким, например, в пушкиноведении, лермонтоведении или некрасоведении являлись периодические конференции, позволяющие придерживаться относительной плановости в работе данной отрасли литературоведения. В щедриноведении же пока исследования ведутся стихийно. Результаты ранее проведенных работ учитываются не всегда, подчас одновременно разрабатываются две одинаковые или близкие друг другу темы, что приводит к затрате множества лишних усилий и к появлению статей, написанных без глубокого овладения материалом и литературой изучаемого вопроса. Однако, несмотря на это, советское щед-

⁴⁴ В. Д. Чернышов. 1) Документы, написанные М. Е. Салтыковым-Щедриним в защиту крестьян в период его службы тверским вице-губернатором. В кн.: Из истории Калининской области. Статьи и документы. Калинин, 1960, стр. 105—139; 2) Документальные материалы государственного архива Калининской области о М. Е. Салтыкове. Перечень дел и документов. Калинин, 1961, 40 стр.

⁴⁵ И. В. Князев. М. Е. Салтыков-Щедрин в Туле. Тула, 1960, 60 стр. Рецензия М. Пиколаева на это издание помещена в тульской газете «Коммунар» (1961, № 13, 15 января, стр. 3). Кроме брошюры о пребывании Салтыкова-Щедрина в Туле, И. В. Князев опубликовал в последние годы ряд исследований и публикаций, посвященных рязанскому и пензенскому периодам жизни писателя. Среди них статья «Салтыков-Щедрин и крестьянская реформа» (в кн.: Революционная ситуация в России в 1859—1861 гг. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 445—457), публикация «особых мнений» Салтыкова, записанных им в журналах Пензенского губернского по крестьянским делам присутствия в 1865—1866 годах и представляющих собой «своеобразную форму защиты интересов временнообязанных крестьян от помещичьих пореформенных махинаций, направленных к полному крестьянскому разорению» («История СССР», 1963, № 5, стр. 147—160). Две статьи полностью построены на рязанском материале. Одна из них («Из административной практики М. Е. Салтыкова-Щедрина конца 50-х годов») напечатана в сборнике «Проблемы русской и зарубежной литературы», выпущенном в 1965 году в Саратове, другая («Новые материалы о М. Е. Салтыкове-Щедрине») — во втором томе сборника «Вопросы русской и зарубежной литературы» (Куйбышев, 1966).

⁴⁶ Кроме работ Н. В. Журавлева и И. В. Князева, перечислим немногочисленные статьи и заметки биографического плана, напечатанные другими исследователями. О Салтыкове как организаторе выставок сельских произведений в Вятке трактуется в статье И. П. Иванецкого «Сельскохозяйственные выставки в феодальной России» (Очерки истории музейного дела в России, вып. 3. М., 1961). Пребыванию Салтыкова в Казани в марте 1855 года посвящена последняя работа Д. Ф. Лучинской («Некоторые новые документы о М. Е. Салтыкове-Щедрине периода вятской ссылки»), основанная на документах следственного дела о раскольниках Ситникове и Смагине и заключающая сведения о расследовании, производившемся Салтыковым совместно с П. И. Мельниковым-Печерским (Доклады и сообщения Казанского зонального объединения кафедр литературы группы педагогических институтов, вып. 1, стр. 417—424). Недолгому пребыванию Салтыкова в Казани посвящена и небольшая глава во втором издании книги В. А. Климентовского «Русские писатели в Татарской АССР» (Казань, 1960), а тульскому периоду — глава в книге Н. Милонова «Писатели Тульского края» (Тула, 1963). Материалы Пензенского архива использованы в работе Е. Самойлова, опубликованной в альманахе «Земля родная» (1963, № 1, стр. 50—51).

риноведение за последние годы добилось значительных успехов, и можно с уверенностью сказать, что для дальнейшего движения вперед в этой области советского литературоведения создана прочная и надежная основа.

В. А. КОВАЛЕВ

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ О ФЕДИНЕ*

Под маркой Института мировой литературы им. А. М. Горького вышел объемистый том, посвященный творчеству Константина Федина. Его выход приурочен к 75-летию писателя. Книга с интересом встречена читателями.

Состав и структура тома отражены на титуле. Наряду с исследовательскими статьями и сообщениями в книгу вошли статьи и воспоминания писателей. Богаты документальные, в том числе иллюстративные материалы, библиография. Такой тип издания уже установился в нашей науке (вспомним сборники «Горький. Материалы и исследования», сборники о Серафимовиче, Шолохове и другие), но, к сожалению, в последние годы литературоведы обращались к нему довольно редко. Коллективные сборники такого типа считались проявлением то ли эмпиризма в науке, то ли еще невесть чего, столь же предосудительного. Хорошо, что с этим ложным мнением не посчиталась редакция сборника в составе А. Г. Дементьева, И. С. Зильберштейна и В. Р. Щербини. Добрый почин должен найти продолжение в новых изданиях такого же типа, посвященных, положим, Л. Леонову или Н. Тихонову, А. Фадееву, А. Толстому, Н. Погодину и другим. Пусть бы возникла целая серия подобных изданий, многообразных по исследовательскому профилю, богатых по фактическому содержанию, насыщенных библиографическими материалами. Они могли бы объединить вокруг себя многочисленных исследователей творчества выдающихся советских писателей.

В рецензируемой книге статьи и сообщения исследовательского характера занимают свыше половины объема. Тематика их весьма разнообразна. Анализ и оценке фединских романов и их связей с развитием советской литературы посвящены статьи М. М. Кузнецова «Константин Федин и советский роман». В. Б. Шкловского «О Константине Федине», П. А. Бугаенко «Изучая Федина». Об особенностях стиля романов «Первые радости» и «Необыкновенное лето» говорится в статье М. Б. Борисовой. Толстовские традиции в творчестве Федина прослеживает Б. Я. Брайнина. Рассказы и повести Федина рассматриваются в статьях Е. А. Кривошековой «От „Пустыря“ к „Трансваалу“» и З. И. Левинсона «Разыскания о К. А. Федине». Ранняя публицистическая и литературно-критическая деятельность Федина освещается П. П. Ширмаковым. В статьях С. И. Машинского и В. В. Виноградова раскрываются эстетические воззрения писателя, излагаются его раздумья о ремесле литератора. Специально характеризует книгу Федина «Горький среди нас» Б. А. Бялик в статье «Книга трудной судьбы». Закрывают этот раздел сообщения Вольфа Дювеля «Федин в Германии» и Мирслава Заградки «Федин в Чехословакии» (жаль, что сообщений о восприятии творчества Федина за рубежом так мало!).

Прежде всего мне хотелось отметить стремление авторов сборника преодолеть тот «придирчивый» и тенденциозный подход к оценке творчества Федина, который проявлялся в прошлом и сохранился в некоторых работах последних лет. Суть этого «старого» подхода состоит в том, что произведения Федина 20—30-х годов противопоставлялись как идейно уязвимые и художественно незрелые его позднейшим произведениям, т. е. трилогии.

Позволю себе, в отступление от строгих форм жанра рецензии, пояснить, что именно я имею в виду.

Некоторые исследователи творчества Федина (даже в работах конца 50-х—начала 60-х годов) квалифицировали взгляды и позицию писателя в 20-е годы как мелкобуржуазные. Б. Брайнина, например, в своей монографии о Федине утверждает, что в его раннем творчестве налицо проявления «пеизжитого мелкобуржуазного отношения к действительности» и «интеллигентского анархизма»,¹ что пред-

* Творчество Константина Федина. Статьи. Сообщения. Документальные материалы. Встречи с Фединим. Библиография, Изд. «Наука», М., 1966, 632 стр.

¹ Б. Брайнина. Константин Федин. Очерк жизни и творчества. Изд. 5-е. Гослитиздат, М., 1962, стр. 51, 22.

определяет, по ее соображению, тягу Федина к «порочной манере декаданса» в ранних рассказах, желание оправдать в духе «филистерского лжегуманизма» колеблющегося интеллигента Андрея Старцова² и приводит писателя к «серапионовско-формалистскому утверждению необходимости для художника пребывания в изолированном миреке чисто профессиональных интересов», отсюда «„достоешница“ — идея святости и неизбежности страданий».³

Так один из виднейших зачинателей советской литературы оказывался «идеологически уязвимым», а его творчество 20-х годов — ущербным в сравнении с другими более «благополучными» писателями той поры.

Какова была в действительности позиция Федина в 20-е годы? Уточнить ее поможет обращение к одному из партийных документов тех лет — резолюции XII партконференции, провозгласившей политику поддержки и сотрудничества по отношению к деятелям культуры, «которые хотя бы в основных чертах поняли действительный смысл совершившегося великого переворота» и обнаруживают «действительное желание помочь рабоче-крестьянскому государству».⁴ В приведенных словах, в сущности, дано определение социальной и идейной позиции революционных писателей 20-х годов. Эти слова очень точно характеризуют позицию автора «Города и годов» и «Братьев».

Иначе говоря, позицию Федина в 20-е годы надо определять не на путях поисков узких социально-групповых «эквивалентов» его творчества, а на путях выявления и оценки его отношения к главным процессам и главным борющимся социальным силам времени. Его позицию следует определять как позицию советского писателя — представителя реалистической литературы социалистического направления. В конкретных оценках и высказываниях по отдельным вопросам он мог давать неточные прогнозы или выражать субъективные пристрастия, но общее, принципиальное отношение писателя к революционной современности является ясным и определенным и свидетельствует о том, что ему были абсолютны чужды такие черты мелкобуржуазного сознания, как непонимание «действительного смысла» Октября и его благотворного значения для судеб страны и народа, как идейная неустойчивость и склонность к шатаниям.

Что касается приведенных выше «критических» оценок творчества Федина, то они, будучи неточными по существу, содержат преувеличения отдельных тенденций в произведениях писателя 20-х годов и основываются большей частью на элементарном отождествлении позиции героев с позицией автора. Они не учитывают и того простейшего обстоятельства, что молодой Федин интенсивно искал собственную «структуру стиля» (термин Леонова), собственную творческую «точку опоры» в предшествующей литературной традиции и поэтому усиленно экспериментировал, пробовал разные манеры, чтобы наконец, расставшись со старой, ранней манерой, выйти на путь вполне самостоятельного, оригинального творчества.

Как известно, творческая индивидуальность играет огромную роль в литературе. Только благодаря ей происходит та магия индивидуального словоупотребления, которая преобразует обычный речевой язык в яркое средство живописания, увлекательного повествования, эмоционального заражения. Только благодаря личности художника мы получаем возможность новыми очами и с новой точки обзреть жизнь и мир, увидеть в них новый смысл и скрытые от нас доселе качества.

Художественный угол зрения Федина нестандартен, полон своеобразия и свежести. Федин обогатил нас правдой многих, только им рассказанных исторических и бытовых фактов и событий (психология русского военнопленного в кайзеровской Германии, восприятие событий гражданской войны в сознании музыканта-композитора, Европа в период экономического кризиса 1929 года глазами советского журналиста, жизнь Саратова в 1910 году, отступление от Бреста в 1941 году и т. д.), сопоставил Россию и Западную Европу в XX веке в аспекте широких связей современной интернациональной жизни. При этом Федин зачастую центром сюжета делал не главные события дня и главными героями — не главных героев времени. Это обстоятельство порою вызвало недоумение у тех критиков, которые признавали лишь метод прямого и развернутого изображения главных событий и конфликтов революции, с выдвиганием на первый план характеров революционного авангарда и образа активной революционной массы. Лишь произведения, написанные в такой манере, эти критики склонны были причислять к произведениям социалистического реализма; «Города и годы» и «Братья» относились ими или к явлениям критического реализма в пооктябрьскую пору, или просто к неким периферийным явлениям, сопутствующим социалистическому реализму.

Почему же происходило такое деление выдающихся произведений 20-х годов на «высший сорт А» и «высший сорт Б»? Ведь никаких ошибочных общественных идей произведения Федина не заключали (спорные частности в данном случае

² Там же, стр. 43, 65.

³ Там же, стр. 122.

⁴ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, ч. I. Госполитиздат, 1953, стр. 672—673.

можно не учитывать: они имеются не только у Федина, но и, например, у Фадеева — вспомним схематичную концепцию соединения в новом человеке физической жизнеспособности Метелицы с духовной тонкостью Левинсона, — и у Серафимовича — вспомним его собственные сетования на то, что ему не вполне удалось в «Железном потоке» раскрыть руководство рабочего класса крестьянством в гражданской войне).

Значит, дело было не в идейно-художественном качестве произведений. Упомянутая критика просто недоучитывала творческую индивидуальность Федина, такие особенности его творческого метода и творческой манеры, как выдвигание в эстетический центр характеров, не принадлежавших к передовой части народа, как избрание аспекта нефронтального, косвенного, «рефлективного» отражения главных событий времени. Художественное своеобразие, а порою и художественные несовершенства Федина транспонировались критикой в идеологическую уязвимость и идейную нечеткость. Критики писали, что вот-де Рогов из «Похищения Европы», Левшин из «Санатория Арктур» «созерцательны», исключены из практической деятельности и что это обстоятельство уже само по себе снижает ценность образов новых людей в этих произведениях. Да, Рогов и Левшин даны вне своих дел. Но разве искусство всегда и обязательно рисовало людей в процессах их труда? И не было ли довольно многочисленных случаев, когда герои, действующие в сфере производства, оказывались самыми неудачными?!

Видимо, дело не только в том, созерцает герой события или активно участвует в них. Дело в том, сумел ли художник по-своему открыть душу героя, показать типическое и социально ценное в его облике, связать созданный им художественный тип с большими явлениями века, с борьбой на духовной арене в нашу эпоху, воплотить в характере «самый образ и давление времени».

«Федину не удалось создать полноценный образ большевика, который был бы на уровне его творческих возможностей», — констатировал один из видных исследователей творчества писателя, имея в виду творчество Федина 20—30-х годов.⁵ Подобные туманные упреки столь неопределенны, что их почти невозможно опровергнуть. А образы Голосова, Покисена, Родиона Чорбова разве так уж неудачны? Не смешивает ли критик неудачность с лаконичностью? И не забывает ли критик о том, что всякому овощу свое время: позднее Федин создаст образы коммунистов Рагозина и Извекова; но это не значит, что все предшествующие образы новых людей в его творчестве неудачны и неполноценны — они являются этапами все более глубокого постижения современника изнутри, все более всестороннего исследования его моральных качеств.

Порою критики с чувством некоего превосходства цитируют высказывания Федина относительно «пафоса дистанции». Вот ведь как недопонимал Федин генеральные задачи литературы в 20-е годы, — отмечают они. А дело было вовсе не в недопонимании этих задач, а в реальных трудностях, с которыми сталкивался честный художник на первых подступах к теме великого революционного преобразования России.

Да и кто не разделял в 20-е годы фактически в той или иной мере теорий «пафоса дистанции»? Ведь Горький, Фурманов, Серафимович, Фадеев, А. Толстой, Шолохов писали не о сегодняшнем, а о дне вчерашнем. Лишь накопив опыт познания революционной, стремительно меняющейся современности, писатели широким фронтом вторглись в «текущую действительность» — и среди них Горький со своими произведениями конца 20-х и начала 30-х годов, Федин со своим романом «Полмиллион Европы», Леонов со своей «Сотью», Шолохов с «Поднятой целиной». Откликнулись на зов времени Паустовский, Катаев, Эренбург. А, например, Фадеев, А. Толстой и в это время, так сказать, продолжали творить в духе теории «пафоса дистанции».

Любопытно, что те же самые критики, обнаруживая непоследовательность, почему-то не вспоминают о теории «пафоса дистанции», когда говорят о трилогии Федина. Ведь автор пишет здесь о прошлом, и довольно далеко. Видимо, критики в данном случае понимают, что было бы наивным предпологать, что писатель не поспекает за временем. Федин видит и ставит в своем творчестве больше проблемы эпохи, которые были важны вчера и над решением которых люди задумываются и сегодня.

Что же касается «переставленных» глав в «Городах и годах», обстоятельного психологизма и трагедийности «Братьев» и т. д., то все эти эстетические особенности Федина просто подлежат деловому конкретному анализу и разбору. Здесь, разумеется, можно говорить и о большем или меньшем художественном совершенстве, и о тех или иных неиспользованных возможностях, и о противоречивых творческих акцентах и тенденциях.

Отмеченные упрощения и ошибки в истолковании и анализе творчества Федина преодолеваются в рецептируемом труде. Напомнить об этих недостатках сейчас совсем излишне: надо произвести окончательный расчет с прошлым.

⁵ П. Бугаенко. Мастерство Константина Федина. Саратовское кн. изд., 1959. стр. 40.

Я высоко оцениваю все статьи сборника. Мне представляются особенно содержательными и свежими статьи М. Кузнецова, Е. Краснощековой, П. Бугаенко, С. Машинского, Б. Бялика, З. Левинсона, Вольфа Дювеля, Мирослава Заградки.

Позволю себе сделать несколько критических замечаний о статьях сборника, содержащих спорные, на мой взгляд, утверждения и мысли.

Живо и темпераментно написана статья М. Кузнецова «Константин Федин и советский роман», связывающая творчество Федина с развитием советского романа и разносторонне раскрывающая гуманизм Федина. В ней заключено много верных наблюдений над жанровыми особенностями фединских романов, над их стилем. Но цельного образа Федина-романиста она все же не дает: заключения автора все время сопровождаются оговорками и порою излишне пристрастны. Уже в самом начале статьи М. Кузнецов предостерегает читателя насчет мнимых несовершенств «Похищения Европы». Он пишет, что это — «роман неровный, автору не удалось достигнуть искомого единства», синтезировать широкие картины общественной жизни Запада с глубоким психологическим раскрытием облика героев (стр. 10—11). «... Роман не задался», — повторяет критик вновь (стр. 30). «Герои романа потому не движут сюжет, что им не хватает ни жизненной силы, ни простора в романе» (стр. 33). Все эти упреки в адрес Федина основываются, в сущности, на недоразумении: М. Кузнецов не обратил внимания на то, что «Похищение Европы» — это оригинальный публицистический роман, к которому не следует прилагать критерии романа психологического или социально-психологического.

М. Кузнецов подробно говорит о недостатках «Городов и годов». Они, по его мнению, таковы. На всем романе лежит «печать несколько чрезмерной бойкости еще юного художника» (стр. 12). Критик усматривает в романе наличие «умозрительной „конструктивной“ связи главного сюжета с темой народа» (стр. 14). Образ Курта Вана истолковывается критиком как выражение ошибки или заблуждения автора, «юношески радикально» решающего проблему нового гуманизма. Курт Ван, по М. Кузнецову, — это человек «фанатически сектантского толка», в его характере главенствуют «примитивная прямолинейность, бесчувственность, фанатичная опержимость, сухотка сердца»; это — «попутчик коммунизма» (стр. 18). Ни с одним из этих замечаний критика согласиться нельзя: роман не дает никаких оснований для них. Что касается образа Курта Вана, то он истолкован критиком крайне субъективно и однобоко. Читатель «Городов и годов» вряд ли разделит «разоблачительный» пафос критика; он, наоборот, увидит в истории Курта Вана замечательно колоритно изображенную сложную судьбу немецкого интеллигента в эпоху первой империалистической войны и социалистической революции. Курт Ван наряду с другими образами романа — Голосова, Покисена — олицетворяет типические черты революционного бойца, формировавшегося в нечеловеческих трудных обстоятельствах ожесточенной борьбы народа против жестокого и беспощадного врага. В образе Курта Вана четко выражен пафос интернационализма, столь характерный для всего творчества Федина, а если выражаться более исторически-конкретно — черты немецких революционеров-спартаковцев, с которыми познакомился Федин в Германии в 1918 году.

В статье Б. Брайниной затронута очень существенная тема толстовских традиций у Федина. В ней приведены интересные высказывания Федина из неопубликованных писем к автору статьи, а также из ее бесед с писателем. Что касается разработки затронутой темы, то она не особенно глубока. По Брайниной, Федин сначала находился под влиянием только Достоевского, а потом — только Льва Толстого. Смена влияний рисуется механически, как будто писателю так просто отбросить одно влияние (которое стало элементом его структуры!) и заменить его другим. Большие цитации из фединской трилогии, конечно, весьма выразительно демонстрируют толстовское начало в творчестве писателя, но объяснения критика порою простоваты и элементарны. Так, устанавливая наличие у Федина «толстовского приема внутреннего монолога или внутреннего диалога», Б. Брайнина делает вывод: «Чаще всего с помощью этого приема Федин раскрывает борьбу противоречий в душе своих персонажей, показывает их в критические моменты жизни» (стр. 44).

Б. Брайнина справедливо видит толстовские традиции в трилогии не только в «теме Толстого», связанной с образом Пастухова, но «и в композиции, и в лепке образов». Отмечает она и «философско-эстетический спор» Федина с Львом Толстым. Но она не замечает, что в тесной связи с темой Толстого находятся проходящие через всю трилогию образы Кирилла и Лизы, вся история становления и сопоставления этих характеров — контрастных и философски определенных (характер активного отношения к социальной действительности и характер фатального подчинения обстоятельствам жизни).

Как всегда, весьма оригинален В. Шкловский, соединивший в своей статье «О Константине Федине» мемуарный жанр с литературоведением. Он сообщает, что Федин считался у серапионов «правым и консерватором» (стр. 137), и признает, что в свое время ошибочно выступил против романа «Города и годы». Вряд ли, од-

нако, можно согласиться с мыслью В. Шкловского, что формалисты 20-х годов «нащупывали законы новой структуры, которая уже осуществляется в новом искусстве» (стр. 141). Нападки на жанр романа, атаки на «вымысел» художника никак не помогли нащупыванию «законов новой структуры» и могли лишь дезориентировать художников 20-х годов.

М. Борисова тщательно и умело анализирует языковые средства выражения «образа автора» и фединский диалог как элементы стиля писателя. Но, как мне кажется, она преувеличивает стилистические недостатки ранних произведений Федина, в том числе романа «Братья», находя в них и «увлечение языковым формализмом, с его намеренной усложненностью, искусственностью фразы», и «формалистическую нарочитость слога» (стр. 173—174). Конечно, в последних романах Федина его мастерство «достигает своего расцвета», но оно не оторвано от достижений 20-х годов, да и во многом предопределено ими. Нужно ли уж так категорически противопоставлять стиль трилогии стилю предшествующих произведений писателя? Путь Федина очень органичен, и это особенно сказывается как раз в области его стиля.

Очень богат и ценен в сборнике раздел документальных материалов. Хроника «А. М. Горький — К. А. Федин», составленная Ф. Иоффе и Е. Колядой, обстоятельным образом раскрывает всю историю взаимоотношений двух писателей, начиная с 1919 года. Наряду с известными уже источникам авторы хроники используют немало неопубликованных сведений и материалов, почерпнутых в Архиве Горького.

В разделе «Из переписки прошлых лет» публикуются письма Федина к Н. Ангарскому, Н. Архангельскому, А. Воронскому, П. Зайцеву, А. Крандиевской, Н. Никитину, В. Полонскому, М. Сергееву, А. Фадееву, И. Фроман, А. Храбровицкому, Ю. Шапорину, М. Шкапской, Б. Эйхенбауму (подготовили к печати Л. Куванова и А. Хайлов). Эпистолярный материал впервые занял такое большое место в сборнике, посвященном писателю-современнику. А как нужен этот материал для исследователей его творчества, как это помогает читателю лучше понять писателя, его взгляды, его отношение к событиям нашего времени! Публикуемые письма очень щедро и квалифицированно прокомментированы. Составители включили в сборник и те письма Федина, в которых содержатся, по их словам, «ошибочные положения» (стр. 399), с тем чтобы читатель мог лучше разобраться в противоречиях творческого пути писателя.

Мне бы хотелось, кстати, высказать свое мнение относительно одного места в публикуемом письме Федина к А. Крандиевской от 7 марта 1925 года. Федин пишет: «Курт мне чужд. Вы правы: я наделил Андрея лучшим, что мне известно. Но я наделил его так же самым горшим: отчаянием. Мир жесток, к несчастью. Курт — только исполнитель. Я как будто оправдал его своими последними словами — „товарищ, друг, художник“? Нет, я только *упустил показать*, что и художник может быть исполнителем нечеловечного приговора» (стр. 399). По поводу этих строк Федина можно сказать, что, во-первых, Федин в своем романе действительно оправдал Курта Вана. Высказанное в письме намерение, как известно, Фединым не осуществлено, и первоначальная концепция образа Курта Вана сохранилась в романе. Во-вторых, Курт Ван вовсе не оказывается чуждым читателю, он симпатичен своей верностью революционному долгу. И тяжкое преступление Андрея (в сущности, двойное: против революции и против Марц, которой он изменил) заставляет читателя отнестись к его хорошим качествам очень сдержанно, оценить их в контексте его серьезных колебаний и метаний (на него нельзя положиться и в общественном, и в личном), его индивидуализма и мелкобуржуазного «слонятайства». Федин говорит в том же письме, что он полюбил Старцова «именно за это его качество — одним своим видом навлекать на себя ярость плевателей» (стр. 398), но эта демонстративная любовь автора к персонажу не может истолковываться, на мой взгляд, как оправдание героя автором. Скорее в ней можно увидеть выражение эстетической позиции художника, стремящегося говорить о сложных явлениях жизни без сокрытия сложности, писать об ошибающемся человеке, не превращая его в чудовище и черного злодея, а относясь к нему как к живому человеку, со всеми присущими ему человеческими качествами, с точным раскрытием меры его субъективной и объективной вины.

В разделе «Встречи с Фединым» помещены интереснейшие статьи и воспоминания А. Лебеденко, С. Алянского, М. Слонимского, Е. Полонской, Вс. Иванова, Н. Тихонова, И. Соколова-Микитова, К. Паустовского, М. Прилежаевой, К. Симонова (Симонов публикует два больших письма Федина, в которых дается подробный разбор «Товарищей по оружию»), Г. Маркова. Здесь лишь малая часть того, что вообще могло бы появиться в этом разделе.

Завершается том обширнейшей (125 страниц убористого текста) и, пожалуй, исчерпывающей библиографией произведений писателя и критической литературы о нем. Сейчас, как известно, издательство «Просвещение» прекратило издание семинариев по творчеству отдельных писателей (семинарий по Федину не успел выйти), и публикуемая библиография (ее составили Н. Захаренко и З. Левинсон) возмещает этот урон. Все исследователи и любители творчества Федина будут признательны

составителям фединской библиографии. Библиография снабжена указателем имен и произведений писателя. Жаль, что не сделан указатель имен ко всему тому.

Итак, положено хорошее начало изданию специальных сборников, посвященных писателям-современникам. Пусть множится число изданий подобного типа!

Л. Ф. ЕРШОВ

САТИРА РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ *

У нас давно сложилось несколько одностороннее и обедненное представление о сатире первых лет Октября. Даже в наиболее солидных академических курсах истории советской литературы читатель не найдет ни строки на эту тему. В только что вышедших «Очерках истории русской советской журналистики», (т. I, 1966) также отсутствует сколько-нибудь серьезный разговор о сатирической журналистике первых октябрьских лет, если не считать нескольких абзацев самого общего характера.

Долгое время в литературоведении господствовали ошибочные представления о происхождении, становлении и развитии сатиры в эпоху революции и гражданской войны. Тон был задан авторитетным суждением П. Керженцева. В предисловии к каталогу выставок «Окон сатиры Роста» (1929) этот бывший руководитель Росийского телеграфного агентства писал: «Напомню, что в это время (1919—1921 гг.) не было никаких сатирических журналов, не было карикатур в газетах и проч., и орудие художественной сатиры еще не использовалось в нашей политической борьбе (кроме единичных случаев)».

Эта неверная, опровергаемая многочисленными фактами точка зрения утвердилась, однако, в нашей науке. В XI томе «Истории русского искусства», вышедшем тремя десятилетиями спустя после выступления П. Керженцева, было категорически заявлено: «Сатирические журналы в период гражданской войны не выходили... боевые и оперативные, но малотиражные „Окна“ лишь отчасти заменяли отсутствовавший массовый печатный орган политической сатиры» (стр. 80).

Только в последние годы благодаря усилиям ряда исследователей (статьи в «Ученых записках» А. Максимова, Е. Озмителя и др.) положение заметно изменилось. Традиционное представление о бедности и однообразии сатиры первых лет революции оказалось поколебленным, хотя цельного очерка развития сатирического искусства той поры и не было создано.

Сатира всегда была искусством политическим. Во время революции она становится особенно мощным ускорителем общественного прогресса. Вот почему расцвет сатирической печати приходится, как правило, на периоды бурных социальных потрясений. Не составляла исключения из этой общей закономерности и эпоха Октября.

Великая Октябрьская социалистическая революция обусловила необычайный творческий взлет сатирического искусства. Возникли своеобразные, невиданные ранее формы обличения смехом. Так, в первые же месяцы Октября родился агитационно-политический театр, оригинально воплотивший традиции народных представлений и русской классической комедиографии. Существенные преобразования коснулись и сатирико-юмористической журналистики, изобразительного искусства. Сатирический плакат и карикатура предстали в неповторимом сплаве «Окон сатиры Роста». Шли усиленные поиски новых художественных средств и форм, соответствующих задачам революционного искусства.

Однако суть дела заключалась не только в обновлении традиционных жанровых видовых форм. Преобразовывались принципиальные основы сатирического творчества. Борьба со старым и гнильем всегда составляла главную заботу сатирика. В годы революции прибавилось иное — пафос героики, пафос строительства нового мира. Это и окрасило в особые тона пролетарскую сатиру.

Теперь, когда точно установлен факт бытования различных видов сатиры в годы Октября, назрела потребность раскрыть сложную диалектику процесса становления советского сатирического искусства, показать, почему рушатся старые формы и как создаются новые. Книга Е. Озмителя и является первой попыткой синтетического осмысления этого грандиозного литературно-исторического процесса в начальный момент революционного преобразования общества.

Заслуга исследователя состоит не только в том, что добыт и изучен большой, не вводившийся ранее в науку материал (периферийная сатирическая периодика, фронтовая печать, сатирический плакат и карикатура). Творчество ранее хорошо

* Е. К. О з м и т е л ь. Революционная сатира Октября. Изд. «Мектеп», Фрунзе, 1966, 268 стр.

знакомых писателей эпохи (Д. Бедный, В. Маяковский, М. Горький, А. Серафимович) на фоне богатой и разнообразной сатиры тех лет начинает светиться новыми гранями.

Так, например, когда мы узнаем, что обличительные подписи Маяковского для «Окон Роста» не предшествовали пролетарской сатирической журналистике (как думали ранее), а возникли спустя два года после того, как уже действовал ряд журналов пового типа и поэт не мог не учитывать их опыт (равно как и опыт Д. Бедного — автора сатирических текстов к плакатам), мы несколько иначе представляем его индивидуальный вклад. Точно так же сатирико-юмористические произведения Горького не стоят особняком, а дополняют и обогащают палитру сатирических красок той эпохи. Вот почему так свежи предложенные автором прочтения произведений Горького 1918—1921 годов («Яшка», «Работяга Словотеклов»).

Однако главным достоинством рецензируемого труда в тех разысканиях, которые автор проделывает заново, оперируя совершенно незнакомым или малоизвестным материалом, Е. Озмителя выводит из мрака забвения десятки имен поэтов, прозаиков, драматургов, проявивших себя так или иначе в сфере обличения смехом. Если речь заходит о сатирической поэзии, то наряду с классиками советской сатиры предметом пристального анализа становятся творчество поэтов В. Князева, И. Логинова, С. Басова-Верхомянцева.

Обращаясь к сатирической прозе и комедиографии, автор книги освещает историю бытования таких популярных в годы революции жанров, как «истории» и «сказки», затрагивает репертуар агитационно-сатирического театра, и в этой связи вновь возникают новые имена, новые жанры. Все же в центре его внимания оказываются те жанры и творческие направления, которые были наиболее плодотворными для последующего развития советской сатиры.

Сатира играла существеннейшую роль в политической жизни молодой советской республики. Как никогда ранее, слово становилось непосредственным оружием в классовой борьбе. Это обстоятельство многое объясняло в условиях бытования сатиры, определяло ее характерные особенности. Все обличительные жанры, имевшие хождение в ту пору, либо насыщались до предела политическим содержанием, либо отменялись за ненадобностью. Процесс этот захватил с особой силой такие популярные виды сатиры, как фельетон, басня, частушка, эпиграмма.

Специальный раздел книги Е. Озмителя посвящен проблеме становления и развития фельетона, а точнее — маленького фельетона в 1918—1921 годах. На основе анализа значительного количества материалов автор приходит к выводу, что маленький фельетон эпохи гражданской войны — это не столько разновидность жанра, сколько рубрика, под которой могли печататься и маленький фельетон, и частушка, и сатирический куплет.

Эпоха Октября — это преимущественно стихотворный период нашей литературы. Вот почему даже такой преимущественно прозаический жанр, как фельетон, развивался в стихотворной форме. Этот вид сатиры культивировался наиболее охотно как мастерами карающей строки (Д. Бедный, В. Маяковский, В. Князев), так и бесчисленными, нередко безымянными авторами фронтовой и провинциальной печати. На примере произведений, помещенных в «Правде», «Красной газете», «Красном дьяволе» и других органах, Е. Озмитель раскрывает основные признаки популярного жанра, говорит о значении ритма и рифмы в арсенале сатирика.

В годы гражданской войны происходит интенсивное взаимодействие и взаимобогащение различных сатирических жанров. Повсеместное развитие этого процесса в ту пору обусловлено не только тем обстоятельством, что писатели искали опоры в опыте изобразительного искусства (плакат, карикатура). Энергичные проникновения публицистики в недра многочисленных исконно и собственно художественных разновидностей сатиры объясняется необходимостью повысить агитационное значение любого произведения.

Фельетонизация подверглась даже такой весьма далекой от политической злобы дня и ранее используемой для разработки «вечных» тем жанр, как басня. Под пером Д. Бедного, В. Маяковского и множества других авторов этот традиционный жанр приобрел совершенно новый облик. Не случайно циклы басен, сборники басенных произведений нередко получали название: «Новые басни», «Басни на новый лад», «Политические басни». «Старый жанр не устоял, — замечает Е. Озмитель, — он вдохнул в себя жаркое пламя революции и обрел боевитость, страстность и агитационность» (стр. 178).

Из числа художественно-публицистических жанров в годы Октября был довольно популярен памфлет. Раздел о памфлете как жанре огромной типизирующей и обличительной силы естественно завершает разговор об основных видах и формах сатиры Октябрьской эпохи. Опираясь на разнообразный литературный материал, автор книги стремится воссоздать характерные черты советского памфлета ранней его поры. При этом выделяются две главных разновидности памфлета, основанные на различии тематических рядов. К одному типу относятся памфлеты, «носящие программный характер, но, вместе с тем, преследующие одной из основных своих целей обличение сатирическими средствами враждебного социалистической революции мира в целом» (стр. 199), к другому — «памфлет-портрет».

Подобная классификация не вызывала бы возражений, если бы автор при конкретном разборе строго выдерживал основной принцип памфлета как жанра. Однако на деле нередко по ведомству памфлета зачисляется обычный, как бы мы нынче назвали, проблемный фельетон. Именно так получилось с оценкой и характеристикой большинства сатирических произведений в журнале «Красный дьявол», которые вернее было бы считать не «памфлетами-портретами», а просто стихотворными фельетонами («Деревенский кулак» и «Попадья» Н. Тихомирова, «Керенский» В. Князева, «Портрет» М. Волянской и др.).

Специфика развития ранней советской сатиры состояла в том, что она культивировалась преимущественно на страницах массовой периодической печати. Сатирик в годы гражданской войны — это прежде всего журналист и газетчик. Автор рецензируемой книги не ограничивается обзором собственно сатирической журналистики, будь то пролетарские издания («Соловей», «Красный дьявол», «Красная колокольня», «Гильотина» и др.) или контрреволюционная злопыхательская периодика («Пулемет», «Бич», «Крамольник», «Пульс» и др. вплоть до либерально-буржуазной, обывательской юмористики). Внимание Е. Озмителя привлекают и многочисленные несатирические издания, отводившие на своих полосах немало места революционной сатире («Правда», «Красная газета», «Беднота»).

Совершенно новой страницей в истории нашей сатирической печати является раздел, посвященный фронтowym изданиям сатиры и юмора. Особенно интересен и свеж материал, характеризующий деятельность В. Лебедева-Кумача, Л. Леонова и других поэтов и писателей, начавших свой путь в эпоху гражданской войны. В книге воскрешаются имена Бориса Ковынева, Б. Верхоустинского, создавших примечательные образцы фронтовой сатиры и юмора; автора талантливых фельетонов, памфлетов, сатирических сценок Дяди Федя (Ф. Федорова).

Е. Озмитель не только выясняет роль ранней советской сатиры в общественно-политической жизни того времени. Исследование некоторых общих закономерностей развития сатирико-юмористических жанров сочетается с интересом к изучению специфических особенностей художественной формы. Подвергая критике ошибочный тезис Д. Николаева о статичности, неизбытности на протяжении веков «основных черт, определяющих своеобразие сатиры»,¹ Е. Озмитель в соответствии с конкретными фактами истории литературы раскрывает коренные изменения, которые претерпела сатира уже в начальную пору Октября. Особенно важно то, что исследователю не ограничивается демонстрацией новизны тем и идей, но идет дальше, прослеживая, какими путями совершался процесс преобразования «самих художественных основ сатиры и юмора» (стр. 14). В этой связи возникает обстоятельный разговор о значении классических и фольклорных традиций в формировании сатиры нового типа, исследуются также проблемы, как соотношение героики и сатиры, своеобразие принципов сатирической типизации.

При этом автор книги не закрывает глаза на серьезные недостатки массовой сатиры тех лет. Действительно, в большинстве случаев создатели обличительных произведений шли к своей цели простейшим путем, используя прием лобовых инвектив, набор крепких словечек и прямых поношений. Разумеется, выбор подобных средств обусловлен прежде всего эпохой, задачами того времени. Было бы антиисторичным ожидать от ранней сатиры развитых форм косвенной насмешки, пародии, иронии. Это появится впоследствии.

На первых порах писатели усваивают лишь отдельные (часто не главные) приемы и средства художественной сатиры. Опыт, выработанный мировым искусством обличения смехом, со временем становится достоянием мастеров, но в массовой сатире тех лет присутствует лишь в эмбриональном состоянии. На раннем этапе развития советской сатиры постепенно складывались специфические для данного рода художественного творчества принципы и приемы, которые с такой полнотой и совершенством раскроются в лучших книгах 20—30-х годов. Обличительные произведения времен гражданской войны нередко воплощали существенные противоречия действительности, но не средствами комического, а внешне — оценочно, словесно, хотя тем более энергично и размахисто. Постигая характер ранней сатиры, автор рецензируемого труда учитывает социально-историческую обусловленность складывавшихся в ту пору эстетических принципов.

Вряд ли нужно особо подчеркивать важность темы, впервые в нашей науке с такой полнотой и разносторонностью освещенной в книге Е. Озмителя. Сатира эпохи Октября — это сатира детства социалистического общества. В тот исторический период закладывались основы искусства социалистического реализма, в том числе и в области сатиры. Доказывая эту мысль, автор книги, однако, далеко не всегда сочетает принцип обзорности с аналитическим подходом к обширному, зачастую заново вводимому в научный обиход материалу. Порою тон информации, изложения, демонстрации сведений самого различного свойства преобладает над собственно исследовательским заданием.

Заключительные разделы книги, специально посвященные анализу художественных особенностей ранней советской сатиры, несколько исправляют положение

¹ Д. Николаев. Смех — оружие сатиры. Изд. «Искусство», М., 1962, стр. 15.

дел. Читатель найдет здесь верные замечания о языке и стиле, о некоторых характерных приемах построения «образа-маски», окарикатуривания в произведениях тех лет.

Вместе с тем установившаяся по давней традиции привычка давать разбор художественной формы под занавес, после идейно-тематического анализа предмета, заметно ослабляет позиции исследователя. Это не только обуславливает излишнюю схематизацию при рассмотрении изолированных от живой ткани циклов и серий соответствующих художественных приемов, но и может привести в ряде случаев к натяжкам и неточностям. Не избежал этого недостатка и автор рецензируемой книги.

Так, например, вызывает возражения типология речевых средств, намеченная в финальной главе. Говоря о наиболее распространенных стилевых приемах в сатире Октября, автор верно называет, в первую очередь, «бранное слово» («мразь», «сволочь», «гадина»). Затем следуют «иронический и сатирический оксюморон» (стр. 252) и так называемые «уничтожительные формы» (стр. 254). Признаться, особой надобности в выделении третьей рубрики нет, ибо стилистические средства, отнесенные к этому подразделению, ничем существенным не отличаются от первого типа выражений. Может быть, разница только количественная, поскольку уничтожительная экспрессия в них несколько слабее (ср. «Колчак скулит», «буржуи вопили», «Антанта сдохла»).

Что же касается форм иронического и сатирического оксюморона, то здесь Е. Озмитель совершенно неправ, рассматривая элементарные уничтожительные обороты («буржуазный виногрет», «меньшевистская мартышка», «социал-духонщики» и т. п.) как особую стилистическую фигуру, сочетающую контрастные по значению слова, которые создают новое понятие или представление (типа «живой труп», «безобразная красота», «веселье горя»). Как видим, в истинном оксюморопе слова резко контрастируют друг с другом, в примерах же, приведенных выше, определяющее слово вполне уживается с определяемым.

На некоторых страницах «Революционной сатиры Октября» читатель может встретить слово «отстранение». Мы знаем такие специальные термины, обозначающие строго определенные эстетические понятия, как «отстранение» и «отчуждение». Но тут явно другой случай. Когда Е. Озмитель характеризует памфлет Д. Бедного «Барский храп», он делает в заключение следующий вывод: «Не трудно увидеть, что многое здесь идет от стиля политической публицистики. Налицо и прямое отстранение от конкретного факта, побудившего сатирика взять в руки перо: упор делается на то, чтобы нанести удар по всей политической системе барства и буржуазии» (стр. 197).

Выше автор употребляет словечко «отстранение» в том же примерно духе. А нужно ли оно? Не лучше ли и не точнее было сказать, что подлинный сатирик не ограничивается отдельными фактами и наблюдениями, но, опираясь на них (а не отстраняясь), идет дальше, прозревая целую систему, порожденную определенным кругом жизненных явлений.

Видимо, следует отметить неравноценность отдельных глав интересного и содержательного труда Е. Озмителя. Там, где автор добывает новый материал, привлекает ранее оставшиеся за пределами науки сатирические издания, — он обнаруживает высокий историзм и пытливость исследователя. Завершающие же аналитические главы, ввиду их беглости и обзорности, явно уступают по качеству основному корпусу книги.

«Революционная сатира Октября» — это, по существу, первый опыт изучения путей развития сатирико-юмористической литературы в начальную пору ее созревания и становления. Заслуга автора состоит не только в том, что он окончательно развенчал ходячую легенду о скудости сатиры в революционную эпоху, но и раскрыл во всей полноте и богатстве жанровое разнообразие искусства облечения смехом как оно сложилось в ту далекую от нашего времени пору. Впредь уже ни один историк литературы не сможет пройти мимо этих разысканий.

А. И. ПАВЛОВСКИЙ

ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ О СОВЕТСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ *

Рецензируемая книга является первой попыткой исследования советской романтической прозы в ее историческом развитии.

Надо сказать, что в последние годы интерес критиков и литературоведов к романтическому крылу советского искусства вообще заметно активизировался.

* Л. П. Егорова. О романтическом течении в советской прозе. Ставрополь, 1966, 133 стр.

Достаточно вспомнить, например, монографии Е. Любаревой об Э. Багрицком, Л. Левицкого о К. Паустовском, Ю. Барабаша об А. Довженко, И. Вишневецкой о Б. Лавреневе, А. Хайлова и Т. Хмельницкой о М. Пришвине, А. Бочарова об Э. Казакевиче, В. Карповой о Б. Горбатове, работы М. Савченко и Вс. Азарова о Вс. Вишневецком и другие, в которых содержится немало конкретных наблюдений, а также высказываний методологического характера, проливающих дополнительный свет на те или иные особенности романтического течения. Из работ общего плана, в той или иной степени учтенных Л. П. Егоровой, следует отметить прежде всего книгу В. Ванслово «Эстетика романтизма», В. Днепров «Проблемы реализма», Н. Гея и В. Пискунова «Эстетический идеал советской литературы», отдельные работы Л. Новиченко, Л. Тимофеева, В. Ковалева, Е. Барковской, М. Минокина и др.

В отличие от своих предшественников автор книги «О романтическом течении в советской прозе» строит свое исследование в широком последовательно историческом плане, стремясь прочертить весь путь, пройденный советской романтической прозой едва ли не за пятьдесят лет ее существования. Исходя из конкретного материала, Л. П. Егорова намечает отдельные этапы этого пути, начиная с годов гражданской войны и кончая нашими днями.

В книге пять глав.

В первой главе речь идет об истории вопроса и о теоретических предпосылках изучения советским литературоведением романтического течения в советской прозе.

В последующих разделах дается представление об отдельных этапах, через которые прошло указанное течение, причем в каждой из глав ставится какая-либо одна частная проблема, чем-либо характерная для данного периода. Так, например, во второй главе, посвященной 20-м годам, рассматривается вопрос о специфическом для того времени характере противоречий между «идеальным» и «реальным», в третьей анализируются принципы романтической типизации; в четвертой автор говорит об особенностях романтического сюжета, а в пятой выдвигается и обосновывается утверждение о значительном обогащении реалистической основы романтических образов в сегодняшней романтической и лирической прозе.

Особенности романтического течения рассматриваются Л. П. Егоровой лишь на примере так называемых «малых жанров», главным образом повеллы, реже — повести. Число писательских имен невелико. Это — Вс. Иванов, Б. Лавренев, Ю. Либединский, К. Паустовский, Л. Соловьев, Л. Соболев, упоминаются М. Пришвин, В. Каверин, П. Павленко, Ю. Нагибин, Ю. Куранов, Вл. Федоров, О. Берггольц и некоторые другие.

Подобное сужение материала, к сожалению, заметно ослабляет аргументирующую сторону умозаключений автора, который справедливо пишет по этому поводу, что его книга «не претендует» на сколько-нибудь полное решение рассматриваемой в ней проблемы и что основной задачей работы является стремление посылить способствовать дальнейшему изучению этой сложной и малоисследованной темы, в частности хотя бы в какой-то мере перевести разговор о романтическом течении «из области интуитивных догадок в сферу научных понятий» (стр. 3).

В первой главе, посвященной истории вопроса и изложению различных точек зрения, касающихся проблемы советского романтизма, Л. П. Егорова верно констатирует тот очевидный факт, что в нашей литературоведческой науке до сих пор отсутствует необходимая ясность даже в понимании самого термина «романтизм» (в применении к советской литературе). Она является противницей упорно бытовавшего несколько лет тому назад мнения о социалистическом реализме как некоей сумме двух слагаемых, реализма и романтизма, в зависимости от удельного веса которых возникают-де различные типы произведений — сугубо реалистические или преимущественно романтические. Как известно, эта точка зрения уже давно дискредитировала себя в силу явной механистичности. Полемика, которую ведет с нею Л. П. Егорова, не представляет поэтому особого интереса. Более существенны и самостоятельны ее возражения тем критикам и литературоведам (В. Ванслову, А. Ревякину, В. Щербине, И. Кузьмичеву), которые склонны в своих определениях советского романтизма слишком прямолинейно выводить его из непосредственного жизненного объекта. Приведа в этой связи, наряду с другими, высказывание И. Кузьмичева, что «социалистический реализм как художественный аналог нашей действительности включает в себя романтику», Л. П. Егорова справедливо, по нашему мнению, пишет, что «явление действительности не может непосредственно стать частью художественного метода». «Определение романтики советской литературы, — говорит она, — только по ее связи с действительностью без учета изменений в структуре метода привело к тому, что в ряде работ романтика литературы стала выглядеть едва ли не как натуралистическое воплощение романтики жизни — вне творческого пересоздания действительности, поэтического возведения ее в идеал средствами словесного искусства» (стр. 20). Плодотворное изучение проблемы романтизма, считает исследовательница, возможно только на основе изучения структуры художественного метода. В этом отношении для понимания романтизма имеет большое значение осознание самого типа противоречий между воссоздающими и пересоздающими началами, т. е., иными словами, реформирование реального жизненного материала в соответствии с общественным и эстетическим идеалом

художника. Строго говоря, такое переформирование, пересоздание и переосмысление жизненного факта свойственно и реализму, но в романтическом течении, как убедительно показывает это на многих примерах Л. П. Егорова, оно поспит не только особо интенсивный, но и авторски открытый характер.

В этой связи Л. П. Егорова выдвигает и обосновывает мысль, которую некоторые из ее предшественников и оппонентов не разделяют, но которая, на наш взгляд, хорошо ею аргументирована, что какой-либо резкой, принципиальной границы между реализмом и романтизмом не существует. В современной литературе. в частности в советской романтической прозе, всегда сильна и очевидна реальная жизненная основа, — другое дело, что принципы и конкретные приемы романтической типизации и сюжетосложения, подбор выразительных средств и т. п. имеют свои специфические, подчас очень выуклые и резкие особенности.

Об этих конкретных особенностях и идет в основном речь в последующих главах исследования.

Поскольку романтическое течение было, по мысли Л. П. Егоровой, всегда тесно связано с общим движением советской литературы, в частности с укреплением и расширением ее реалистической основы, с формированием и движением социалистического реализма, то и романтическое течение постоянно двигалось, видоизменялось и обогащалось. Так, например, если в начале 20-х годов романтизм, по ее мнению, стоял еще несколько особняком от общего русла реалистической литературы и был еще очевидно связан с романтическими традициями прошлой эпохи, если в некоторых произведениях он был еще, так сказать, излишне «литературен» и в нем были сильны, в частности, элементы пассивного мировосприятия (произведения А. Грина, раннего К. Паустовского и др.), то с начала 30-х годов, под влиянием жизни и общего поступательного движения социалистического реализма, он все более и более смыкается с реальными потребностями эпохи и из несколько обособленного направления постепенно превращается в одно из течений социалистического реализма. Это обстоятельство иллюстрируется Л. П. Егоровой на примере творчества К. Паустовского, П. Павленко, Н. Тихонова, М. Пришвина, В. Каверина. Интересны соображения автора о конкретных путях и способах, усиливших реалистическую основу романтических произведений этих писателей, о роли очерковой школы, через которую прошли, например, члены первой писательской бригады, работавшей в начале 30-х годов в Туркмении. Характерно, пишет она, что в эту бригаду вошли именно романтики. Сопоставление написанных ими во время пребывания в Туркмении очерковых вещей с собственно романтическими произведениями позволило исследователю показать реальную подоплеку романтической метафоризации, раскрыть саму, так сказать, лабораторию творческого преобразования действительности по законам романтической типизации и сюжетосложения. В этом отношении интересны суждения автора о специфике романтических образов и ситуаций. Присущая романтизму идеализация действительности (ничего общего не имеющая, кстати сказать, с так называемой лакировкой и прукрашиванием в угоду неправде) заставляет художника изображать духовный мир своих героев не в той сложности, всесторонности и противоречивости, какие присущи реализму, а лишь в наиболее ударных, вершинных и отвечающих симпатиям автора чертах. В какой-то степени, утверждает Л. П. Егорова, здесь можно говорить об относительном схематизме и как бы обедненности романтического образа по сравнению с реалистическим, но эти «издержки» романтизма искупаются чрезвычайной интенсивностью в изображении положительных сторон действительности, заразительностью авторской убедительной проповеди, не чуждающейся открытого жеста и прямого агитирующего слова. В этих размышлениях автора много верного. Однако трудно согласиться с ним тогда, когда, развивая эти соображения, он излишне, на наш взгляд, акцентирует положение о преобладании «нормативной функции», действительно в сильной степени присущей эстетике романтизма, над «функциональной познавательной». Столь категоричное и грешащее тоже своего рода нормативностью разграничение вряд ли основательно. Оно в достаточной степени опровергается даже тем материалом, какой использован самой исследователем. Ведь в этой же главе Л. П. Егорова пишет о весьма несхожих разновидностях в самом романтическом течении, о том, например, что в романтической прозе 30-х годов существовали и не мешали друг другу две различные тенденции романтического воспроизведения действительности. Одна из них, по терминологии автора, могла бы быть названа героико-романтической, — с присущей ей патетикой и интересом к ярким и исключительным событиям, а другая могла бы быть охарактеризована как романтико-лирическая — ей присущи, в отличие от первой, интерес к бытовым сторонам жизни, к обычным поступкам и внешне обыкновенным героям («Обыкновенная Арктика» Б. Горбатова или меццерский цикл рассказов К. Паустовского). Иногда обе эти тенденции существовали в творчестве одного и того же автора. Достаточно вспомнить упомянутый меццерский цикл с его приглушенными акварельными красками и обычными героями, а с другой стороны — «Кара-Бугаз» того же К. Паустовского, где цветовая гамма резка и контрастна, герои исключительны, авторская интонация отличается напряженностью и экспрессией. Надо ли говорить, что романтико-лирическая проза с ее вниманием к быту и нюансам

чувствований, к обстановке и местному колориту, с ее подчас деловитостью и даже обстоятельностью изображает человека и событие гораздо более всесторонне. «Нормативные каноны» романтизма гораздо менее характерны для нее, чем для прозы героико-романтической. Кроме того, нам кажется, что элемент нормативности, как бы ни был он сплен в одной из разновидностей романтического течения, все же отнюдь не предполагает какого-либо ослабления «познавательной функции». Сама же Л. П. Егорова, по существу, доказала это удачным сопоставлением очерковой работы с романтическими произведениями членов туркменской писательской бригады. В основе их романтики лежала детально и досконально изученная жизнь. Можно, конечно, говорить, что читатель очерковых произведений почерпнул гораздо больше тех или иных локально-экономических сведений и что он меньше узнал их из собственно романтических произведений. Но нельзя забывать, что из последних он узнал или, вернее, почувствовал еще и то, чего не было и не могло быть в очерках. Здесь дело не в ослаблении «познавательной функции», а в разновидностях ее художественной реализации.

Как сказано, Л. П. Егорова стремится в своей книге наряду с разрешением тех или иных теоретических аспектов разрабатываемой ею темы проследить также и эволюцию советской романтической прозы на разных этапах существования нашей литературы. В главе, посвященной 30-м годам, автор поэтому неоднократно обращается к различного рода сопоставлениям с романтикой первого десятилетия. Ее главный тезис заключается здесь в том, чтобы показать, как в произведениях романтического плана неуклонно укреплялась конкретно-историческая основа. Но дело, говорит она, не только в том, что романтика отрешалась от былой пассивности, свойственной целому ряду писателей предшествующего периода, а и в том, что заметно изменялся и обогащался эстетический идеал художников-романтиков. Так, в изображении гражданской войны, утверждает она, исчезает, например, былое, столь распространенное в литературе 20-х годов, противопоставление «высоты подвига» и «неэстетичного героя». Интересно в этом плане проведенное сравнение одного из эпизодов, взятого из повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» (смерть Васьки Окорока), с адекватной ситуацией из рассказа К. Паустовского «Смерть сигнальщика Гуцина». В отличие от Васьки Окорока, в обрисовке которого у Вс. Иванова, как мы помним, немало «снижающих» и нарочито натуралистических деталей, сигнальщик Гуцин, повторяющий подвиг героя «Бронепоезда», постигает не только в своем поступке, но и в каждой черточке своего духовного и внешнего облика. По мнению исследователя, это свидетельствует об определенном изменении (и обогащении) эстетического идеала художника-романтика 30-х годов, научившегося видеть не только контрастное, но и гармоническое. В этих рассуждениях безусловно есть большая доля истины. Однако выводы Л. П. Егоровой прозвучали бы убедительнее, если бы они оказались подкрепленными более широким и разнообразным материалом, а он, повторяем, на протяжении всей книги ограничен всего лишь несколькими именами. Кроме того, для доказательства в общем верной мысли об обогащении эстетического идеала писателей по сравнению с первым десятилетием было бы методически более правильным произвести сравнительный анализ романтических образов и ситуаций, принадлежащих одному и тому же художнику. Дело в том, что сопоставление произведений Вс. Иванова и К. Паустовского выглядит недостаточно убедительно, так как по своим творческим манерам и пристрастиям оба они, несмотря на объединяющие их в чем-то сходные романтические принципы, все же всегда были и оставались слишком различными. Мысль об обогащении эстетического идеала несравненно доказательнее развернута Л. П. Егоровой в том месте работы, где она пишет о бурном вторжении в романтическое творчество разнообразных, широких и противоречивых жизненных фактов, о непосредственном влиянии действительности 30-х годов, ее победоносного и драматичного развития на мироощущение и эстетические принципы писателей-романтиков.

В четвертой главе, посвященной годам Великой Отечественной войны, Л. П. Егорова говорит о дальнейшем развитии советской романтической прозы. По ее мнению, и это безусловно соответствует истине, романтические принципы, в известной степени стабилизировавшиеся к концу 30-х годов, в период Великой Отечественной войны были не просто повторены, но и обогащены как своим специфическим временем, так и общим движением советской литературы. Некоторые традиционные романтические приемы, в частности известная условность и обобщенность образов, символичность пейзажа, нераспространенность портрета и напряженность сюжетного построения, оказались в годы войны удивительно хорошо приспособленными к потребностям огненного, пафосного и героического момента. Общий призывный, агитационный, воинственный и воинствующий настрой литературы сказался в произведениях писателей-романтиков с особой силой. Можно сказать, что в литературе военных лет удельный вес романтических произведений необычайно возрос.

Как уже сказано, в каждой из глав книги Л. П. Егоровой есть своя внутренняя теоретическая тема. Если в главе о 30-х годах такой темой были приемы романтической типизации, то применительно к годам Великой Отечественной войны она

справедливо выдвигает на первый план тему романтического сюжета. Это справедливо в том отношении, что именно военные годы (и не только в романтических произведениях) действительно дали большое число остросюжетных вещей. Л. П. Егорова верно объясняет эту особенность тем, что война с ее бурно протекающими, неожиданными, запутанными и изменчивыми обстоятельствами сама по себе достаточно, так сказать, сюжетна. Неслучайно, что даже те из произведений, которые были построены на строго документальной основе, ограничивающей, казалось бы, игру вымысла, все же, как правило, были сюжетно остры и драматичны. Военная действительность сама предлагала неизмерное количество хитроумных сюжетных комбинаций, по сравнению с которыми нередко бледнела и казалась неисконной выдумкой самая изобретательная фантазия.

Но в главе о войне наряду с интересными и верными положениями есть суждения малообоснованные. Так, на стр. 74 высказывается, с нашей точки зрения, явно ошибочная мысль, будто романтическая литература военных лет характеризовалась «уходом от будней войны, страданий и крови в атмосферу подвига, высоких помыслов и чувств». Хотя исследователница тут же оговаривается, что этот уход «не был бегством от действительности» и что он, дескать, помогал лишь глубже осознать ее скрытый смысл, ее положение остается глубоко несостоятельным. Советская романтическая литература, за исключением некоторых поверхностных вещей (отдельные новеллы К. Паустовского, подвергнутые тогда же убедительной критике Ольгой Берггольц), никогда не только не убегала, но и не уходила от действительности. В новеллах Л. Соболева, Л. Соловьева, Н. Тихонова, А. Фадеева и многих других высота помыслов и самоотверженности поступков, при всей их романтической концентрированности, обусловленной особой романтической избирательностью зрения, не чуждалась обыденной стороны войны. Для многих произведений, в том числе даже поэтических (стихотворных), было характерно разительное сочетание обыденности и пафосности, нарочитый подчас заземленности, документальности и — одухотворенности. Из этого-то столкновения и рождались обычно в лучших произведениях военных лет искры подлинного романтического воодушевления. Следовательно, правильнее было бы говорить не об уходе от страданий и крови в некий мир высоких помыслов и героических поступков, а о том, что советская романтическая проза этих лет, продолжая завоевания советской романтики 30-х годов (так убедительно раскрытые Л. П. Егоровой в предшествующей главе), выросла из живого ощущения реального дня. Приемы романтического сюжетостроения были, как никогда, в этот период теснейшим образом обусловлены особенностями и потребностями своей эпохи. Жаль также, что Л. П. Егорова ни словом не обмолвилась здесь о непосредственном участии писателей-романтиков в ратном деле народа. Скажем, романтические новеллы упоминаемых ею Л. Соболева и Л. Соловьева были пережиты ими самим автобиографически, они подчас почти не отрывались от дневниковой записи, от очерка, от блокнота, от сиюминутного впечатления. Как это ни странно, но именно глава о годах Великой Отечественной войны является у Л. П. Егоровой наиболее олитературенной, в ней нет живого ощущения обусловленности литературного творчества потребностями дня.

Неслучайно именно в ней часты досадные повторения: о том, например, что существуют два типа романтического сюжета — героико-романтический и лирико-романтический, — об этом уже говорилось в главе, посвященной 30-м годам, о том, что в романтических произведениях обычно отсутствует развернутый психологический анализ, и т. п.

Вместе с тем отдельные конкретные замечания, касающиеся произведений Л. Соболева и Л. Соловьева, содержат в себе немало верных и метких наблюдений. Последняя глава написана о развитии романтической прозы в послевоенные годы. Ее «теоретический сюжет» заключается в доказательстве мысли о постепенном, но неуклонном усилении реалистической основы романтического повествования. В связи с этим Л. П. Егорова особое внимание обращает на бурное развитие так называемой «лирической прозы», являющейся, как мы помним из предшествующих глав, по концепции автора, одной из разновидностей советского романтизма. Это — верное наблюдение. Л. П. Егорова также указывает, что наряду с лирической прозой, характеризующейся, при всей импрессионистичности своих ассоциаций, известной конкретностью в обрисовке среды и человека, развивается не менее интенсивно и другой тип романтического повествования, отличающийся патетикой и яркостью красок, дерзновенной необычностью образов и напряженностью авторского голоса. Правда, сопоставления этих двух разновидностей не всегда проведены в книге достаточно отчетливо и убедительно. Так, например, Л. П. Егорова, по-видимому для удобства сложившихся у нее представлений о лирической прозе, пишет, что «Дневным звездам» Ольга Берггольц будто бы не свойственны ни патетика, ни яркость красок, ни напряженность авторской интонации. Надо ли говорить, насколько это неверно! Нельзя согласиться и с тем, что в «Дневных звездах» Ольга Берггольц, стремящаяся, как известно, идти по «вершинам духа», якобы постоянно опускает «многое, связанное с утратами». Наоборот, как помнит читатель, мотивы преодоления страданий, гражданская

скорбь о погибших, воинствующая живая память («никто не забыт и ничто не забыто», — написала впоследствии Ольга Берггольд на стелле Пискаревского кладбища) — это наиболее характерные особенности лирической прозы автора «Дневных звезд».

Но главная мысль этого раздела — об усилении в последние годы реалистической основы романтического повествования — безусловно справедлива. Л. П. Егорова прибегает для ее доказательства к произведениям позднего К. Паустовского, к повестям В. Федорова, произведениям Ч. Айтматова, М. Стельмаха, Ю. Нагибина, Ю. Куранова, Э. Шима и других писателей.

Все же последняя глава книги оставляет впечатление эскизности и фрагментарности. Послевоенный период в развитии советской романтической литературы рассматривается автором слишком недифференцированно, общо и бегло, без учета тех внутренних этапов, которые прошла наша проза за эти два десятилетия.

Заключая, следует отметить определенное положительное значение книги Л. П. Егоровой. При всех своих недостатках (к ним надо еще прибавить неряшливость справочного аппарата, искажения в цитатах и тяжелый наукообразный язык) эта работа впервые в нашем литературоведении последовательно осветила историю советской романтической прозы и поставила целый ряд насущных теоретических проблем.

В. А. БОВАЛЕВ

СЛОВАРЬ ПИСАТЕЛЕЙ СССР *

В Чехословакии вышел объемистый словарь энциклопедического типа, посвященный писателям Советского Союза. В нем помещено свыше 1600 статей и справок о писателях всех национальных литератур СССР — как широко известных, уже вошедших в историю литературы, так и об известных мало, творчество которых не относится к наиболее значительным явлениям литературы нашей эпохи. Включены в словарь и молодые писатели, чей творческий путь начался совсем недавно. Словарь охватывает материал с 1917 по 1964 год. В приложениях дан перечень писательских групп и организаций, возникших в разное время, и сгруппированы писатели по национальным республикам и областям, с указанием основной критической литературы и библиографических пособий по всем литературам народов СССР.

Каждая статья включает краткие биографические сведения о писателе и основных его произведениях, во многих случаях — характеристику его творческого облика и художественной системы, а также библиографические данные со сведениями о времени выхода в свет произведений первым изданием и их переводов на чешский и словацкий языки.

Над составлением словаря трудился коллектив авторов из 29 человек под руководством пражских ученых П. Бечки, М. Дрозды, М. Гралы и В. Жидлицкого.

Безусловно, выход этого словаря — радостное явление. Он будет полезен читателям не только Чехословакии, но и Советского Союза. С большой полнотой в нем представлены советские прозаики, драматурги и поэты. Многие статьи написаны в очень удачной лаконичной манере и дают не только сумму важнейших сведений о том или ином писателе, но и являются рекомендацией их творчества для читателей, характеристикой творческой индивидуальности. Статьи содержат много любопытных фактов, почерпнутых, очевидно, непосредственно в Союзе писателей СССР. К числу наплучших относятся, например, статьи о ряде писателей Украины, Белоруссии, Армении, Литвы, о Леонове, Шолохове, Пришвине, Зоценко, Мартынове, Маяковском и другие.

Многие статьи совершенно оригинальны и представляют собой сжатый итог научных исследований их авторов — известных чешских славистов. Это обстоятельство позволяет рассматривать словарь как ценный творческий вклад в изучение литератур народов СССР. С соображениями и выводами словаря теперь не может не считаться любой зарубежный специалист по советской литературе. Кстати, следует отметить, что рецензируемое издание совершенно определенно противопоставлено справочникам и трудам по советской литературе, изданным американскими и западногерманскими буржуазными литературоведами. Словарь составлен учеными-марксистами, людьми, любящими советскую литературу, дающими прав-

* *Slovník spisovatelů národů SSSR. Zpracoval kolektiv autorů pod vedením J. Bečky, M. Drozdy, M. Hraly a V. Židlického. «Svět sovětů», Praha, 1966, 551 str.*

дивую информацию о ее богатстве, многообразии, о расцвете литературного творчества в условиях социализма, о мировом значении идейно-эстетических ценностей, созданных советскими писателями. Он открывает зарубежному читателю доступ ко многим интереснейшим и своеобразным книгам (М. Обухова, Н. Джусойты и других), авторов которых литературоведы подчеркнуто называют «второстепенными». Советская литература представлена в словаре как творение большой массы способных и талантливых писателей различных темпераментов, жизненного опыта, эстетического кредо, литературного стиля и манеры. Много внимания в словаре уделено их национальному своеобразию, связям их творчества с литературными традициями — с классикой XIX века и наследием первых десятилетий советской эпохи. Неизменно внимательны составители словаря к новаторским элементам в творчестве советских писателей, к тем эстетическим экспериментам и исканиям, которые отличают их деятельность.

Вообще в статьях словаря ощущается современность взгляда на литературные явления, стремление отказаться от каких бы то ни было упрощений и вульгаризаторства, желание дать живое и реальное представление о советских писателях, их достоинствах и отдельных недостатках, не уклоняясь в необходимых случаях от указаний на противоречия в литературном процессе. Правда, порою чувствуется излишняя полемичность и односторонность, побуждающие составителей словаря умалчивать о слабых сторонах творчества одних писателей (например, Б. Слуцкого, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной, Д. Гранина, В. Сосноры) и назойливо подчеркивать некие несовершенства других (например, «иллюстративность» в «Искрах» М. Соколова, тенденцию к бесконфликтности и шаблону в пьесах А. Софронова, «риторичность» в лирике Н. Гребачева).

Разумеется, словарь, как и всякий большой труд (к сожалению, так случается нередко!), написан не во всех частях ровно, статьи различаются по научному уровню и содержательности. Выше уже были отмечены наиболее содержательные, на наш взгляд, но и в них можно отметить отдельные противоречия, бездоказательные и спорные утверждения.

Так, К. Паустовский справедливо аттестуется как «русский прозаик, драматург и публицист», но Л. Леонов почему-то называется лишь прозаиком и драматургом. А как же быть с его публицистикой?

Статья о Леонове оканчивается заявлением, что центром его творчества являются произведения 20-х и начала 30-х годов и что якобы современная советская литература с творчеством Леонова «не устанавливает видимых контактов». Как это понять? В том смысле, что Леонов — художник ушедшей эпохи? С этим согласиться, конечно, нельзя.

Малосодержательны и написаны как-то «без вдохновения» статьи о К. Федине, А. Гайдаре, В. Ладисе, А. Новикове-Прибое, А. Серафимовиче, И. Уткине, С. Залыгине, М. Алексееве, С. Смирнове (поэте), В. Закруткине, Л. Ленче, М. Матусовском, Е. Долматовском, В. Лидине, В. Кочетове, Вас. Федорове и других. О некоторых писателях сообщаются лишь биографические сведения (Ф. Абрамов). Странно видеть рядом с этими скудными «фактографическими» справками преувеличенную литературоведческую «лирику» в статьях о молодых, в сущности начинающих свой творческий путь литераторах — Б. Ахмадулиной, в стихах которой констатируется «пушкинская прозрачность, легкость», Ю. Мориц, лирика которой предпочтительно связывается с «горьковским образом человека как творца своей судьбы и счастья».

Бросается в глаза известная непропорциональность в определении объема статей. Возможно, у составителей словаря были какие-то обоснования для этого, но они неизвестны читателю. Почему Блоку или Брюсову отведено места в два раза меньше, чем Б. Слуцкому, — остается неясным. Почему о Солженицыне следует писать подробно, чрезвычайно подробно — тоже неизвестно.

Есть в словнике явные упущения. Читатель не найдет сведений о таких значительных писателях, как автор «Ненависти» И. Шухов, как прозаики А. Черненко, И. Макаров, А. Лебеденко, Шолохов-Синявский, Г. Холопов и другие.

Конечно, никакой словарь не вместит развернутых справок обо всех сколь-нибудь известных писателях, произведения которых читатель знает и ценит. Но хотя бы кратких статей заслуживали прозаики Н. Шундик, И. Меньшиков, Л. Жариков, Хаджи Мурат Мугуев, С. Марвич, Д. Еремин, Е. Поповкин, В. Карбовская, Г. Алексеев, М. Сивачев, С. Семенов, Ю. Слезкин, А. Воронский, С. Федорченко, Л. Раковский, А. Дроздов, М. Колосов, П. Ширяев, Н. Гарнич, А. Демидов, Д. Сверчков, И. Укусов, С. Заяицкий, Б. Левин, С. Крутилин, С. Писахов, Е. Габрилович, Ю. Слепухин, Д. Стонов, Е. Катерли, К. Мурзиди, С. Снегов, П. Игнатов, поэты С. Обрадович, С. Дрожжин, А. Чуркин, А. Фатьянов, драматурги Г. Мдивани, бр. Тур... И «площадь» для них, очевидно, нашлась бы в книге, если бы из нее была бы исключены писатели-эмигранты, порвавшие духовную связь с родиной, вроде А. Каменского, З. Гишпиус, Д. Бурлюка, С. Юшкевича, И. Северянина, Арцыбашева и некоторых других, «незаконно» занявших место в книге о писателях народов СССР. (Но вполне закономерно включение в книгу справок о Куприне, Щепкиной-Куперник, Ф. Сологубе, А. Белом, Вербицкой).

Итак, выпуск словаря надо горячо приветствовать. Его огромные достоинства намного превышают мелкие недостатки. Культурное значение его велико. Чешские ученые сделали хороший подарок к пятидесятилетию Октября.

А. Ю. НАРКЕВИЧ

БИБЛИОГРАФИЯ РУССКИХ ПОЭТОВ XX ВЕКА *

Книга А. К. Тарасенкова «Русские поэты XX века. 1900—1955» появилась в свет через десять лет после смерти составителя. В течение длительного времени А. К. Тарасенков собирал русскую поэзию XX века и стал обладателем библиотеки, содержавшей немало редчайших, уникальных изданий. Много интересных подробностей о коллекционерской и библиографической деятельности А. К. Тарасенкова содержится в статье его вдовы — М. Белкиной («Новый мир», 1966, № 11).

Перед нами книга в 48 учетно-издательских листов, зарегистрировавшая в алфавитном порядке авторов библиографические сведения о приблизительно 14 с половиной тысячах стихотворных книг на русском языке, принадлежащих знаменитым и безвестным авторам, вышедших не только в центрах культуры, но и в Гороховце, Данкове, Кашине, Острогжске, Себрякове, селе Погребки и многих других местах, а также за пределами нашей страны. В указатель вошли и отдельно изданные книги переводов, принадлежащих поэтам, охваченным указателем, и облеченные в стихотворную форму книги утилитарного содержания (рифмованные руководства к правильному употреблению буквы «ять», книга в стихах о склонении, всевозможные санитарно-гигиенические и противопожарные стихотворные поучения). Неоправдано включение в указатель книг типа двух сборников Леонида Ильинского («Народные песни (частушки) Вятской губернии (Уржумский уезд)» и «Народные песни (частушки), записанные в Казанской губернии»), так как это — сборники фольклора, и если быть последовательным, то нужно было бы включить в книгу и другие многочисленные вышедшие за это время сборники частушек, песен и былин: Е. Елеонской, В. Симакова, Е. Линевой, Ф. Баранова, М. Картыкова, А. Маркова, Н. Ончукова, А. Григорьева, А. Астаховой и др.

Указатель А. К. Тарасенкова обогащает наше представление о русской поэзии XX века. Он вводит в сознание историков литературы громадный материал, не подвергавшийся научному исследованию и находившийся до сих пор вне сферы внимания даже специалистов по истории поэзии. В книге зарегистрированы поэтические сборники, сожженные царской цензурой, издания подпольных комитетов РСДРП в России и за рубежом, книги, вышедшие малыми тиражами в провинции в первые годы советской власти, книги-листовки, напечатанные походными типографиями на фронтах гражданской войны, редкие издания времен Великой Отечественной войны, например вышедшая в количестве 40 экземпляров книга Всеволода Саблина «Мстители», изданная в 1944 году Руденским подпольным РК КП(б)Б.

А. К. Тарасенков относился к своей собирательской и библиографической деятельности как к любимому отдыху, не считая ее главным делом жизни. Теперь, после выхода в свет его библиографии, можно согласиться с М. Белкиной в том, что «это не главное вдруг оказалось главным». Никакой исследовательский труд по изучению русской поэзии первой половины XX века не обойдется без постоянного использования книги А. К. Тарасенкова.

Указатель А. К. Тарасенкова по заданию — исчерпывающая летопись русской поэзии за охваченный период. О некоторых книгах, которые не удалось в него ввести, упоминается в статье М. Белкиной. Можно отметить несколько пропущенных А. К. Тарасенковым книг:

П. Петровский. Про ушастую сову. М., 1925, 8 стр.; изд. 2-е, М., 1928.¹

Азаревич Валентин, М. Тэ [псевдоним М. И. Ильина]. Сердце в заплатах [Азаревич В., Переулки.— М. Тэ. Прихоти блуждающие]. СПб., 1920, 29 стр.

М. Тэ. Vauts.— Левит Теодор. Сюезмы дней. М., [1921], 14 стр.

Лафорг Ж. Феерический сбор. Пер. В. Брюсова, Н. Львовой, В. Шершеневича. М., 1914, 120 стр. (не указана среди переводов названных трех поэтов).

К сожалению, приходится констатировать, что в высшей степени ценный труд А. К. Тарасенкова не получил необходимой в данном случае тщательной редактуры. Ряд очевидных и легкоустранимых промахов и упущений можно объяснить лишь явными небрежностями редактора.

* Ан. Тарасенков. Русские поэты XX века. 1900—1955 г. Библиография. «Советский писатель», М., 1966, 486 стр.

¹ Автор этой книги — Петр Николаевич Петровский — раздвоился в книге на Петра Петровского и П. И. (!) Петровского (стр. 300).

Василию Гишпиусу приписана книга «Лик человеческий» (1922), принадлежащая Владимиру Гишпиусу (стр. 100). На стр. 274 в рубрике «Нелединский Владимир» читатель находит отсылку «См. Бестужев Владимир», тогда как и то и другое — псевдонимы Владимира Гишпиуса.

Неоднократны соединения в одно двух разных авторов с одинаковыми фамилиями и именами или инициалами. Так, К. Льдов (псевдоним К. Н. Розенблюма) смешан с Кондратием Льдовым, автором книги «Ваня, красный пастушок» (Л., 1926). Филолог-классик и переводчик античных поэтов Адриан Иванович Пиотровский (род. в 1898 году) смешан с А. С. Пиотровским (род. в 1890 году) — поэтом, чьи книги печатались в Барнауле. Поэт-символист Эллис (псевдоним Л. Л. Кобылинского) смешан с Г. А. Эллисом, автором книги «Звуки минувшего», вышедшей в Ревеле в 1916 году. Советская поэтесса Лидия Владимировна Некрасова смешана с дореволюционной поэтессой Лидией Некрасовой. А. М. Федорову приписан перевод книги Эдгара По «Поэмы и стихотворения» («Первина», 1923), принадлежащий Василию Федорову.

В статье М. Белкиной рассказывается о том, как ценой длительных поисков А. К. Тарасенкову удалось установить, что вышедшая в 1907 году подпольно книга Л. Б. «Декабрьские дни», содержащая стихи, проникнутые глубоким сочувствием к революционерам — участникам московского восстания 1905 года, принадлежит Любови Белкиной. Но в указателе даже не оговорено, что эта книга вышла под инициалами Л. Б. (стр. 52).

Переведенная Н. А. Холодковским поэма Эразма Дарвина «Храм природы» значится в числе оригинальных сборников Холодковского. Об авторстве Э. Дарвина не упоминается. Почему-то отсутствуют указания на знаменитый перевод «Фауста» Гете, принадлежащий Н. А. Холодковскому.

Александр Антонову приписана философская поэма «Мочалка». В действительности она называется «Могаска» (по имени героя), и хотя и имеет подзаголовок «философская поэма», написана прозой и не должна фигурировать в указателе.

Не раскрыт ряд нетрудных псевдонимов, имеющих в словаре И. Ф. Масанова: Alexander (псевдоним А. Я. Брюсова), Амарис (псевдоним М. О. Цейтлина), Грааль Арельский (псевдоним С. С. Петрова), Иван Батрак (псевдоним И. А. Козловского), Евгений Венский (псевдоним Е. О. Пяткина), Александр Вознесенский (псевдоним А. С. Бродского), Гавриков (а не А. Гавриков, как значится на стр. 93 книги А. К. Тарасенкова) и В. Гавриков (псевдонимы Л. Н. Зилова), Орест Головин (псевдоним филолога-слависта Р. Ф. Брандта), Дон-Амппадо (псевдоним А. П. Шполянского), Лев Жданов (псевдоним Л. Г. Гельмана), А. Л. Миропольский (псевдоним А. А. Ланга), Константин Олимпов (псевдоним К. К. Фофанова), Владимир Орт (псевдоним В. Ц. Виторта), Василий Регинин (псевдоним В. А. Раппопорта), Иван Прутков (псевдоним Б. В. Жирковича) и др.

За выпуск чрезвычайно ценного указателя А. К. Тарасенкова издательство «Советский писатель» заслуживает признательности. Но эта признательность влечет за собой и упрек в небрежности и недобросовестности редактуры.

Б. Г. РЕИЗОВ

ЛУИДЖИ ПИРАНДЕЛЛО В РОССИИ

28 июня 1967 года исполнилось столетие со дня рождения Луиджи Пиранделло. Поэт и прозаик, автор рассказов, романов и драм, Пиранделло при всем своем неповторимом своеобразии представляет собою довольно типичное явление литературной жизни XX века. Начав с веризма, он вскоре заинтересовался собственно психологическими вопросами, затем подсознательной жизнью психики, наконец, продолжая натуралистические традиции, перешел к философии, в общих чертах близкой к экзистенциализму. Пессимизм, свойственный буржуазной философии этой поры, агностицизм и релятивизм сквозят в его художественных произведениях. Но есть в них и тонкие наблюдения, и реалистические сцены современной жизни, и симпатия — даже к людям недалекого ума и мешанского образа мысли.

Самое важное в творчестве Пиранделло — это изображение трагического современного сознания, стремящегося выйти за пределы отвратительной капиталистической действительности и не находящего из нее выхода. Главный герой Пиранделло — человек, заключенный, как в клетку, в бессмысленное и оскорбительное существование. Этот человек потерял свою личность, за невозможностью проявить себя в рациональном действии, и пытается найти ее в полной свободе, понимаемой как освобождение от обязанностей, труда и творчества. Невозможность понять другую личность, утрата контактов со средой и обществом и вместе с тем нежелание переделать действительность, которая стоит перед ним как непостижи-

мая и роковая нелепость,— все это составляет идейный пафос творчества Пиранделло, и все это чрезвычайно характерно для буржуазной мысли эпохи.

Пиранделло с удивительной глубиной и энергией выразил «томление духа» современного мещанина, независимо от того, выступает ли он в виде опустошенного бездельем и безденежьем «покойного» Маттии Паскаля, или вполне обеспеченного «Генриха IV», укрывшегося в сумасшествие от неразрешимой проблемы жизни, или в виде любого из «шести персонажей, ищущих своего автора».

Эта печальная, трагическая и нелепая правда получила свое блестящее выражение в творчестве Пиранделло, которое можно было бы назвать эпопеей размышляющего мещанства на последнем этапе его исторического существования.

Творчество Пиранделло известно русскому читателю по переводам уже более шестидесяти лет. Указать все русские переводы и отклики на его произведения было бы трудно и в данном случае не очень пужно, хотя библиография Пиранделло в России сама по себе может быть весьма показательной для истории международных литературных связей.

Насколько известно, первым произведением Пиранделло, переведенным на русский язык, была новелла «Сицилийские лимоны». Она была напечатана в знаменитый 1905 год в журнале «Вестник иностранной литературы», однако осталась незамеченной. Нужно было ждать шесть лет до появления следующей новеллы — «По рисунку».¹ В том же году в «Вестнике иностранной литературы» было напечатано еще одно произведение Пиранделло — новелла «Ее покойный муж»,² и с этого времени ежегодно появляются в русских переводах по несколько новелл: в 1912 году — «Жбан»,³ в 1913 — «Его вдовы»,⁴ «Живая и мертвая»,⁵ «Победа»,⁶ «Истина»⁷ и, наконец, собрание новелл под названием «Сицилийские рассказы».⁸ Е. Богдановская, М. Первухин, Е. Шестакова и О. Кобылянская были первыми русскими переводчиками Пиранделло. Имена их больше не встречаются в истории Пиранделло в России. М. Первухин напечатал также и первую русскую статью о Пиранделло.⁹ Первухин же перевел повеллу «Лунный свет»¹⁰ и уже во время войны повеллу «Микелина».¹¹

В это время переводы из Пиранделло появляются значительно реже. В 1916 году были напечатаны только две его новеллы: «По прихоти судьбы»¹² и «Тень»,¹³ а в 1917 году только одна — «Цафаранетта».¹⁴ Это был год Октябрьской социалистической революции.

Знакомство русского читателя с Пиранделло возобновилось уже после революции. В 1923 году в журнале «Современный Запад, журнал литературы, науки и искусства» (кн. 2, стр. 240—241) появилась заметка, автор которой почерпнул свои сведения из последних номеров «Italia che scrive». Теперь Пиранделло привлекает к себе внимание западных критиков уже не как новеллист, а как драматург. Естественно, что и в заметке «Современного Запада», заимствовавшей свои сведения из итальянского журнала, говорилось прежде всего о драматургии Пиранделло. Основная особенность ее, по мнению автора, — несоответствие между тем, чем люди кажутся, и тем, каковы они на самом деле, а «любимые мотивы» — «сцена на сцене» и «изображение сумасшедших». Упомянув несколько пьес Пиранделло, критик отдает преимущество его драмам.

В том же журнале появился перевод пьесы «Шесть действующих лиц в поисках автора. Ненаписанная комедия».¹⁵ Она имела шумный успех у читателей. Особенно были заинтересованы драматурги и деятели театра, увидевшие в ней новые формы театрального убеждения и ломку традиций. Пьеса Пиранделло поразила прежде всего необычной техникой своей драматургии. В той же книге этого журнала в заметке «Современная итальянская драматургия» даны были краткие

¹ «Всемирная панорама», 1911, № 97—98, стр. 11—12 (перевод Е. В. Богдановской). Многие новеллы Пиранделло переводились у нас под неточными названиями, что отчасти объясняется тем, что переводчики должны были подыскивать русские соответствия для слов и выражений, не подлежащих точному переводу.

² «Вестник иностранной литературы», 1911, апрель.

³ Там же, 1912, сентябрь.

⁴ «Современный мир», 1913, № 7 (перевод М. К. Первухина).

⁵ «Современник», 1913, май (перевод Е. Шестаковой). Новелла была перепечатана в «Вестнике иностранной литературы» в декабрьском номере того же 1913 года.

⁶ «Современник», 1913, июнь (перевод Е. Шестаковой).

⁷ «Русская мысль», 1913, кн. 9 (перевод О. Кобылянской).

⁸ «Русское богатство», 1913, ноябрь (перевод О. Кобылянской).

⁹ «Современный мир», 1913, № 7.

¹⁰ Там же, № 12.

¹¹ Там же, 1915, № 10.

¹² «Вестник иностранной литературы», 1915, февраль.

¹³ «Современный мир», 1916, № 11 (перевод А. Шульман).

¹⁴ «Вестник Европы», 1917, кн. 7—8 (перевод М. Ватсон).

¹⁵ «Современный Запад», 1924, кн. 1 (5), стр. 44—90 (перевод Е. Лазаревской).

сведения о Пиранделло. Неизвестный автор рассматривает его как продолжателя театра гротеска и особенно Россо ди Сан-Секондо. «Спящая красавица» и «Ладзарина среди ножей», а также шедевр Сан-Секондо «Марionеточные страдания» проложили дорогу Пиранделло. «Драма, по его мнению, начинается в тот момент, когда личность, жившая раньше бессознательно, приходит к мысли о форме своей жизни». Автор видит «неиссякаемый источник трагизма» в противоречии между тем, что человек «есть», и тем, чем он «„кажется“ другим или себе». Поэтому внутреннее действие у Пиранделло преобладает над внешним, т. е. над интригой. На место образов гротескной драмы — „маски“ и „лица“ — Пиранделло подставил понятия „формы“ и „подлинности“». ¹⁶ В той же книге этого журнала дано краткое изложение «Генриха IV» и «Кто же прав».

В 1926 году появился перевод рассказа Пиранделло «Живая и мертвая». Он был напечатан в сборнике «Запад и Восток», издававшемся Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей (книга I—II). Перевод был сделан Эльзой Триоле. Переводу была предпослана статья А. Эфроса под названием «Луиджи Пиранделло». Ссылаясь на перевод пьесы «Шесть персонажей в поисках автора», А. Эфрос говорит, что пьеса эта была встречена «почти энтузиастически», и сожалеет о том, что «знакомство с Пиранделло на этом и остановилось» (стр. 44). «Итальянский театр является сегодня, в сущности, только театром Пиранделло», — пишет А. Эфрос, цитируя Дж. Прецполини, «одного из умнейших людей сегодняшней итальянской культуры». А. Эфрос ценит прозу Пиранделло не ниже, а может быть, даже и выше его драматургии. Он говорит о «сгущенном психологизме Пиранделло, разветвляющемся на усложненных, почти авантюрно проводимых сюжетах». Он видит в нем экспрессиониста и сравнивает его с Кайзером, но не находит ничего общего с Достоевским, с которым его иногда сравнивали (стр. 45). Только «Шесть персонажей в поисках автора», по мнению Эфроса, могут нам понравиться. Такие пьесы, как «Генрих IV», «Каждый по своему», «Как прежде, но лучше, чем прежде», «несомненно покажутся нам, — несущим сейчас труднейшее бремя перерождения старой культуры в новую, — немного наивными, чтобы не сказать простоватыми. Блажен, кто не читал их, — того не преследует мысль, что и у „Шести персонажей“ дно не столь уже далеко!» (стр. 45—46).

Этот отзыв, сдержанный в смысле оценки и скептический по отношению к содержанию философских драм, однако не сделал погоды. С этого года начинается почти увлечение Пиранделло. Новеллы переводятся одна за другой. В одном 1926 году, кроме упомянутой, были переведены десятки новелл и напечатаны в журналах и отдельных сборниках. ¹⁷ В 1927 году появились два сборника новелл. ¹⁸ В 1928 году вышли в свет «Свадьба на похоронах» (перевод Т. А. Гликмана) и сборник повелл с предисловием П. С. Когана: «Лунная болезнь» («Del naso al cielo»). В 1925 году был переведен роман «Вертится» (перевод З. В. Таль и Г. В. Рубцовой), в 1926 — «Покойный Маттия Паскаль» под названием «Дважды умерший» (перевод Г. В. Рубцовой и З. В. Таль). Однако романы эти как будто не произвели большого впечатления. Каждое из этих изданий сопровождалось рецензиями в журналах. В том же году появилась статья о Луиджи Пиранделло Р. Кулла ¹⁹

В 1928 году почти одновременно в двух издательствах и в двух переводах вышел роман Пиранделло «Esclusa». В издательстве «Время» перевод был сделан Зин. Львовским и Е. Коц под названием «Отвергнутая», в издательстве «Прибой» — Н. Рыковой и Г. Рубцовой под названием «Грепшида». ²⁰ М. Горький, в это время внимательно следивший за нашей переводной литературой и за качеством переводов, написал об этих двух изданиях заметку, первоначально напечатанную в журнале «Книга и революция» за 1929 год № 6 (заметка была перепечатана в журнале «Интернациональная литература» за 1940 год № 5—6, стр. 218—219). Указывая неуклюже и неудачно переведенные фразы, а также сокращения в одном из переводов, М. Горький протестует против искажений, которым подвергаются иностранные произведения вследствие неумения или небрежности переводчиков: «Книга — продукт человеческого труда; труд — основа культуры, он заслуживает уважения. Искать ценный чужой труд преступно. Это и другие выступления Горького по вопросам перевода имели большое значение для советской переводческой культуры и заставили обратить серьезное внимание на теорию и технику перевода.

¹⁶ Там же, стр. 215—216.

¹⁷ «Три мысли горбуны» (пер. Г. В. Рубцовой и З. О. Таль), «Счастливыцы» (сб. новелл в переводе Э. К. Бродерсен), «Трагедия одинокого человека» (сб. новелл в переводе З. И. Таль и Г. В. Рубцовой), «Канделора» (в сборнике вместе с новеллами Дж. Папини и Массимо Бонтемпелли, перевод Н. Петровой, с небольшим предисловием Вл. Лидина), «Близнецы» (сб. новелл в переводе А. А. Андреевой).

¹⁸ «Так жить нельзя» (сб. новелл, перевод Т. А. Гликмана), «В молчании» (сб. новелл в переводе З. В. Таль и Г. В. Рубцовой).

¹⁹ Ср.: Р. Кулла. Луиджи Пиранделло. «Новый мир», 1926, № 10.

²⁰ Книга вышла под редакцией А. А. Смирнова, с предисловием Инн. Оксенова. Рецензия К. Локса в «Новом мире» (1929, № 2).

Некоторые из указанных сборников рецензировались в прессе. Все они быстро раскупались и становились библиографической редкостью. Из современных зарубежных писателей Пиранделло стал у нас одним из самых популярных.

В 1930 году появилась книга Г. В. Рубцовой «Современная итальянская литература». Пиранделло посвящены последние восемь страниц книги. Много переведившая этого автора и прекрасно осведомленная в современной итальянской литературе, Г. В. Рубцова дала точный и обстоятельный очерк его творчества, уловив центральную его мысль и определив его социальные и литературные истоки. Живописная характеристика Пиранделло, несмотря на свою краткость, дает довольно полное и точное представление о «крупнейшем писателе современной Италии»²¹ и несомненно оказала немалую помощь современному читателю вообще и итальянистам в частности.

А. В. Луначарский в журнале «Вестник иностранной литературы» (1930, № 1) дал развернутую характеристику пьесы «Шесть персонажей в поисках автора», в это время обсуждавшейся в нашей прессе. Он называет Пиранделло «самым сложным и самым виртуозным из европейских драматургов». Обвинения его в мистицизме являются недоразумением. Это автор мелкобуржуазный, пишет А. В. Луначарский, он относится «к лагерю гуманистов»; Пиранделло «по-чеховски признает... печаль современной жизни и, конечно, в нем горит мечта о какой-то другой, выпрямленной и светлой жизни людей». Пиранделло похож на Р. Роллана, Стефана Цвейга, Жоржа Дюамеля, «которых мы охотно переводим и считаем своими друзьями».²² Луначарский обратил внимание на сценические особенности и театральные новации Пиранделло. Заинтересовала его в этом отношении пьеса «Шесть персонажей в поисках автора». В этой пьесе Луначарский видит «поразительный театральный прием», заключающийся в постоянном разрушении иллюзии. Автор скорбит «по поводу тех псакажений, которые при всем своем высоком искусстве производят актеры, надевая на себя выстрадавшие им и дорогие ему маски».²³

Но еще более интересна, по мнению Луначарского, пьеса Пиранделло «Сегодня мы импровизируем». Никогда еще Пиранделло не достигал такой «умоопрачительной игры между иллюзией и действительностью», «между мнимой театральной действительностью и художественной театральной правдой». Однако отвращение к «устойчивому мещанству» здесь пессимистично, так как выхода из него Пиранделло не указывает. Пьеса «представляет известный психологический и социальный интерес, хотя и является по сути отсталой для нашей страны». Пиранделло показал «иллюзионистскую мощь театра».²⁴ Это мысль, на которой Луначарский особенно настаивал, пытаясь доказать «мощь» театра, следовательно — необходимость развития театрального искусства. Его особенно интересует «разрушение иллюзий», которое он понимает в плане театральном и техническом. Конец пьесы «Сегодня мы импровизируем» показался ему «изумительным». «... Как бы отражаясь в многочисленных зеркалах, опираясь на иллюзию и действительность, театр взлетает какой-то пламенной ракетой».²⁵ Заканчивая статью, Луначарский определяет две цели, к которым стремился Пиранделло: он «хотел... показать гигантские силы театра как творца иллюзии», а «так как мы сами являемся большими поклонниками театра... то мы должны, разумеется, всеми мерами поднимать и значительность театра и технические его снововки». «... Тема его пьесы... не выходит из рамок более или менее обычных тем», — пишет Луначарский. Пиранделло — в этом его вторая цель — «хочет расшевелить нервы своей публики, хочет вызвать новый интерес к театру несыханностью приемов, сдвигом всех ценностей».²⁶

В 1932 году был выпущен в свет сборник драматических произведений Пиранделло «Обнаженные маски», включающий семь пьес. Выбор пьес, как сообщает переводчица Г. В. Рубцова, «был обусловлен желанием показать, с одной стороны, наиболее интересное в смысле новизны и блеска литературных приемов, с другой — наиболее характерное для последнего периода творчества Пиранделло» (стр. 24).

Переводу предпослана статья Г. В. Рубцовой, которая более подробно познакомила советского читателя с творчеством Луиджи Пиранделло. Г. В. Рубцова говорит об эволюции Пиранделло от веризма к юморизму, характеризует это созданное Пиранделло направление, связывает его творчество с общественными настроениями мелкой буржуазии, говорит о «раздвоении мира на реальный и иллюзорный», о «двомириши», о котором тогда часто толковали в применении к литературе начала века.

В то время на Западе и у нас пытались уловить связи Пиранделло с русскими литературными явлениями, более или менее сходными, и аналогичными зарубежными. С Л. Андреевым, по мнению Г. В. Рубцовой, у Пиранделло нет ничего общего

²¹ Г. В. Рубцова. Современная итальянская литература. Л., 1929 (на обложке — 1930), стр. 30.

²² «Вестник иностранной литературы», 1930, № 1, стр. 116.

²³ Там же, стр. 117.

²⁴ Там же, стр. 118.

²⁵ Там же, стр. 120.

²⁶ Там же, стр. 120—121.

и никаких связей, но есть некоторое сходство с Джоном Мелинктоном Сингом и особенно с итальянским театром гротеска, с которым Пиранделло связывает очевидная преемственность. Теснее всего связь Пиранделло с комедией масок — ведь в его театре, утверждает Г. В. Рубцова, также возникает проблема «масок».

Нобелевская премия, полученная Пиранделло, привлекла к нему внимание всего читающего мира. Откликнулась на это событие и советская пресса. В журнале «Интернациональная литература» появилась небольшая статья знатока итальянской истории, литературы и театра А. Дживелегова. Кратко набросав эволюцию творчества Пиранделло, А. Дживелегов характеризует его основную задачу как «расставивку своего рода иллюзионистских ширм в гуще явлений действительной жизни» и датирует зрелый этап его творчества книгой «Il fu Mattia Pascal» (на русский язык уже была переведена под названием «Дважды умерший»). Отличный знаток комедии масок, А. Дживелегов считает, что в комедии масок лежат подлинные корни творчества Пиранделло — но не в северной, а в южной комедии, в которой Дзани Пульчинелла более злобен, чем Арлекин северной комедии. Пытаясь объяснить успех Пиранделло во всей Европе, Дживелегов, как многие критики той эпохи, апеллирует к психологии мелкого буржуа: «Потребитель его последних произведений, восторженно аллюдирующий его вещам в Италии и за Альпам, — это тот самый мелкий буржуа, которому фашизм обещает спокойную жизнь и обеспеченное существование, который верит и не верит этим обещаниям, которому жизнь создает столько разочарований на каждом шагу, но который не видит другого приставища, кроме того же фашизма: ибо революции он боится больше всего на свете». Тем же объясняется и успех Пиранделло за рубежом Италии, так как мелкая буржуазия повсюду переживает приблизительно те же настроения.²⁷

В том же 1935 году были переведены «Летучая мышь»,²⁸ «Муха» и «Некоторые обязательства».²⁹ В следующем 1936 году — «Веер».³⁰

Это был год смерти Пиранделло. Некролог, написанный Карло Росси, появился в «Литературной газете» (1937, № 3, 15 января) и его же заметка под названием «Пиранделло — поэт отчаяния» — в «Интернациональной литературе» (1937, № 2).

Через несколько лет после окончания войны Пиранделло возвратился в советскую литературу. В 1957 году в переводе Л. Вершинина была напечатана новелла «Добрая душа»,³¹ в его же переводе — «Веер».³² В 1958 году вышел еще один, первый после войны, сборник тридцати семи новелл Пиранделло с предисловием Н. Елиной. По мнению Н. Елиной, разница между верстами и Пиранделло в том, что первые «показали мир маленьких людей с внешней стороны, Пиранделло раскрыл его изнутри».³³ В глазах Пиранделло бессмысленна «не только политическая борьба, но и вся человеческая жизнь... Когда в новеллах на первый план выступает не описание реальной жизни буржуазного общества, а общая пессимистическая философская концепция автора, социальная критика ослабляется, и героев губят уже не типичные для буржуазного общества обстоятельства, а безлика Судьба... В тех же новеллах, где философ с неверным идеалистическим восприятием мира уступает место наблюдательному и чуткому художнику, социальные противоречия буржуазного общества отражены совершенно правильно и подвергнуты острой критике».³⁴

В 1960 году вышел том драматических произведений Пиранделло из семи пьес, из которых только одна перепечатана из сборника 1932 года («Генрих IV»). Автор предисловия, Н. Елпа, рассматривая театр Пиранделло на фоне развития веристской, футуристической, «сумеречной» драматургии и драматургии «гротеска», утверждает, что «отразить свою эпоху, хотя и не в полной мере, удалось лишь... Пиранделло». Пиранделло «выразил то мироощущение, которое в результате войны, роста фашизма, внутреннего кризиса и распада буржуазного мира охватило людей так называемого „потерянного поколения“». Однако «никогда философский нигилизм Пиранделло не превращается в общее отрицание хороших человеческих качеств, а трагедия героев в его лучших пьесах вызвана не столько их внутренними качествами, сколько социальными условиями, в которых они живут».³⁵ В этой второй статье Н. Елиной, написанной через два года после первой, акценты несколько изменились.

В том же 1960 году появился сборник итальянских новелл за период от объединения Италии до первой мировой войны (1860—1914). В этом сборнике, состоящем из 53 новелл, напечатаны 9 повелл Пиранделло, из которых ни одна не была

²⁷ А. Дживелегов. Луиджи Пиранделло. «Интернациональная литература», 1935, № 3, стр. 125—127.

²⁸ «30 дней», 1935, № 6 (перевод М. Уманской).

²⁹ «Интернациональная литература», 1935, № 3 (перевод А. Ясной).

³⁰ «30 дней», 1936, № 5 (перевод М. Уманской).

³¹ «Иностранная литература», 1957, № 6.

³² «Дон», 1957, № 6 (первый перевод был напечатан в 1936 году — см. выше).

³³ Луиджи Пиранделло. Новеллы. Гослитиздат, М., 1958, стр. 7.

³⁴ Там же, стр. 7—8.

³⁵ Луиджи Пиранделло. Пьесы. Изд. «Искусство», М., 1960, стр. 11—12.

напечатана в сборнике 1958 года. Биографическая справка о Пираделло составлена комментатором тома И. Володиной (стр. 722—724). В предисловии к сборнику несколько страниц посвящены Пираделло. Автор статьи характеризует эволюцию философских взглядов Пираделло, проблему отношения сознания к внешнему миру и особенности творчества Пираделло, которые возникают в результате этого анализа сознания, сталкивающегося с непостижимой и обесмысленной действительностью.³⁶

Наконец в начале 1967 юбилейного года вышел в свет новый перевод романа «Покойный Маттиа Паскаль» с вступительной статьей, анализирующей эволюцию художественной мысли Пираделло и связи ее с философским и литературным движением эпохи.³⁷

Это, кажется, последний отклик советской критики на творчество большого итальянского писателя.

История знакомства с творчеством Пираделло в русской и советской литературе была тесно связана с нашими поисками новой эстетики. Усвоение Пираделло иногда рассматривали как усвоение новой драматургической техники, причем истолковывали ее вне связи с идейным содержанием его творчества и с основными задачами его театра. Затем делались попытки осмыслить Пираделло как представителя тех или иных литературных течений XX века, чтобы познакомить читателя с тем, что делалось на европейском Западе. Наконец, стали больше внимания уделять философии Пираделло и связывать его с общим течением европейской, и не только театральной, мысли. В настоящее время Пираделло не вызывает ни удивления, ни недоумения, которое он вызывал при первом своем появлении, в 1920—1930-е годы. Он интересует как отражение действительности или, может быть, как форма искажения действительности, иначе говоря, как форма сознания художника, определенная тенденциями западноевропейской мысли и процессами, которые происходили в европейском обществе в первой трети XX столетия.

З. В. БИРЛЮК

УКАЗАТЕЛЬ СОДЕРЖАНИЯ «ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЫ» ДЕЛЬВИГА И ПУШКИНА *

«Литературная газета» 1830—1831 годов представляет не только интереснейшую страницу истории русской журналистики, она явилась одним из важных этапов развития передовой критической мысли в России.

Сознавая, что для успешной борьбы с реакционным направлением в литературе нужно объединить прогрессивные силы, Пушкин еще в 20-е годы приходит к мысли о необходимости организовать журнал, который противостоял бы официальному направлению болгарской прессы и запоздалой пропаганде романтизма в журнале Н. Полевого.

Пеня П. Вяземскому за его сотрудничество в «Московском телеграфе», Пушкин настаивает на объединении: «Я ничего не говорил тебе о твоём решительном намерении соединиться с Полевым, а ей богу — грустно. Итак никогда порядочные литераторы вместе у нас ничего не произведут! все в одиночку... Дело в том, что нам надо завладеть одним журналом и царствовать самовластно и единовластно».¹

Пушкин придавал большое значение литературной критике в борьбе за победу нового направления в литературе. «... Не затеять ли нам журнала в роде Edinburgh Review? Голос истинной критики необходим у нас; кому же, как не тебе, забрать в руки общее мнение и дать нашей словесности новое, истинное направление?» — писал он П. Катенину в феврале 1826 года.²

Замысел Пушкина был осуществлен в издании «Литературной газеты», которая стала проводником прогрессивных литературно-эстетических идей.

³⁶ Итальянские новеллы. 1860—1914. Составление И. П. Володиной. Перевод с итальянского под ред. А. А. Смирнова и Ю. Б. Корнеева. Вступ. статья Б. Г. Рейзова. Статьи об авторах И. П. Володиной. Гослитиздат, М.—Л., 1960.

³⁷ Луиджи Пираделло. Покойный Маттиа Паскаль. Перевод с итальянского Г. Рубцовой и Н. Рыковой. Вступительная статья Б. Рейзова. Редакция перевода Ю. Корнеева. Изд. «Художественная литература», Л., 1967.

* Е. М. Блинова. «Литературная газета» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина. 1830—1831. Указатель содержания. Изд. «Книга», М., 1966, 208 стр.

¹ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, 1937, стр. 304.

² Там же, стр. 261—262.

Несмотря на чрезвычайно трудные условия существования, «Литературная газета» сыграла значительную роль в развитии передовой русской литературы; она разоблачила благонамеренность сатиры и дидактического псевдореализма Булгарина и осуществила первую попытку теоретического обоснования реалистического метода.

«Литературная газета» издавна привлекает внимание исследователей, так как содержит очень интересный материал для изучения становления русской реалистической критики до Белинского и ряда других проблем истории литературы и журналистики начала 30-х годов. Поэтому издание комментированного указателя содержания газеты — своевременное и ценное начинание.

Вступительная статья М. П. Еремина дает читателю ясное представление об общественно-политическом и литературном направлении газеты, освещает сущность полемики, которая велась писателями пушкинского окружения.

В хронологической росписи статей и в примечаниях к ним собраны наиболее важные сведения об авторах и материалах «Литературной газеты». Здесь находим дополнительные данные о полемике, об оценках современниками отдельных статей и художественных произведений, биографические справки о сотрудниках газеты, ссылки на научные труды, освещающие проблемы, связанные с пушкинским изданием.

Богатый справочный аппарат, — очевидно, результат многолетнего труда — очень ценен и значительно облегчит дальнейшую работу исследователей.

К сожалению, среди очень обстоятельных примечаний иногда встречаются поверхностные, не исчерпывающие затронутых вопросов. Отдельные статьи не комментированы вовсе. В частности, обойдено молчанием появление среди сотрудников газеты художника Аполлона Мокрицкого (№ 653), учившегося в Нежине в одно время с Гоголем, а впоследствии дружившего с Тарасом Шевченко. Это один из фактов, свидетельствующих о том, что вокруг Пушкина группировались не только петербургские литераторы, что его кружок привлекал и деятелей культуры, приезжавших с Украины. Интересно было бы отметить в комментариях, что в 1831 году в газете начинает печатать свои произведения Н. В. Станкевич (№№ 577, 640), тогда студент Московского университета. Стихотворения Станкевича не комментируются совсем, хотя в примечаниях приводятся довольно известные данные о Д. Струйском, Е. Розене, А. Норове.

Составитель делает очень полезную работу, стараясь дать в библиографической записи более полные сведения о публикуемых материалах, чем можно найти в самой газете. Расширяется представление об интересах сотрудников «Литературной газеты», выясняются имена зарубежных писателей, чьи произведения печатались здесь. Это интересно и важно, но не менее важно определить и круг литераторов, группировавшихся вокруг издания Дельвига и Пушкина. Поэтому трудно согласиться с принятой в указателе формой библиографической записи, в которой часто игнорируется переводчик. Сведения о нем обычно даются в примечаниях.

Имя переводчика необходимо указывать в библиографической записи еще и потому, что многие переводные статьи снабжены примечаниями, вступлениями, нередко они дополнялись, редактировались переводчиками.

Пренебрежение к переводчику в хронологической росписи не оправданно, но еще менее правомерно возведение его в ранг автора. Так, автором статьи «Шведская поэзия» из «Tygodnik Petersburski» (№ 367) назван Кремницкий. В примечаниях же к корреспонденции сказано, что она *переведена* Кремницким. (Заметим кстати, что в сходном случае (см. № 384 — переведенная Кремницким статья «О духе испанской словесности») Е. М. Блинова вместо имени автора ставит знак вопроса). Так же необъяснимы мотивы, по которым В. Любич-Романович назван автором переводной статьи из того же польского еженедельника (№ 187). Такие противоречия между примечанием и библиографической записью не единичны.

В указателе предпринята попытка установить авторов анонимных статей. Для этого привлечены письма, записные книжки, воспоминания современников; автор комментариев сопоставляет мнения разных исследователей, занимавшихся когда-либо «Литературной газетой». Тем не менее именно эта часть труда Е. М. Блиновой наиболее уязвима.

Атрибуция анонимных статей «Литературной газеты» — задача, требующая усилий многих ученых. Чтобы с уверенностью судить о том, кому принадлежит та или иная статья, необходимо детальное исследование стиля разных писателей и переводчиков, изучение их интересов, обстоятельств жизни, обследование рукописей всех сотрудников газеты и тех современников, которые интересовались литературной жизнью страны.

Стремление определить в указателе как можно больше авторов, несмотря на отсутствие достаточной аргументации, повредило этому хорошему в целом справочному изданию. Документальные факты нередко подменяются субъективными рассуждениями о том, кто мог быть автором. Нельзя признать удовлетворительными такие обоснования авторства: «Автор рецензии, надо полагать, Сомов. Он, как уже указано (примеч. 17), прекрасно знал французский язык, много переводил...» (стр. 156, примеч. 87); или: «Рецензент, надо полагать, Сомов — знаток украинского народного творчества» (стр. 197, примеч. 667). Французский язык знали многие со-

трудники газеты, знатоками украинского фольклора был и Гоголь, и Максимович. Между тем имя, установленное подобным образом, часто помещается в библиографической записи даже без знака вопроса.

В рецензируемой книге нет четкой грани между вероятным и установленным фактом.

Сообщение о новых музыкальных произведениях в № 56 газеты за 1830 год (№ 411) приписано А. Дельвигу на том основании, что его «интересовали вопросы музыки» (стр. 182); другая заметка (№ 419), тоже о музыке, приписана Д. Струйскому, а третье сообщение на подобную тему (№ 482) не комментировано совсем, и вместо имени автора в записи поставлен вопросительный знак. Последняя запись, по-видимому, наиболее верна, хотя предположения об авторстве, данные в примечании, могли бы быть очень полезны.

В примечании к заметке из «Tygodnik Petersburski» в № 24 газеты за 1830 год (№ 187) говорится: «Перевод, надо полагать, принадлежит Любич-Романовичу, следившему за статьями из последних номеров иностранных журналов, печатавшимися в польском „Петербургском еженедельнике“». На этом основании анонимные статьи из еженедельника приписываются Любич-Романовичу (№№ 253, 259), хотя одновременно с ним в газете печатают переводы из указанного еженедельника и Кремницкий (№№ 367, 416, 475, 755). Неизвестно, на чем основана уверенность составителя, что анонимные переводы принадлежат Любич-Романовичу, а не Кремницкому.

На стр. 54 (№ 52) автором анонимно опубликованной статьи «Мысли о Макбете» предположительно назван П. А. Плетнев. Между тем еще в 1961 году в заметке Ю. Д. Левина «В. К. Кюхельбекер — автор „Мыслей о Макбете“» («Русская литература», 1961, № 4, стр. 191—192) на основании рукописных материалов было окончательно доказано авторство поэта-декабриста.

Иногда, вступая в полемику с другими исследователями, автор комментариев высказывает суждения, ошибочность которых очевидна. Оспаривая мнение Л. Б. Модзалевского о принадлежности Дельвигу заметки о П. Л. Яковлеве (стр. 188, примеч. 533), составитель утверждает, что ее автором является Сомов, и обосновывает свою точку зрения тем, что «материалы за подписью „Изд.“, написанные после смерти Дельвига, принадлежат Сомову». Трудно согласиться с таким аргументом, во-первых, потому, что Дельвиг был еще жив, когда вышел номер с упомянутой заметкой (газета вышла 1 января, а Дельвиг умер 14 января 1831 года), во-вторых, потому, что в том же номере газеты помещена статья Дельвига о «Борисе Годунове» (№ 528), подписанная, как указано в библиографической записи, «Изд.». Для успешного ведения полемики необходимы более убедительные доказательства.

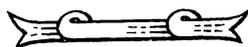
К сожалению, в хронологической росписи примеров необоснованного определения авторства очень много (см. №№ 54, 64, 73, 87, 110, 169, 187, 189, 244 и т. д.). Ссылаясь на субъективные впечатления, составитель часто не использует такие важные данные, как подписи под статьями. Задача исследователя — не только определить автора, но и доказать справедливость своих суждений. В указателе это часто не принимается во внимание. Авторство В. П. Лангера в примечании к заметке № 40 определено следующим образом: «Заметка В. П. Лангера (он давал в Л. г. материал по вопросам искусства)...» Ни в примечании, ни в библиографической записи не указано, что под заметкой есть подпись «В. Л-ръ», хотя это более убедительное доказательство авторства, чем сообщенное в примечании.

Нередко автор комментариев высказывает вполне обоснованные предположения, но даже в этих случаях следовало бы ограничиться сообщением предположения о возможном авторе в примечании, давая в библиографической записи только проверенные факты. Это повысило бы научную ценность издания. Излишняя категоричность не приближает к цели, а отдаляет от нее.

Нужно отметить, что когда речь идет о статьях, приписываемых Пушкину, составитель часто проявляет большую и вполне оправданную осторожность (см. запись и примеч. 338). Такая же осторожность необходима во всех других случаях, хотя бы для того, чтобы не приписать кому-либо из второстепенных сотрудников заметку Пушкина. Литературоведение знает немало подобных примеров.

Атрибуция анонимных статей — очень сложная и ответственная задача, при решении ее необходимо избегать субъективных суждений, основываться на научно проверенных фактах.

Отмеченные недостатки затрудняют пользование рецензируемым изданием, однако нельзя не признать, что при всех отмеченных недочетах указатель Е. М. Блиновой — серьезная и необходимая книга. Очень жаль, что издана она в количестве 2000 экземпляров. Уже сейчас ощущается, что тираж не удовлетворяет спрос на нее.



Х Р О Н И К А

НАУЧНОЕ ЗАСЕДАНИЕ, ПОСВЯЩЕННОЕ 50-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ

11 мая 1967 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялось первое юбилейное заседание ученого совета института, посвященное 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Открывая заседание, в программе которого стояли вопросы изучения фольклора, древнерусской литературы и литературы XIX века, директор института чл.-корр. АН СССР В. Г. Базанов подчеркнул плодотворность сложившейся традиции подводить итоги в науке и намечать перспективы дальнейшего развития в той или иной ее области. Итоги развития отечественного литературоведения за 50 лет советской власти подведены в монографии, написанной коллективами авторов Института русской литературы и Института мировой литературы. Актуальным проблемам литературоведения посвящено и открывающееся сейчас первое юбилейное заседание ученого совета института.

В. Г. Базанов остановился на некоторых существенных методологических вопросах советского литературоведения. Он предостерег, в частности, от примитивного понимания «актуальности» отдельных тем и предметов исследования. Значительное место в научной работе института наряду с изучением советской литературы отводится литературе древней Руси, литературе XVIII века и русской классической литературе, что является претворением ленинского завета о необходимости бережного отношения к культурному наследию и его глубокого изучения.

Силами института в основном завершено 28-томное издание полного собрания произведений и писем И. С. Тургенева, осуществлявшееся под руководством акад. М. П. Алексеева. В 1967 году институт приступил к подготовке академического собрания сочинений Ф. М. Достоевского. Чрезвычайно плодотворными являются научные дискуссии, требующие анализа новых фактов и поисков новых методологических решений проблемы, как это имело место в развернувшейся недавно дискуссии о «Слове о полку Игореве», в которой успешно выступил сектор древне-

русской литературы во главе с чл.-корр. АН СССР Д. С. Лихачевым.

Часто на те или иные литературоведческие вопросы наталкивает сама жизнь. Так, до недавнего времени незаслуженно обойденной оказывалась современная сельская художественная самодеятельность, являющаяся специфически новой формой народного творчества. Сектор народно-поэтического творчества приступил к изучению и этой сложной проблемы.

В заключение В. Г. Базанов напомнил, что на следующих юбилейных заседаниях ученого совета будут прочитаны доклады и сообщения на тему: «Ленин и литература в дни Октября», «Проблема классического литературного наследия в советском литературоведении», «Итоги и задачи изучения советской литературы», «Октябрь в советской литературе».

Затем В. Г. Базанов предоставил слово заведующему сектором древнерусской литературы чл.-корр. АН СССР Д. С. Лихачеву для доклада на тему «Изучение русской литературы X—XVII веков за 50 лет» (текст доклада публикуется в настоящем номере журнала, стр. 88—101).

Доклад доктора филолог. наук Н. И. Прудкова «Литературное наследие России XIX века, революция и наша современность» был посвящен выдающейся роли классической русской литературы прошлого века в пробуждении и формировании революционного самосознания, в воспитании людей нового типа, в духовной подготовке демократической и социалистической революций. Хотя, как подчеркнул докладчик, в наследии классиков нашли выражение такие стороны их идеологии, которые принципиально отдаляют их от марксизма, но есть в этом наследии и тенденции, объективно смыкающиеся с научным социализмом. Отметив, что в социально-экономическом строе пореформенной России складывались противоречия двух родов: одна группа этих противоречий должна была решаться революцией буржуазно-демократической, а другая — революцией социалистической, докладчик показал, что в русской

передовой литературе получили отражение все эти процессы. В ней было подвергнуто критике «темное царство» полукрепостнической, капитализирующейся России и поставлены великие вопросы демократии и социализма. Выдающиеся русские писатели Герцен, Чернышевский, Добролюбов, Щедрин, Успенский признавали, однако, прогрессивную «историческую работу» капитализма, выходя тем самым за рамки популярной в то время народнической идеологии.

Докладчик подчеркнул также, что в пореформенную эпоху возникла величайшая задача соединения реалистического искусства с революционной и социалистической идейностью, с героическим, с романтикой революционной борьбы.

И. И. Прутков охарактеризовал далее ленинское понятие «русская революция» в его широком социально-философском смысле. Раскрывая слагаемые этого понятия, докладчик показал, что оно является ключевым для изучения истории и социологии, философии и этики наследия классиков второй половины XIX века.

В заключительной части своего доклада Н. И. Прутков остановился на понятии «современность» в историко-литературных исследованиях. Он показал, что существует органическая объективная связь России русских классиков, отразивших процесс ее движения к революции, и России наших дней, ставшей Союзом Советских Социалистических Республик.

Доклад доктора филолог. наук Б. Н. Путилова был посвящен проблеме «Фольклор и советская культура».

В XIX столетии, сказал докладчик, была выдвинута мысль о том, что народная поэзия (в широком смысле этого слова) составляет часть национальной художественной культуры каждого народа. Тогда же началось планомерное собиранье и научная публикация произведений фольклора, стремление сохранить их, возникла мысль о связи традиционного фольклора с патриархальными формами народной, прежде всего крестьянской жизни.

Опыт XX столетия заставил нас более диалектично и глубоко подойти к проблемам, которые решались несколько прямолинейно. Во многих странах (Франция, США, Швеция) активно действуют учреждения, занимающиеся изучением живого фольклора. Достижения советской фольклористики, советской культуры имеют здесь принципиальное значение. Докладчик охарактеризовал работу советских собирателей фольклора в 20—30-е годы, а также публикаторскую деятельность фольклористов после Октябрьской революции. До-революционная наука оставила нам ряд классических фольклористических изда-

ний, но не оставила примеров популяризации русского фольклора. Эта задача успешно решена в советское время. Конечно, и здесь многое нужно еще сделать.

Интересы нашей культуры требуют, а современная техника позволяет найти такие формы массовой популяризации фольклора, которые давали бы о нем представление более верное и живое. Книга превращает фольклор в литературу, а его надо еще видеть и слышать.

Научная систематизация фольклора и его издание — один из путей, которым входит фольклор в национальную культуру. Другой важный путь — творческое усвоение его литературой, музыкой, театром и другими видами современного искусства. Характеризуя принципы обращения писателей к фольклору, докладчик остановился на вопросах, над которыми следовало бы задуматься художественному критику.

Одним из таких вопросов является соотношение эстетики современных (новых) видов искусства и эстетики фольклора. Наиболее остро эта проблема дает себя знать в области кино. Неудачи в экранизации сказки, эпоса можно объяснить тем, что художник не проник в специфику, в тайны фольклорной эстетики. Фольклористика может и должна внести свою долю в решение этой проблемы. Назрела необходимость в обобщении опыта обработки и использования фольклора в различных областях советского искусства. Не менее примечателен для советской культуры и вопрос о трансформации фольклорного творчества в творчестве профессиональных мастеров в области музыки и исполнительского искусства. Такие хоры, как хор Пятницкого, Северный, Воронежский и др., несут мировому слушателю русскую песню в адаптированном виде. Адаптация эта высокого качества. Но жаль, что современный слушатель мало знает настоящую фольклорную русскую песню в ее художественно-этнографической подлинности.

В связи с процессом трансформации фольклорного творчества в творчестве мастеров встает и вопрос сказительского мастерства. Докладчик осветил положительные и отрицательные стороны решения этого вопроса в 30-е годы.

Закапчивая характеристику собиранья и популяризации традиционного фольклора учеными и собирателями, докладчик отметил, что история народной культуры после Октября свидетельствует о том, что классический фольклор способен составить яркий элемент современной художественной культуры. Для этого он нуждается не в искусственной модернизации и актуализации, а в осознании его ценности и художественной

неповторимости, в воспитании уважения к нему и к тем, кто его хранит, в преодолении по отношению к нему некоторых традиционных предрассудков, в хорошо продуманной популяризации его.

Классический фольклор, сегодня хранящийся и воспроизводимый, — это

живое наследие, и нас не может смущать то обстоятельство, что на нем лежит некоторый отпечаток музейной старины. Тем более внимательно следует к нему относиться и воспитывать правильное отношение к нему общества.



Технический редактор *М. Н. Кондратьева*

Корректоры *Э. В. Гришина, А. И. Кац и Л. Я. Копп*

Сдано в набор 21/VI 1967 г. Подписано к печати 13/IX 1967 г. М-56029. Бумага 70×108¹/₁₆. Печ. л. 17¹/₂ = 24,5 усл. печ. л. Уч.-взд. л. 30,37. Тираж 9250. Зак. 401.

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

НОВЫЕ КНИГИ

- Астафьев А. В.** Лев Толстой и его современники. [Связи писателя с Ярославским краем]. Верхне-Волжское книжное изд., [Ярославль], 1967, 142 с.
- Вопросы истории и теории литературы.** [Сборник статей, вып. 2. Отв. ред. Л. С. Шекелева]. Челябинск, 1966, 228 с. (Челябинский пед. инст.).
- Вопросы истории литературы и фольклора.** [Сборник статей. Отв. ред. Г. М. Домрачев]. Орел, 1966, 316 с. (Уч. Зап. Орловского пед. инст., т. 30).
- Вопросы русской и зарубежной литературы.** [Сборник статей. Отв. ред. И. Н. Лерман]. Хабаровск, 1966, 205 с. (Хабаровский пед. инст.).
- Вопросы русской литературы.** [Сборник статей, вып. 3. Отв. ред. М. А. Назарок]. Изд. Львовского унив., Львов, 1966, 148 с.
- Гаркави А. М. Н. А. Некрасов в борьбе с царской цензурой.** Книжное изд., Калининград, 1966, 303 с. (Уч. зап. Калининградского пед. инст., вып. 13).
- Гим М. М.** О своеобразии реализма Н. А. Некрасова. Карельское книжное изд., Петрозаводск, 1966, 288 с.
- Гусев В. Е.** Эстетика фольклора. Изд. «Наука», Л., 1967, 319 с. (Инст. русской лит-ры).
- Земцовский И.** Русская протяжная песня. Опыт исследования. Изд. «Музыка», Л., 1967, 195 с. (Ленинградский инст. театра, музыки и кинематографии).
- Из истории русской литературы XIX века.** [Сборник статей. Отв. ред. Н. М. Кучеровский]. Калуга, 1966, 147 с. (Тульский пед. инст. им. Л. Н. Толстого).
- Историко-литературный сборник.** [Научн. ред. А. Л. Григорьев]. Л., 1966, 471 с. (Уч. зап. Ленинградского пед. инст. им. А. И. Герцена).
- Историко-этнографический сборник памяти В. Г. Тана-Богораза.** Книжное изд., Магадан, 1967, 75 с. (Записки Чукотского краеведческого музея, вып. 4).
- Ищук Г. Н.** Проблемы эстетики позднего Л. Н. Толстого. Книжное изд., Ростов н/Д, 1967, 208 с. (Ростовский н/Д пед. инст.).
- К проблемам теории и истории литературы.** [Сборник статей. Отв. ред. А. В. Попов]. Ставрополь, 1966, 192 с. (Ставропольский пед. инст.).
- Кандиев Б. И.** Роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир». Комментарий. Изд. «Просвещение», М., 1967, 390 с.
- Критический реализм XX века и модернизм** [в литературе]. [Сборник статей. Редакция: Н. Н. Жегалов и др.]. Изд. «Наука», М., 1967, 286 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Лихачев Д. С.** Поэтика древнерусской литературы. Изд. «Наука», Л., 1967, 372 с. (Инст. русской лит-ры).
- Машинский С.** Наследие и наследники. Статьи. «Советский писатель», М., 1967, 428 с.
- Михайлов О. Н.** Иван Алексеевич Бунин. Очерк творчества. Изд. «Наука», М., 1967, 174 с. (АН СССР).
- Очерки по истории русского языка и литературы XVIII века.** [Материалы конференции. Научн. ред. В. М. Марков]. Изд. Казанского ун-ва, Казань, 1967, 162 с. (Ломоносовские чтения, вып. 1).
- Очерки русской и зарубежной литературы.** [Сборник статей]. Иркутск, 1966, 239 с. (Уч. зап. Иркутского пед. инст., вып. 26).
- Пехтелев И. Г.** Герцен — литературный критик. Изд. «Просвещение», М., 1967, 195 с.
- Пигарев К.** Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX в.). Очерки. Изд. «Наука», М., 1966, 293 с. (Институт мировой лит-ры).
- Пиксанов Н. К.** Крестьянское восстание в «Вадиме» Лермонтова. Приволжское книжное изд., Саратов, 1967, 88 с.
- Принцева Г.** Декабристы в памятниках изобразительного искусства. Из собрания Эрмитажа. Изд. «Советский художник», Л.—М., [1967], 83 с.
- Проблемы теории и истории русской литературы.** [Сборник статей. Отв. ред. И. Б. Канторович]. Свердловск, 1966 [обл. 1967], 94 с. (Уч. зап. Свердловского пед. инст., вып. 49).
- Прошкин В. Г.** Народ и его герои в изображении русских демократов 60-х годов XIX в. Изд. «Высшая школа», М., 1967, 279 с. (Башкирский унив.).

- Русская и зарубежная литература. (Исследования, статьи, публикации).** [Отв. ред. А. Кукунов]. Мордовское книжное изд., Саранск, 1967, 236 с. (Уч. зап. Мордовского унив., вып. 61).
- Сучков Б. Исторические судьбы реализма. Размышления о творческом методе.** «Советский писатель», М., 1967, 463 с.
- Таллашвили Г. Русско-грузинские литературные взаимоотношения (XVIII—XIX вв.).** Изд. «Ганатлеба», Тбилиси, 1967, 462 с.
- Тюменева Г. А. Гоголь и музыка.** Изд. «Музыка», М., 1966, 215 с.
- Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени.** Изд. «Художественная литература», Л., 1967, 363 с.
- Шадури В. Пушкин и грузинская общественность.** Изд. «Литература да хеловнеба», Тбилиси, 1966, 230 с.
- Архив А. М. Горького. т. 9. Горький А. М. Письма к Е. П. Пешковой. 1906—1932.** Предисл. Б. А. Бялика. Подгот. к печати и комм. Е. П. Пешковой. Изд. «Художественная литература», М., 1966, 479 с.
- Белова М. П. Творчество Александра Яковлева.** Изд. Саратовского ушв., Саратов, 1967, 98 с.
- Бочаров А. Э. Казакевич.** Изд. «Советская Россия», М., 1967, 115 с. (Писатели советской России).
- Бушмин А. С. Состояние и задачи разработки методологии литературоведения.** Изд. «Наука», М., 1966, 129 с. (Инст. русск. лит-ры).
- Васильев С. Проза про поэзию. Статьи, воспоминания, портреты.** «Советский писатель», М., 1967, 343 с.
- Вопросы жанра и стиля [Сборник статей].** Под ред. В. В. Гуры. Вологда, 1967, 207 с. (Уч. Зап. Вологодского пед. инст., т. 31).
- Вопросы литературы. [Сборник статей].** Карельское книжное изд., Петрозаводск, 1967, 100 с. (Уч. Зап. Карельского пед. инст., т. 18).
- Вопросы русской литературы XX века и зарубежной литературы. [Сборник статей.]** Ред. А. Н. Шишкина. Л., 1966, 304 с. (Уч. Зап. Ленингр. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 306).
- Галимов Ш. Чувство времени. Заметки о творчестве архангельских писателей.** Северо-Западное книжное изд., Архангельск, 1966, 267 с.
- Гус М. Модернизм без маски.** «Советский писатель», М., 1966, 307 с.
- Дементьев В. Ярослав Смеляков. Сильный как терн.** Изд. «Советская Россия», М., 1967, 159 с. (Писатели Советской России).
- Ершов Л. Ф. Русский советский роман. (Национальные традиции и новаторство).** Изд. «Наука», Л., 1967, 340 с. (Инст. русской лит-ры).
- Жирков А. Поэзия жизни. Литературно-критические статьи, заметки, рецензии.** Изд. «Кыргызстан», Фрунзе, 1967, 124 с.
- Зись А. Искусство и эстетика. Введение в искусствоведение.** Изд. «Искусство», М., 1967, 440 с.
- Калитин Н. Слово и время. [О поэтическом мастерстве В. В. Маяковского].** «Советский писатель», М., 1967, 400 с.
- Ковский В. А. Грин. Преображение действительности.** Изд. «Илим», Фрунзе, 1966, 126 с.
- Кулинич А. В. Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х годов.** Изд. Киевского унив., Киев, 1967, 376 с.
- Литература и ты. [Сборник].** Изд. «Молодая гвардия», М., 1966, 199 с.
- Макарян А. О сатире.** Перевод с арм. М. Я. Малхазовой. Изд. «Советский писатель», М., 1967, 275 с.
- Максимов А. У истоков советской журналистики.** Лениздат, Л., 1967, 112 с.
- Минокин М. В. Путь Всеволода Иванова к роману. (20-е годы).** Приокское книжное изд., Орел—[Тула], 1966, 153 с. (Орловский пед. инст.).
- Михайлова А. О художественной условности [в искусстве и литературе].** Изд. «Мысль», М., 1966, 319 с. (Академия общественных наук при ЦК КПСС).
- Народ и революция в литературе и устном творчестве. [Сборник статей.]** Отв. ред. Л. Г. Барга. Башкиргоиздат, Уфа, 1967, 283 с. (Башкирский унив.).
- Ошанин Л. Как создавалась песня.** Изд. «Советская Россия», М., 1967, 190 с. (Писатели о творчестве).
- Павловский А. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны.** Изд. «Наука», Л., 1967, 277 с. (Инст. русской лит-ры).
- Пути развития советской многонациональной литературы. [Отв. ред. Г. И. Ломидзе.]** Изд. «Наука», М., 1967, 319 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Резников Л. Я. Горький и Север. Поиски. Факты. Свидетельства. Комментарии.** Карельское книжное изд., Петрозаводск, 1967, 230 с.
- Русская литература XX века. Советская литература. [Сборник статей.]** Под ред. П. Д. Краевского. М., 1966, 452 с. (Уч. зап. Московского пед. инст. им. В. И. Ленина, № 255).
- Солоухин В. Работа.** Изд. «Советская Россия», М., 1966, 76 с. (Писатели о творчестве).
- Социалистический реализм и проблемы эстетики. Ежегодник, вып. 1. [Отв. ред. В. А. Разумный].** Изд. «Искусство», М., 1967, 192 с. (Инст. философии АН СССР).

- Федин К. Горький среди нас. Картины литературной жизни.** [Ред.-сост. В. Бавина]. Изд. «Молодая гвардия», М., 1967, 352 с.
- Финк Л. Острее видеть добро и зло. Статьи о литературе и нравственности.** Книжное изд., Куйбышев, 1967, 203 с.
- Человек и общество. Проблемы современной советской литературы.** [Сборник. Отв. ред. И. Ф. Монакова]. Свердловск, 1966, 163 с. (Уч. зап. Свердловского пед. инст.).
- Шкапа И. Семь лет с Горьким. Воспоминания.** Изд. «Советский писатель», М., 1966, 387 с.
- М. А. Шолохов.** [К 60-летию со дня рождения. Сборник]. Изд. «Правда», М., 1966, 319 с.
- Шток И. Рассказы о драматургах.** Изд. «Искусство», М., 1967, 295 с.

- Ласунский О. Г. Н. П. Смирнов-Сокольский как историк книги и библиофил. Опыт библиографии.** Центрально-Черноземное книжное изд., 1967, 20 с. (Обл. б-ка им. И. С. Никитина).
- Лашманов М. И. и Лебедева Э. И. Куйбышевские писатели. Библиографический указатель.** [Вступ. статья М. Толкача]. Книжное изд., Куйбышев, 1967, 126 с. (Куйбышевская обл. б-ка).
- Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»,** вып. 2. [Под ред. Б. Л. Богородского и др.]. Изд. «Наука», Л., 1967, 214 с. (Инст. русской лит-ры).
- Супоничкая П. А. и Ильина А. Я. Литературоведение в Поволжье. Библиографический указатель трудов литературоведов. (1953—1964 гг.).** Под ред. П. А. Бугаенко. Изд. Саратовского унив. Саратов, 1967, 118 с. (Поволжский совет по координации науки и планированию научно-исследовательских работ по гуманитарным наукам. Научная б-ка унив. им. Н. Г. Чернышевского).
-