Р УССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

№ 4

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1961

Год издания четвертый

СОДЕРЖАНИЕ

| В преддверии коммунистической эпохи | 3 |
|---|------------|
| А. Бушмин. Александр Фадеев (по страницам посмертных публикаций) | 12 |
| Лекция А. В. Луначарского о Тургеневе (предисловие и комментарии | |
| Вал. Щербины) | 39 |
| А. Батюто. Парижская рукопись романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» | 5 7 |
| | 7 9 |
| Н. Пруцков. О художественном своеобразии Гончарова-романиста | 99 |
| Р. Гельгардт. Л. Толстой о народности писательского языка | |
| А. Ревякин. Жанровые особенности «Горя от ума» | 114 |
| | |
| публикации и сообщения | |
| П. Берков. Неизвестные стихотворения Ломоносова в «Санктпетербургских | |
| ведомостях» 1743 и 1748 годов | 128 |
| В. Коровин. Неизвестный сонет Н. М. Языкова | 131 |
| Т. Голованова. Н. И. Тургенев о крестьянской реформе | 134 |
| И. Битюгова. Неопубликованное письмо Ф. М. Достоевского | 143 |
| Н. Пузин. Письмо к Л. Н. Толстому об И. С. Тургеневе | 148 |
| А. Бабореко. Бунин и Эртель | 150 |
| А. Мещерский. Неизвестные письма И. Бунина | 152 |
| В. Афанасьев. На подступах к «Поединку» | 159 |
| | 164 |
| Л. Любимов. Из творческой лаборатории Куприна (рассказ «Тень Налолеона») | |
| Б. Двинянинов. П. Ф. Якубович и Демьян Бедный | 168 |
| С. Виноградов. Неопубликованные документы о Новикове-Прибое | 173 |
| текстология и атрибуция | |
| Д. Лихачев. Задачи текстологии | 175 |
| М. Альтшуллер. Несколько уточнений к текстам стихотворений Г. Р. Держа- | |
| Buha | 186 |
| | |
| (См. на обо | pome) |
| | |

| Ю. Левин. В. Кюхельбекер — автор «Мыслей о Макбете» | 191 |
|---|-----|
| А. Гаркави. Атрибуция некоторых произведений вольной русской поэзии | |
| середины XIX века (по данным П. А. Ефремова) | 193 |
| О. Чемена. Этапы творческой истории романа И. Гончарова «Обрыв» | 195 |
| литературные воспоминания | |
| Вл. Гайдаров. А. А. Блок . | 209 |
| овзоьм и ьепензии | |
| Р. Данилевский. Слависты ГДР о западногерманской славистике | 215 |
| И. Заборов. Ценный труд по истории русско-французских литературных связей | 219 |
| Б. Егоров. Новое издание критических статей М. Антоновича | 221 |
| О. Костылев. Книга о мастерстве М. Горького | 224 |
| хроника | 230 |
| Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская лите- | |
| ратура» за 1961 год | 240 |

Редакционная коллегия:

В. Г. БАЗАНОВ (главный редактор), А. С. БУШМИН, В. Е. ГУСЕВ, В. А. КОВАЛЕВ, Ф. Я. ПРИЙМА, Вс. А. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, В. В. ТИМОФЕЕВА ОТВ. секретарь редакции А. А. Горелов

 $A\partial pec$ редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. 4. Тел. А 2-42-24

Журнал выходит 4 раза в год

в преддверии коммунистической эпохи

1

XXII съезд КПСС и программные документы, утвержденные им, открывают новый период в истории советского народа. Коммунистический манифест нашей эпохи — Программа КПСС, замечательные выступления Н. С. Хрущева, яркие выступления делегатов и гостей, все решения, принятые Съездом, окажут огромное мировоззренческое воздействие как на литературу, так и на науку о литературе. Решительное осуждение культа личности, восстановление ленинских норм партийной и государственной жизни, выдвинутые и обоснованные Съездом вдохновляющие перспективы нашего движения вперед — все это является важнейшими факторами развития советского общества.

То, о чем прежде мечтали светлые умы человечества, то, что гепиально провидели Маркс и Энгельс, то, за что боролись Ленин и основанная им великая партия, приблизилось теперь вплотную.

Теперь, когда коммунизм воплощается в реальные формы и является величайшей силой современности, все могут убедиться в незыблемой правоте наших идей. На основании всестороннего, тщательного анализа Съезд пришел к выводу, что «мировая капиталистическая система в целом созрела для социальной революции пролетариата». Основное содержание эпохи, как было подчеркнуто на Съезде, составляет переход народов от капитализма к социализму. Социализм и коммунизм восторжествуют повсюду.

Особое чувство гордости — советской, патриотической — возрастает в нас и от сознания всемирного, интернационального значения подвига нашего народа, совершенного во имя всего человечества. «Коммунизм выполняет историческую миссию избавления всех людей от социального неравенства, от всех форм угнетения и эксплуатации, от ужасов войны и утверждает на земле Мир, Труд, Свободу, Равенство, Братство и Счастье всех народов».

Сознание нашей правоты, ясное ви́дение грандиозной цели и перспектив движения к ней не могут не пробудить новых сил, новой энергии, нового вдохновения в творческой деятельности советских писателей. На еще более высокую ступень поднимется партийность советской литературы, обогащенная глубоким философским, социологическим пониманием действительности — прошедшей, настоящей и будущей.

Страстная убежденность в истинности того идеала, которым руководится художник, — могучий стимул его творчества. Вспомним то вдохновение, которое было порождено в русской классической литературе идеей борьбы за освобождение человека. Все передовые русские писатели — от пламенного Радищева до гневного Щедрина, от великого гуманиста Пушкина до исполинского Льва Толстого — создавали свои шедевры, потрясенные несправедливостью жизни, желая изменить действительность, ибо они страстно любили свой народ, человечество. Мы отчетливо видим и различия во взглядах классиков литературы, и противоречивость

их общественного и эстетического идеала, но мы не можем не ощущать того огромного гражданственного, воистину вулканического волнения, которое водило их рукой и во многих случаях возвышало талант до гениальности, а гению позволяло создавать вечные, бессмертные творения искусства.

Основоположники литературы социалистического реализма — М. Горький и Маяковский, а вслед за ними Фурманов и Серафимович, Шолохов и Фадеев и другие советские писатели не только продолжали классические традиции, но и развивали их. Социалистический гуманизм, коммунистическая убежденность — вот то новое, что внесли они в творчество, изображая прошедшее и настоящее, исходя из идеалов научного социализма, исходя из задач борьбы за социализм.

«Марксизм обогатил искусство» — так назвал одну из своих статей замечательный советский писатель Алексей Толстой. Он писал в ней: «Подлинную свободу творчества, ширину тематики, не охватываемое одною жизнью богатство тем, — я узнаю только теперь, когда овладеваю марксистским познанием истории, когда великое учение, прошедшее через опыт Октябрьской революции, дает мне целеустремленность и метод при чтении книги жизни. В истории протягиваются становые жилы закономерности, человек становится хозяином, распорядителем и творцом истории настоящего и будущего».

Новая действительность, отображенная советскими писателями, и новый взгляд на мир составляли и составляют оригинальность и силу нашей литературы. Новые идеи, цели, задачи: построение бесклассового общества, устранение войн из жизни человечества, огромный рост производительных сил и необыкновенный расцвет человеческой личности все это животворный источник качественно новых социальных эмоций, источник идейно-художественной силы советского искусства. Героическая, жизнеутверждающая, наступательная по своему характеру советская литература будет составлять все более яркий контраст унылой, сумрачной, антигуманистической литературе разлагающегося буржуазного мира. Лучшие писатели капиталистических стран не могут воодушевляться идеями, за которыми нет будущего. В последних произведениях таких современных представителей критического реализма, Хемингуэй, Бёлль, А. Миллер, Лакснесс, Моравиа и некоторые другие, наблюдается тенденция к изображению человека, чувствующего необходимость активного вмешательства в переустройство мира. Это симптоматично и означает определенную ступень в развитии реалистического метода западной литературы. В этом своем движении прогрессивные художники Запада находят поддержку у советских писателей, вооруженных научным пониманием исторических закономерностей, вдохновленных великой целью.

Вдумчивое изучение жизни народных масс, умение смотреть на мир с высокой точки зрения, чему учат материалы XXII съезда, неизбежно расширяет масштабы писательской мысли. Находясь на нынешнем уровне общественного развития, отчетливо представляя величественную перспективу, какой не знала история, писатель не имеет морального права быть ниже уровня требований своей эпохи. Речь идет о соотнесенности, о соразмерности духовного мира его героев с настоящей мерой: с подвигом нашего народа, который, преодолевая огромные трудности, прокладывает дорогу всему человечеству.

Конечно, подлинная мера жизни, истинный масштаб мышления должен ощущаться в произведениях любого жанра, но вместе с тем нашему обществу необходимы и такие монументальные книги, которые сумели бы запечатлеть с эпической широтой путь истории, необыкновенное, прекрасное и в то же время нелегкое рождение нового мира. Еще не в полной мере раскрыто — в художественных образах, в делах и мыслях литературных героев — значение подвига нашего народа для судеб всего человечества. У нас есть много превосходных подступов и фрагментов к подобной эпопее, однако книг соответствующего масштаба еще нет. Надо полагать, что они появятся, так как ничего равного подвигу советских людей по значимости не знает история и он должен быть художественно отображен писателями: с той высоты, на которую мы уже взошли, видно очень многое.

Изучение материалов XXII съезда позволяет глубже осмыслить столь важную проблему литературы, как проблема положительного героя современности.

Трудно предположить, что теперь, ввиду торжественно провозглашенной, ясно видимой цели жизни нашего поколения, место положительного героя смогут занимать, как это, к сожалению, еще случается, образы людей посредственных, душевно мелких. Надо надеяться, что исчезнут так называемые «ножницы» между этическими представлениями общества в целом и взглядами отдельных писателей, что приводит порой к провозглашению духовно бедных персонажей в качестве положительных героев. Безусловно, людей подобного типа следует изображать, но изображать именно так, как они выглядят при естественном освещении, и оценивать в меру их реальной стоимости. Что же касается действительно положительных героев — тех, кто сознательно и самоотверженно строит коммунизм, то нам хорошо видно, как высок их нравственный уровень, как богат и многообразен их внутренний мир, как по-настоящему человечны они.

В моральном кодексе строителя коммунизма сформулированы превосходные качества нового человека. Обращает на себя внимание то, что первыми — важнейшими — названы правственные принципы, которые определяют социальную значимость личности. Это — преданность делу коммунизма, это — добросовестный труд на благо общества, это — забота о сохранении и умножении общественного достояния, это — высокое сознание общественного долга. Таким образом, совершенно недвусмысленно и определенно названы качества коллективиста, человека, противостоящего индивидуалисту, тому, кто живет по правилу человек человеку волк. Нет, заявлено в Программе КПСС, человек человеку — друг, товарищ и брат. С точки зрения коммунистического идеала цена человека определяется в первую очередь не тем, насколько «красиво» он умеет переживать, не тем, насколько запутаны его чувства (в чем иногда усматривается душевное богатство), и не декларативной, абстрактной честностью, но прежде всего тем, во имя чего он живет и действует. Все остальное приобретает положительное или отрицательное значение в зависимости от общественного смысла деятельности человека.

Карл Маркс пророчески предвидел такое общественное устройство, когда — с ликвидацией частной собственности — исчезнут антагонистические отношения человека с людьми и с обществом в целом. С исчезновением этого антагонизма, утверждал Маркс, человек общественный, т. е. человечный, получит все возможности для всестороннего, гармоничного развития. Продолжая и конкретизируя мысль Маркса об общественных предпосылках многосторонней гармонической личности, Программа КПСС утверждает, что «в период перехода к коммунизму возрастают возможности воспитания нового человека, гармонически сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство». Создаются все условия для развития лучших индивидуальных качеств каждого человека, для расцвета человеческой личности. Вопреки

лживым утверждениям пропагандистов антикоммунизма, единство социальных устремлений отнюдь не означает обезлички духовной жизни, однообразия интеллектуальных и эмоциональных проявлений. Яркая индивидуальность личности, проявляющаяся на основе глубокого коллективизма, — вот особенность героя нового мира, а следовательно, и положительного героя литературы, отображающей этот новый мир. Те критерии, которые определяют наше отношение к литературному персонажу, которые обусловливают выбор эстетических средств художником для воспроизведения этого персонажа, никак не могут быть ниже требований, которые мы, обогащенные документами XXII съезда, предъявляем к людям и жизни.

Сложнейшее многообразие проявлений новой эпохи, анализ которой содержится в Программе, позволяет без колебаний утверждать, что литература, отражающая современную действительность, откроет новые пути ее художественного воспроизведения. В самом деле: художник, который хочет оставаться на уровне века, должен очень много знать. Меняется сама структура мышления: иными стали масштабы действий человечества, исключительно возросла взаимозависимость жизни народов, в практику повседневного быта все больше вторгается наука и научные представления и т. д. — все это воздействует на художественное миросоверцание писателя и требует формы, способной адекватно отобразить новый мир.

Разумеется, дело не в какой-то «ломке» стиля и формы, не в формальном экспериментаторстве, — дело в том новом содержании, которое естественно вливается в живой организм искусства, непрестанно обновляя и преобразуя его. И процесс этот закономерен и неудержим. Углубление содержания и совершенствование формы неразрывны. «Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино, — говорится в Программе, — открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров».

Советская литература стоит накануне новых значительных успехов. Основой ее роста, условием ее достижений является ясное понимание советскими писателями тех задач, которые ставит перед ними время, коммунистическая партия. «Главная линия в развитии литературы и искусства — укрепление связей с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед».

2

Новый этап жизни советского общества выдвигает новые задачи и перед советским литературоведением — во всех его областях: в истории и теории литературы и в критике. Безусловно, нас не до конца удовлетворяет современное состояние литературоведения, но в то же время стремление к новому уровню, которого должна достичь наука о литературе, не означает нигилистического отношения к тому, что уже достигнуто. Напротив, только опираясь на громадную работу, которая проделана советскими учеными, можно предъявлять к литературоведению еще более высокие требования. Труд проделан действительно очень значительный: только за последние два года в нашей стране издано более трехсот литературоведческих книг (и это без учета десятков томов ученых записок, комплектов литературоведческих журналов и сотен исследований, опубликованных в общественно-литературных журналах). Все

это свидетельствует о больших творческих возможностях советского литературоведения.

В продукции последних лет привлекает внимание прежде всего широкий диапазон тем, которые были освещены за этот период, и жанровое многообразие литературоведческих книг. Здесь и строгие академические исследования, и одновременно различного рода научно-популярные работы; многочисленные монографии об отдельных писателях или этапах творческого пути писателей соседствуют со сборниками и коллективными трудами широкого, обобщающего характера.

Советскому литературоведению чуждо унылое однообразие, и это не может не радовать тех, кто следит за ним и изучает труды наших ученых. На ряде примеров можно убедиться, что образность языка и страстная публицистичность не только не являются помехой историко-литературного исследования, но усиливают воздействие научной мысли на широкие круги читателей.

В числе серьезных историко-литературных трудов в первую очередь необходимо отметить появление обобщающих историй русской литературы, изданных Академией наук СССР, Учпедгизом и Московским университетом, — это большое достижение советского литературоведения в целом. В 1961 году увидел свет третий, завершающий том «Истории русской советской литературы». При всей той справедливой критике, которой было подвергнуто это издание, нельзя отрицать, что это наиболее полная история советской литературы по сравнению со всеми, которые появлялись до нее, и в качестве таковой «История русской советской литературы» в трех томах является полезным пособием. Учитывая изданную ранее Пушкинским домом десятитомную «Историю русской литературы», читатель имеет теперь историю русской литературы», читатель имеет теперь историю русской литературы», читатель имеет теперь историю русской литературы от ее зарождения до наших дней.

Заметных успехов добились наши литературоведы-зарубежники, в активе которых насчитывается ряд фундаментальных историй различных западных литератур, а также большое число книг о писателях Запада и Востока.

Достижения советской историко-литературной науки сейчас таковы, что ей несомненно по плечу исполнение еще более значительных трудов, как например «История советской литературы», охватывающая литературу всех братских народов СССР, и «История всемирной литературы».

Радует широчайший размах изучения классиков в нашей стране. Во многих содержательных книгах исследуется творчество Пушкина, Гоголя, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Чехова и других великих русских писателей. Это весьма положительный факт. В то же время ценными представляются и такие работы, которые на серьезной научной основе раскрывают и недостаточно освещенные прежде моменты истории литературы.

Большое место в нашем литературоведении занимают советская литература, советские писатели. Творчеству и биографии М. Горького, например, за последние два года посвящено более двадцати монографий, литературоведческих сборников и архивных изысканий. Это неудивительно, ибо основоположник социалистического реализма стоял на рубеже двух эпох и его произведения позволяют многое раскрыть в литературе как критического, так и социалистического реализма. Появилось множество ценных монографий, сборников, посвященных конкретным проблемам социалистического реализма и современной советской литературе, увидел свет ряд книг учебно-методического характера: библиографические справочники, семинарии, методические разработки. Чита-

тель за последние годы получил возможность познакомиться с новыми книгами о Маяковском, Шолохове, Фадееве, Леонове, Твардовском, Фурманове, Малышкине и большом числе других авторов. Можно сказать, что в результате работы, проделанной нашими литературоведами, читатель располагает уже значительной библиотекой монографий о советских писателях.

Литературоведческая работа ведется на широком фронте — в академических учреждениях, в высших учебных заведениях, литературнотворческих организациях и в издательствах.

Если говорить об академическом литературоведении, то следует отметить такие крупные, фундаментальные издания, как завершенное в 1960 году тринадцатитомное академическое собрание сочинений В. Г. Белинского, успешно продолжающееся тридцатитомное собрание сочинений А. И. Герцена, полное собрание сочинений и писем И. С. Тургенева. Близко к завершению подготовленное работниками Института мировой литературы им. А. М. Горького тринадцатитомное собрание сочинений В. В. Маяковского. Были переизданы с необходимыми текстологическими уточнениями академические собрания сочинений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и М. Ю. Лермонтова.

Гослитиздатом проводится огромная работа по изданию собраний сочинений советских и зарубежных писателей, в результате которой наш читатель получил только за последние годы десятки многотомных собраний сочинений, расходящихся тиражами в сотни тысяч экземпляров.

Наряду с широким размахом исследовательской работы в области русской литературы в Москве и Ленинграде и в таких столицах братских республик, как Киев, Минск, Ташкент, отчетливо начал звучать голос литературоведов Фрушзе, Баку и других столичных центров нашей многонациональной родины. Изучение русской литературы ведется сейчас не только в крупных городах, оригинальные труды издаются в Уссурийске, Борисоглебске, Новозыбкове и многих местах, где печатаются ученые записки педагогических институтов, за последнее время немало интересного появилось в Южно-Сахалинске, Иркутске, Петрозаводске, Иванове, Владимире и других городах, — так что же тогда говорить о таких мощных центрах филологической культуры, как Саратов, Горький, Куйбышев, Харьков, Львов, Ярославль, Томск, Красноярск, Тарту, Ульяновск! Без учета трудов, изданных в этих городах, невозможно сейчас полно представить облик советского литературоведения.

3

Все, о чем говорилось выше, свидетельствует о том, как много сделано и какие имеются огромные силы и возможности для того, чтобы сделать еще больше и выйти на уровень требований, который выдвигает перед нашей наукой новый этап развития советского общества.

Одной из насущных задач советского литературоведения является создание работ фундаментального теоретического значения. Речь идет, разумеется, не о псевдотеоретических «трудах», скоропалительно написанных на модную тему и столь же скоропалительно забываемых. Задача заключается в том, чтобы на высоком теоретическом уровне, опираясь на безупречную фактическую основу, поставить и добиться решения проблем, которые являются определяющими, от разработки которых зависит состояние всех остальных отраслей нашей науки.

Без капитальных теоретических работ рост науки о литературе невозможен. Сейчас нехватка исследований подобного рода ощущается

очень остро, этот недостаток может и должен быть преодолен — так требует время.

Различные аспекты изучения должна получить марксистско-ленинская теория познания применительно к литературе. Статьи В. И. Ленина о Л. Н. Толстом дают нам образцы глубокого марксистского анализа литературных явлений в их многосторонних связях с жизнью. Нам нужны работы, в которых изучение художественной литературы поставлено в широкую связь с освободительным движением во всей его сложности, в которых исследуется национальное своеобразие того или иного писателя или всей литературы в целом, исходя из действительности, породившей это своеобразие. Разработка ленинских идей применительно к литературе остается нашей важнейшей задачей в области дальнейшего совершенствования методологии и методики литературоведческих исследований.

Исследование литературы как одной из форм эстетического освоения действительности средствами художественного слова предполагает глубокую разработку основных проблем марксистско-ленинской эстетики и теории литературы, таких, как сущность художественного образа, жизненный и эстетический идеал, прекрасное в жизни и искусстве, эстетическая природа социалистического реализма, партийность и свобода творчества, народность передового искусства, закономерности литературных направлений и стилей и ряд других важных проблем.

Важнейшей задачей советского литературоведения является повышение его методологического уровня. Не прекращая борьбы с рецидивами вульгарного социологизма, мы не менее решительно должны бороться с забвением подлинно социологического подхода к литературе, с формализмом, с вульгарным эстетизмом, игнорирующим общественное содержание и назначение искусства.

Марксистская методология при изучении истории литературы предполагает всесторонний учет фактов, учет противоречивых тенденций —
при понимании основных закономерностей развития литературы. Подлинно марксистской науке чуждо стремление сгладить, упростить, свести
к однолинейному изложению то, что в действительности было далеко не
простым. Ленинское учение о двух культурах в каждой культуре является незыблемой основой анализа столь сложного общественного явления, как художественная литература. Преодоление элементов теории
единого потока и воссоздание истории литературы во всем богатстве,
многообразии и противоречивой сложности отношений — важная задача
советского литературоведения.

При всем том, что у нас появлялось и появляется много работ о социалистическом реализме, становится очевидным, что изучение социалистического реализма нуждается в еще более высоком, можно сказать качественно новом подходе. Социалистический реализм — это закономерный этап в развитии всего мирового искусства. Между тем пока имеется множество нерешенных проблем, касающихся самого существа метода социалистического реализма. Необходимо объединение усилий философов, эстетиков, социологов, историков литературы, нужны новые, свежие, может быть — неожиданные подходы к изучению социалистического реализма, чтобы этот важнейший участок теории не только не отставал от уровня, достигнутого литературой, но, напротив, оказывал бы значительное плодотворное воздействие на ее развитие.

XXII съезд решительно выдвинул перед общественными науками, в том числе и перед литературоведением, задачу укрепления их связей с жизнью, повышения их роли в коммунистическом воспитании трудящихся. Теперь следует обратить особенное внимание на такие проб-

лемы, как советская литература и воспитание нового человека; закономерности развития литератур народов СССР; национальное своеобразие и интернациональные связи этих литератур; традиции и новаторство в советской литературе; социалистический реализм — новый этап в художественном развитии человечества; становление и развитие социалистического реализма в мировой литературе, в том числе в странах народной демократии и капиталистических странах, и ряд других столь же важных проблем.

Дальнейшее развитие исследований в области изучения советской литературы предполагает овладение всем арсеналом средств филологической науки (включая использование архивных материалов, текстологическое изучение, вдумчивый анализ биографии писателей, учет взаимодействия самых различных факторов и т. д.), чтобы теоретические вы-

воды опирались на незыблемый фактический фундамент.

Определенные успехи, доститнутые нашими учеными в разработке реализма, еще далеко не соответствуют тем задачам, которые предстоит решить нам в этой области. Исследовательская работа над проблемами реализма должна дать широкую и разностороннюю картину художественного богатства русской и мировой литературы, сложного исторического развития различных творческих методов в их постепенных изменениях, взаимодействиях и взаимообогащении при все более возрастающей роли реализма, определившего собою в конечном счете главное направление художественного развития человечества. Всестороннее исследование вопросов реализма позволит выявить до конца антиисторизм и формализм буржуазной теории литературы.

При изучении реализма и отдельных этапов его исторического развития по-прежнему актуальными остаются такие проблемы, как возникновение реализма в русской литературе; определение основных этапов развития реализма в русской и в зарубежных литературах (в том числе и в литературах Востока); соотношение реализма с предшествующими ему творческими методами; предпосылки возникновения социалистического реализма; богатство форм, которых проявляется \mathbf{B} своеобразие реализма В различных национальных литературах; проблемы критического реализма в современной зарубежной

туре.

«Мирное сосуществование государств с различным социальным строем не означает прекращения идеологической борьбы», — говорится в Программе КПСС. Нам следует на данном этапе усилить борьбу с ревизионистскими взглядами в области теории и истории литературы, с чуждой нам идеологией, с попытками извратить основы нашей культуры. Нужны такие книги, в которых ведется прямая полемика, разоблачается фактическая несостоятельность и методологическая порочность литературоведческих работ, враждебных нам.

Особого внимания заслуживает изучение взаимосвязей и взаимодействия между отдельными национальными литературами, что имеет большое политическое значение, поскольку история мировой литературы, рассматриваемая в свете этой проблемы, дает благодарный материал, способствующий укреплению дружбы народов и международной братской

солидарности прогрессивных сил всего мира.

Сейчас назрела необходимость в крупных обобщающих трудах типа «Итоги и задачи», посвященных как творчеству крупнейших писателей, так и отдельным важнейшим вопросам литературы (отдельным жанрам, периодам, проблемам и т. д.). Обязательным условием успешного движения вперед является подведение итогов, обобщение достигнутого. В этой связи, наряду с другими работами, необходимым представляется

создание многотомной литературной энциклопедии, капитальной теории

литературы, большого словаря русских писателей.

Особое внимание к ряду проблем диктуется важнейшими событиями в жизни нашей страны. Приближающееся пятидесятилетие Великой Октябрьской социалистической революции должно быть отмечено появлением обобщающих работ по истории советской литературы с обстоятельным раскрытием литературного процесса во всей его сложности, исследований о мировом значении советской литературы на всех этапах ее развития.

В 1968 году исполняется сто лет со дня рождения М. Горького. Эта знаменательная дата безусловно предполагает появление новых книг о жизни и творчестве основоположника литературы социалистического

реализма.

В свете решений XXII съезда КПСС следует определить задачи науки о народно-поэтическом творчестве. Основные усилия ученых, изучающих народное творчество, до сих пор были направлены в сторону истории фольклора. Не прерывая исторического изучения фольклора, начиная с самых ранних его форм, фольклористика обязана уделить большее внимание современному народному творчеству, выявляя его особенности и эстетические качества, способствующие воспитанию высокого художественного вкуса. Фольклористика не может подходить к современному народному искусству со старыми критериями. Участвуя в борьбе с пережитками прошлого, она должна укреплять новый народный поэтический быт. Ясно, что способствовать решению этих вопросов может только углубленное изучение современной народной эстетики.

Новый размах должна приобрести работа в таких важных отраслях литературоведческой науки, как библиография и текстология, широкого изучения требуют стилистика и стиховедение — наше время требует все больших творческих усилий со стороны ученых всех специальностей.

Величественные цели, поставленные XXII съездом КПСС перед советским обществом, вдохновляют весь наш народ на новые трудовые подвиги, пробуждают в каждом человеке новые силы, желание идти в ногу с тем замечательным временем, в которое мы живем. Советские литературоведы внесут достойный вклад в историческое дело создания коммунистического общества.



АЛЕКСАНДР ФАДЕЕВ

(ПО СТРАНИЦАМ ПОСМЕРТНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ)

1

24 декабря 1961 года исполняется 60 лет со дня рождения классика советской литературы, автора необычайно популярных и любимых миллионами читателей романов «Разгром» и «Молодая гвардия», выдающегося деятеля социалистической культуры, художника-коммуниста Александра Александровича Фадеева. В нашей литературе он был ярким знаменосцем коммунистической идейности и революционного героизма, принципиальной партийности и подлинной народности.

В поколении советских писателей, шедших за М. Горьким и формировавшихся под воздействием его гения, Фадеев занял одно из первых мест, и среди своих литературных сверстников, зачинателей советской литературы, быть может, с наибольшей силой, верностью и красотой выразил героические и гуманистические тенденции литературы социалистического реализма. К выполнению этой высокой писательской миссии Фадеев был подготовлен всей своей предшествующей биографией. Прежде чем стать писателем, он стал революционером. Революционно-демократические традиции семьи и той непосредственной среды — среды «низовой» народной интеллигенции, в которой протекали детские и отроческие годы будущего писателя, сделали естественным и необходимым ранний приход Фадеева в ряды коммунистической партии. В семнадцать лет он уже — мужественный солдат всенародной армии бордов за великие идеи социализма.

В период тяжелой борьбы с белогвардейцами и интервентами на Дальнем Востоке в 1918—1920 годах юный Фадеев героически участвует в большевистском подполье Владивостока, сражается в партизанских отрядах и частях революционной армии. Избрание девятнадцатилетнего Фадеева делегатом дальневосточных большевиков на X съезд партии весной 1921 года свидетельствует о его раннем идейно-политическом возмужании и о революционных заслугах. Еще пять лет жизни Фадеева (1921—1926) были заняты руководящей партийной работой в Москве и на Северном Кавказе. И в это же время развертывается его литературная деятельность как партийного публициста и как писателя. Революционный и партийный опыт дал богатое содержание его ранним произведениям и навсегда определил идейное направление его художественного дарования. Фадеев стал певцом революции и партии, певцом юности нового мира и нового человека.

Публикацией первых художественных произведений в 1923—1924 годах («Разлив», «Против течения»), еще недостаточно зрелых

в литературном отношении, но полных революционного пафоса, Фадеев обратил на себя внимание общественности, а появлением в 1927 году романа «Разгром» выдвинулся в первый ряд писателей пооктябрьского поколения.

Двадцатые годы — весна в истории советской литературы. В бурном потоке, в котором с чистыми струями порой смешивались мутные течения и грязная пена буржуазно-декадентских пережитков, в шумном говоре дарований, разбуженных народной революцией, первый роман Фадеева, как несколько ранее «Чапаев» Фурманова и «Железный поток» Серафимовича, выделился верностью поэтического тона, удивительным созвучием с борьбой и жизнью народа, с идеями коммунистической партии.

Покоряющая жизненная правдивость картин и образов, реалистичность изображения конкретно-исторических событий революционной действительности, лаконизм и яркость обрисовки социальных типов, рельефно воссоздающих совокупный образ народной массы, суровая и человечная гуманность, исходящая как от автора, так и от созданных им человеческих характеров, мечта о светлом будущем, озаряющая будничные картины тяжелой борьбы с врагами революции, — все эти особенности обеспечили первому роману Фадеева непреходящий успех у читателей и свидетельствовали о большом художественном таланте и о высоком творческом устремлении автора.

Скромная по объему, но огромная по заключенному в ее художественных образах идейному содержанию книга «Разгром» явилась крупным шагом не только в писательской биографии Фадеева, но и в развитии всей советской прозы 20-х годов. В то время молодые советские писатели еще только начинали овладевать мастерством изображения зарождающейся новой человеческой психики. На этом фоне была особенно заметна зоркая наблюдательность Фадеева, способность проникнуть в процессы, которые происходили в сознании, в переживаниях человека под влиянием революционной действительности, под воздействием всей советской системы. И в этом смысле «Разгром», вносивший новый элемент в раскрытие идейного, гуманистического содержания социалистической революции, был новаторским и в известном смысле программным произведением в развитии молодой советской прозы. Фадеев с большой правдивостью и конкретностью показал образ большевика-руководителя как в его внутренней, идейно-нравственной сущности, так и в его повседневной работе с массой. Образы простых представителей народной партизанской массы раскрывали впечатляющую картину роста нового сознания и новой морали, определявшегося и непосредственным опытом революционной борьбы, и воспитательной работой деятелей партии. Талантливым воспроизведением процесса становления социалистической личности Фадеев обнаружил в себе прекрасного мастера психологического анализа, вдумчивого, проникновенного художника, сознательно следовавшего лучшим традициям классической литературы.

Все эти особенности творческой индивидуальности Фадеева получили продолжение и развитие в следующем его романе — «Последний из удэге». К широко и сложно задуманной эпопее о революции и гражданской войне на Дальнем Востоке писатель приступил в конце 20-х годов, на подъеме своей творческой силы, окрыленный успехом «Разгрома». Разные обстоятельства, о которых будет сказано ниже, не позволили автору закончить его монументальное творение, и потому оно не прозвучало с той силой, которая ему потенциально присуща и сказывается в лучших главах четырех написанных частей. Но и в незавершенном виде «Последний из удэге» остается значительным явлением в истории нашей литературы.

Большой творческой победой писателя явился героический роман «Молодая гвардия». Интеллектуальные достижения эпохи социализма, сила новых убеждений с особой наглядностью раскрылись в таком тяжелом историческом испытании, каким была для нашего народа Великая Отечественная война. Героизм советских людей в защите социалистического отечества от нашествия империалистических варваров превзошел по своей массовости и высоте все, что знала прошлая история человечества. Самоотвержение в этой войне было не порывом отчаяния, не физической храбростью единиц, а закономерным проявлением моральной стойкости советского человека. В массовом героизме была такая его разновидность, которая в наиболее наглядной форме выявила его советскуюприроду. Это — героизм юного поколения, родившегося после Октября и выросшего в условиях победившего социализма. Фадеев талантливо прославил военный героизм советских людей и особенно юношества. Извсего созданного нашими писателями о беспримерном мужестве, проявленном советским народом в Отечественной войне, «Молодая гвардия» выделяется как одна из самых ярких книг.

Справедливо отмечалось, что автором лучшего художественного памятника юным героям Отечественной войны Фадеев стал не случайно. Успех объясняется не только тем, что писатель располагал обильным документальным материалом и тщательно изучил обстоятельства подвига в местах его свершения, но и созвучием краснодонской героической эпопеи со всем опытом жизни и творчества писателя. Фадеева, духовносформировавшегося в революционной борьбе за победу советского строя, всегда привлекали натуры героического склада, люди высокой мечты и дерзновенных стремлений, самоотверженно идущие в бой за коммунизм. Основная тенденция его творчества состоит в поэтизации человека советской биографии, в изображении нового человека, который активно участвует в борьбе, преобразующей мир, и, духовно вырастая в этой борьбе, обретает новое социалистическое сознание. Устремленный к раскрытию лучших социальных сторон человеческого характера, Фадеев обычно показывает своих героев в такой исторической ситуации, которая требует от них высшего напряжения духовных и физических сил. Постоянное внимание Фадеева-художника привлекали к себе представители молодого поколения, чутко отзывавшиеся на все впечатления революционного бытия. Такие молодые герои, окрыленные высокой мечтой о подвиге, охваченные стремлением стать в уровень с передовыми людьми коммунистической партии, проходят по всем страницам произведений Фадеева. Героические тенденции творчества Фадеева нашли в «Молодой гвардии» свое завершение. Всесторонним и глубоким проникновением в духовный мир юных героев Фадеев художественно раскрыл их путь к вершинам подвига, показал величие морали советских людей и красоту ее проявления в героических действиях. Все это придает роману «Молодая гвардия» значение одной из лучших книг по идейно-нравственному воспитанию юношества.

Произведения Фадеева, правдиво воплотившие героические дела и благородные стремления творцов первого в истории человечества социалистического государства, принадлежат к наиболее действенным книгам советской литературы. Они актуальны всюду, где идет борьба света с тьмой, свободы с рабством, социальной справедливости с империалистическим военным разбоем; всюду, где человек борется за утверждение человечности, за счастье всех народов земли, за коммунистическое будущее человечества. В наш век этим движением охвачен весь мир. И естественно, что имя Фадеева заняло видное место в ряду имен советских писателей, завоевавших большую признательность прогрессивных

читателей многих стран. Его романы «Разгром», «Последний из удэге», «Молодая гвардия», переведенные на десятки языков мира, шпроко популярны за рубежами нашей родины, особенно в странах народной демократии. Они служат громкими вестниками идей коммунизма, помогают миллионам зарубежных читателей уяснить истинный смысл происшедшей у нас социальной революции, внушают им идеи нравственной красоты и высокого гражданского долга, революционного героизма и подлинной гуманности.

Жизнь Фадеева трагически оборвалась 13 мая 1956 года. Его кончина явилась тяжелой утратой для советской культуры, которой он посвятил все свое большое дарование. В течение тридцати лет он оказывал на нее сильное и разностороннее воздействие своими прекрасными произведениями и своей общественной работой. Деятельное участие его таланта сказалось не только в области художественного творчества, но и в развитии марксистско-ленинской эстетической мысли, в партийной публицистике, в живой пропаганде коммунистических идей среди широких масс нашей страны и на трибунах международных конгрессов борьбы за мир и социальную справедливость.

2

За пятилетие, истекшее после смерти Фадеева, широко развернулись собирание, публикация и изучение его литературного наследства. В разных периодических изданиях и сборниках опубликовано много документальных и мемориальных материалов о писателе. Из лиц, принимающих деятельное участие в этой работе, некоторые заслуживают быть особо отмеченными. Это прежде всего московский литературовед С. Н. Преображенский, подготовивший и сопроводивший своими комментариями целый ряд публикаций писем и материалов из архива покойного писателя. Много энергии и труда вложили в разыскание, собирание и обнародование материалов, относящихся к дальневосточному периоду жизни и деятельности Фадеева, владивостокский писатель В. Т. Кучерявенко и литературовед Б. Л. Беляев. Для пополнения наших сведений о партийнообщественной и литературной деятельности Фадеева на Кавказе (в Краснодаре и Ростове) весьма ценными являются статьи писателя П. Х. Максимова, имеющие мемуарный и исследовательский характер. За это же время появилось, кроме значительного количества статей, несколько книг о писателе.1

Хотя большая и важная работа по собиранию, публикации и изучению новых материалов, характеризующих жизнь, литературно-творческую и общественно-пропагандистскую деятельность писателя, только началась, тем не менее уже первые результаты ее существенно обогащают наши прежние представления о выдающемся советском писателе — человеке удивительно цельного и сильного характера, большого дарования, кристальной честности, высокого гражданского мужества и исключительно скромного во всем, что касается его собственной личности и творчества.

Посмертные публикации и сообщения открывают все новые и новые, ранее неизвестные или забытые страницы в биографии Фадеева, осве-

¹ К. Зелинский. А. А. Фадеев. Критико-биографический очерк. «Советский писатель», М., 1956; Д. Романенко. Александр Фадеев. Критико-биографический очерк. Гослитиздат, М., 1956; Б. Беляев. Александр Фадеев. Красноярское книжное издательство, 1956; В. Озеров. Александр Фадеев. Творческий путь. «Советский писатель», М., 1960. См. также краткие учебные пособия: Е. И. Королькова. «Молодая гвардия» А. Фадеева. Пособие для учителя. Учпедгиз, М., 1956; Н. И. Никулина. А. А. Фадеев. Семинарий. Учпедгиз, Л., 1958; И. З. Басксвич. Спецсеминар по творчеству А. А. Фадеева. Учпедгиз, М., 1959.

щают дополнительным светом начало его литературных занятий и печатных выступлений, знакомят с незавершенными или вовсе не осуществленными творческими замыслами. В связи с этим все более смягчается то впечатление неожиданности начала литературных выступлений Фадеева, которое создавалось появлением его художественных произведений в 1923—1924 годах. Теперь нам известно, что литературные интересы Фадеева пробудились значительно раньше.

Уже в годы пребывания во Владивостокском коммерческом училище (1911—1918), как рассказывает в своих воспоминаниях учитель С. Г. Пашковский, Фадеев обнаружил склонность к литературе. Он был активным участником литературного кружка, выступал на литературном вечере с докладом «Поэтические формы в народной лирике». Его письменная работа на тему: «Сон Обломова как образец художественного повествования» была отмечена как выдающаяся. Основываясь на ранних биографических материалах, С. Н. Преображенский сообщает, что в старших классах коммерческого училища Фадеев участвовал в рукописном ученическом журнале «Давайте занавес» и что к этому же времени относятся сделанные Фадеевым наброски повести «Зимний лагерь», очерка «В Улахинской долине» и рассказа «К свету».

Первые выступления Фадеева в печати связаны с его сотрудничеством в 1917—1918 годах в органах «Союза рабочей молодежи» и «Союза учащихся» — газетах «Трибуна молодежи» и «Вестник учащихся». Арк. Колбин, бывший член руководства «Союза учащихся», сообщает следующий любопытный факт о раннем выступлении Фадеева в печати с литературно-художественным опытом: «Союз учащихся издавал свою газету "Вестник учащихся". Активным сотрудником ее был Александр Фадеев. В этой газете начала печататься повесть Фадеева "Апачи и команчи". В ней талантливо пародировалась известная повесть Фенимора Купера на ту же тему, в щедринском стиле изображалась борьба двух враждующих "индейских" племен — на этот раз реакционных педагогов старой школы и их воспитанников».4

Как свидетельствуют сам писатель и его мемуаристы, в 1918—1920 годах Фадеев сотрудничал во владивостокской большевистской прессе и партизанских гектографических газетах. Так, в воспоминаниях дальневосточных партизан указывается, что Фадеев участвовал в газете «Партизанский вестник» и читал партизанам в отряде «кое-что из своих сочинений». Однако газетные статьи и очерки Фадеева остаются пока неизвестными. Разыскания затрудняются некомплектностью хранящихся в наших библиотеках дальневосточных периодических изданий за первые революционные годы.

Впрочем, сделано одно открытие, которое, однако, представляется нам ошибочным. Имеем в виду сообщение Б. Л. Беляева. В 1957 году во владивостокской газете «Красное знамя» он поместил со своими комментариями статью «"Интеллигенция" и пролетариат», которую обнаружил в той же газете от 12 апреля 1918 года за подписью Булыга Курце-

³ С. Н. Преображенский. Юные годы Александра Фадеева. В кн.: Александр Фадеев... Повесть нашей юности. Из писем и воспоминаний. Детгиз, М., 1961. стр. 253.

² А. Фадеев. Письма дальневосточникам. А. Фадеев в воспоминаниях. Приморское книжное издательство, Владивосток, 1960, стр. 230 (в дальнейшем сокращенно: Дальневосточный сборник).

^{1961,} стр. 253.

⁴ Арк. Колбин. Забытая страничка биографии А. А. Фадеева. «Красное знамя», Владивосток, 1960, 11 июня.

вич и автором которой считает Фадеева. Сообщение Б. Л. Беляева, внушительно озаглавленное — «Первое печатное произведение А. А. Фадеева», произвело впечатление. «Литературная газета» известила о нем своих читателей в номере от 19 сентября 1957 года; ссылаясь на «Литературную газету», редакторы посмертного издания «Словаря псевдонимов» И. Ф. Масанова зарегистрировали Булыгу Курцевича как псевдоним А. А. Фадеева.

На наш взгляд, во всем этом деле с обнародованием и регистрацией «первого печатного произведения» Фадеева проявлена торопливость, неуместная вообще в решении сложного вопроса атрибуции и особенно неуместная, когда поиски еще только начинаются. И действительно, вслед за известием о первом выступлении Фадеева в печати обнаруживается, что оно вовсе не первое. Из приведенного выше сообщения Арк. Колбина мы узнаем, что еще раньше Фадеев печатался в «Вестнике учащихся». Но это еще полбеды. Внимательное изучение статьи в связи с биографией Фадеева убеждает, что он в данном случае не является автором. Содержание статьи, ее стиль и политический уровень развиваемых в ней мыслей стоят выше возможностей шестнадиатилетнего Фадеева и обязывают предполагать другого автора, из числа опытных партийных публицистов. Активный партийный работник той поры во Владивостоке, а впоследствии автор известных мемуаров о Фадееве З. И. Секретарева, входившая в состав редколлегии «Красного знамени», в беседе с нами укрепила наши сомнения. Ко времени появления статьи (апрель 1918 года) общеактивность Фадеева ограничивалась ученической В большевистское подполье он пришел позже, осенью этого года, когда и был принят в партию. Что же касается псевдонима Булыга, совпадающего с первым словом псевдонима автора статьи, то он был дан Фадееву только весной 1919 года, когда революционная владивостокская молодежь по поддельным паспортам уходила в партизанские отряды.

Как известно, начало собственно писательской работы Фадеева относится к лету 1921 года. В это время он задумал написать роман о гражданской войне на Дальнем Востоке. Сложный замысел, в котором переплетались темы двух будущих произведений — «Разгрома» и «Последнего из удэге», требовал большого литературного опыта и был реализован лишь после того, как Фадеев испробовал свои силы в произведениях среднего и малого жанра. Таковы повесть «Разлив» и рассказ «Против течения», напечатанные в 1923—1924 годах, и еще две незаконченные повести — «Таежная болезнь» и «Смерть Ченьювая», над которыми Фадеев работал в 1924—1925 годах, на подступах к роману. Написанные главы незаконченных повестей, опубликованные в последние годы, были использованы Фадеевым в «Разгроме» и «Последнем из удэге» и имеют самое непосредственное отношение к сложной творческой истории этих романов.

В девятом номере журнала «Юность» за 1957 год опубликован по единственному рукописному экземпляру, хранившемуся у писателя М. Колосова, небольшой рассказ А. Фадеева «О любви», датированный маем 1924 года. Рассказ написан в шутливой манере, от лица бывалого моряка. В предисловии к публикации М. Колосов сообщает, что рассказ

 ⁶ Б. Беляев. Первое печатное произведение А. А. Фадеева. «Красное знамя»,
 Владивосток, 1957, 14 сентября.
 ⁷ И. Ф. Масанов. Словарь псевдонимов, т. III. М., 1958, стр. 368.

⁸ Александр Фадеев. Один в чаще (глава из повести «Таежная болезнь»). «Юность», 1956, № 10, стр. 3—10; А. Фадеев. Хунхузы. Глава из повести «Смерть Ченьювая». «Дон», 1957, № 1, стр. 90—97. «Хунхузы» перепечатаны из северокавказской краевой комсомольской газеты «Большевистская смена», где они были опубликованы в ноябре 1926 года (№№ 42—44), но долгое время оставались забытыми.

² Русская литература, № 4, 1961 г. lib.pushkinskijdom.ru

не предназначался для печати, хотя к этому не было других препятствий, кроме воли автора. Рассказ примечателен в том отношении, что является одним из тех ранних литературных опытов Фадеева, которым сам он придавал лишь «лабораторное» значение. Это одно из первых свидетельств строгой требовательности Фадеева, отличавшей его уже в самом начале хуложественного творчества.

К числу наименее изученных моментов биографии писателя относится его пребывание в Краснодаре — с апреля по сентябрь 1924 года. В это время он работал сначала инструктором Кубано-Черноморского обкома РКП (б), а затем секретарем одного из райкомов партии в Краснодаре. Публикация относящихся к краснодарскому периоду писем А. Фадеева к Р. С. Землячке, записных книжек писателя и сообщений Н. Веленгурина и писателя П. Максимова заполняет новую страницу в летописи партийной и литературной деятельности Фадеева в месяцы, когда он окончательно осознал художественное творчество как основное жизненное призвание.9

В архиве Фадеева сохранилось пятьдесят восемь записных книжек за годы 1924—1956, вводящих нас в литературную лабораторию писателя. Теперь, когда эти книжки частично опубликованы, 10 мы имеем возможность проследить процесс накопления материала, добываемого в наблюдениях над жизнью и чтениях, зарождение творческих замыслов и первые таги их литературного воплощения. Не все замыслы были осуществлены.

В записных книжках 1925—1927 годов Фадеев делал заметки для романа «Провинция», который не был написан. 11 Запись от 18 января 1927 года свидетельствует, что первоначально Фадеев предполагал в этом романе «со всей силой» поставить проблему мещанства как тяжелого наследства дореволюционной эпохи. В дальнейшем под влиянием происходивших в провинциальной жизни социальных и культурных перемен в развитии замысла усиливалось положительное начало. Так, в декабре 1929 года Фадеев писал Р. С. Землячке: «Обрабатывая "Последнего из Удэге", я фактически уже весь полон "Провинцией", думаю только о ней. Жизнь внесла в этот роман "поправки", которым можно только радоваться — величайшее колхозное движение и индустриализация, — от старого замысла остались только фигуры-типы, фактическое же обрамление их, поле их деятельности, развитие их невероятно углубляются и расширяются. Когда я все это успею сделать?!» 12

Сделать этого Фадеев не успел, посвятив целое десятилетие продолжению работы над «Последним из удэге», широкий план которого открывал достаточные возможности и для реализации идеи о коренных измебыте. Увлеченностью революционной нениях в. провинциальном героической эпопеей, писание которой протекало с большими затруднениями и непредвиденно затянулось, очевидно, объясняется и незавершенность киносценария «Комсомольск на Тихом океане», 13 и невыполнение

⁹ Письма А. А. Фадеева к Р. С. Землячке. «Дружба народов», 1959, № 3; Из записных книжек А. Фадеева. «Вопросы литературы», 1959, № 6; Н. Веленгурин. Александр Фадеев на Кубани. «Советская Кубань», 1959, 20 августа (здесь впервые сообщается о выступлениях Фадеева в краснодарской газете «Красное знамя»); П. Максимов. 1) А. Фадеев на Кубани. «Комсомолец Кубани», 1959, 14 ноября; 2) Александр Фадеев и Кубань. «Кубань», 1961, № 1, стр. 45—47.

10 Из записных книжек А. Фадеева. «Вопросы литературы», 1959, №№ 6, 8, 9.

¹¹ Из записных книжек А. Фадеева. «Вопросы литературы», 1959, № 6.

¹² Письма А. А. Фадеева к Р. С. Землячке. «Дружба народов», 1959, № 3,

¹³ А. Фадеев. Комсомольск на Тихом океане. «Искусство кино», 1959, № 2, стр. 124—135.

высказанной автором в 1935 году мысли о написании военной повести и «большого романа» о городе Комсомольске. 14 Вытеспенными оказались и темы некоторых рассказов, намечавшиеся в середине 30-х годов, 15 а также замысел драмы «Маленький человек», для которой делались ваписи в 1937—1938 годах. 16 Как видим, Фадеев пожертвовал многими своими замыслами ради романа «Последний из удэге», и это делает понятным то глубокое чувство неудовлетворенности, которое не покидало писателя в связи с незавершенностью так дорого стоившего ему романа.

В последние годы жизни Фадеев намечал на будущее еще некоторые произведения. В 1946 году, когда он заканчивал работу над первой редакцией «Молодой гвардии», у него уже складывался план романа о колхозной молодежи.¹⁷ Как видно из письма 1952 года, эта мысль не оставляла писателя и в дальнейшем. 18 По сообщению С. Преображенского, в записных книжках Фадеева за 1951—1956 годы, не включенных в журнальную публикацию, приводятся материалы, «относящиеся к замыслу ненаписанного... рассказа "Суровые времена" — о революционных событиях на Дальнем Востоке». 19

Можно сказать, что Фадеев умер среди многих незавершенных, но глубоко его волновавших творческих замыслов. Главные из них — это, конечно, романы «Последний из удэге» и «Черная металлургия», первый из которых остановился у близкого конца, второй — в самом начале. И тот и другой отняли у писателя много труда и времени и обещали стать выдающимися его творениями.

Выскажем несколько предположений о причинах, помешавших Фадееву завершить «Последний из удэге». Роман был задуман еще в начале 20-х годов, но систематическая работа над ним началась лишь в конце десятилетия и продолжалась в течение 30-х годов. Это произведение Фадеев называл своим «любимым романом»,²⁰ с удачами и неудачами его написания сопряжены длительные заботы, волнения, разочарования и творческие искания писателя. Неодобрительные отзывы критики, особенно отзыв М. Горького, о первых двух частях романа, составивших первую книгу, принесли автору огорчение, однако не ослабили его творческой энергии. Лучше были встречены части третья и четвертая. План предусматривал написание еще двух частей. Война приостановила завершение романа. Фадеев, как военный корреспондент, создает целую серию фронтовых очерков и статей, частью вошедших в книгу «Ленинград в дни блокады», затем пишет «Молодую гвардию».

После написания «Молодой гвардии» (в первой редакции) Фадеев неоднократно возвращается мыслью к недописанному роману. «Мне, конечно, — писал он З. И. Секретаревой и К. П. Серову в октябре 1946 года, — очень хочется закончить "Последний из удэге"». 21 По-видимому, решив приступить к этой работе, он делает в сентябре 1947 года и в апреле 1948 года в своих записных книжках заметки к плану и содер-. жанию пятой и шестой частей романа.²² Однако вскоре он погружается

¹⁴ Александр Фадеев. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. «Советский писатель», М., 1957, стр. 927.

¹⁵ Из записных книжек А. Фадеева. «Вопросы литературы», 1959, № 6, стр. 174;

^{№ 8,} стр. 132.

16 Из записных книжек А. Фадеева. «Вопросы литературы», 1959, № 8, стр. 129—131, 133—134.

¹⁷ Александр Фадеев. За триддать лет, стр. 941.

 ¹⁸ Дальневосточный сборник, стр. 72.
 ¹⁹ «Вопросы литературы», 1959, № 9, стр. 160.

²⁰ Дальневосточный сборник, стр. 157.

²¹ Там же, стр. 364. ²² Из записных книжек А. Фадеева. «Вопросы литературы», 1959, № 9, стр. 139—142, 145.

в работу над второй редакцией «Молодой гвардии», а после этого, с 1951 года, начинается пятилетний труд по созданию романа «Черная металлургия». В это время Фадеев решил отложить завершение «Последнего из удэге» на более поздние годы, до дней своего «семидесятилетия», гапредполагая изменить название романа, сильно переработать уже написанные четыре части и прибавить к ним еще две. 24

Все отдалявшийся срок желаемого завершения романа растянулся на пятнадцать лет и так и не наступил. Однако трудности, испытанные Фадеевым в работе над «Последним из удэге», вызваны были не просто теми или иными внешними обстоятельствами, не только тем, что многообразная общественная деятельность и новые, более современные темы отвлекали его, всегда горячо откликавшегося на волнующие проблемы дня, от работы над монументальным историческим романом. Были, как нам думается, серьезные затруднения чисто творческого порядка.

Прежде всего очевидны просчеты в первоначальном замысле, который, как это сформулировано в авторском предисловии к роману, состоял в том, чтобы нарисовать картину социалистического возрождения небольшого, полудикого и вымиравшего при капитализме племени. Удэге, как и другие подобные народности, обрели с победой революции равноправие и могучую поддержку со стороны русского народа. Но слишком велика была их историческая отсталость, чтобы даже при всех преимуществах советского строя возрождение могло произойти в столь короткий срок, какой мыслился Фадееву, когда он приступал к своему роману. Как бы ни был велик художник, он не может, если желает оставаться реалистом, совершить силою мысли ту работу, которая посильна только времени. Глубоко реалистический и исторический в существе своем замысел был несколько преждевременным, опережал ход конкретного исторического процесса. Творческая фантазия писателя, познавшего закономерности своего времени, может опережать действительность, но чтобы художник не впадал в утопию, он должен видеть, знать, прочувствовать, хотя бы в единичных проявлениях, то, что в дальнейшем станет массовым и типическим. Речь, следовательно, идет не о дистанции «времени» между действительностью и ее изображением, а о необходимом минимуме реальных фактов, без которых фантазия художника остается беспочвенной. Этого минимума фактов для романа об истории возрождения удэге действительность 20-х и начала 30-х годов еще не давала. Фадееву пришлось уже в самом процессе писания романа как бы «выжидать», когда время совершит необходимую историческую работу. Он все больше удалялся от озаглавленной темы «удэге» в обширный материал гражданской войны; после завершения четырех частей произведения тема эта оказалась едва обозначенной, и, чтобы оправдать ее, требовалось написать еще больше или же изменить замысел и соответственно заглавие, к чему впоследствии склонялся Фадеев.

Кроме просчетов в самом историческом характере замысла, была и другая причина, тормозившая создание «Последнего из удэге». Заключается она, по нашему убеждению, в том, что в композиционном, структурном отношении роман-эпопея не вполне соответствовал особенностям художественного дарования писателя. Творческая сила Фадеева наиболее ярко проявляется в исследовании человеческого характера. Он любит подолгу и со вниманием испытывать и выпытывать отдельную личность, преследовать ее в разные моменты коллективного и частного движения,

²⁴ Дальневосточный сборник, стр. 157.

 $^{^{23}}$ Александр Фадеев. За тридцать лет, стр. 951; А. Фадеев. О драматургии. «Театр», 1958, № 7, стр. 101.

раскрывать и развивать заложенные в ней возможности и добиваться итоговой оценки. Поэтому ему вполне достаточно — и даже необходимо — иметь дело с небольшим человеческим коллективом. Чем меньше пространственные и хронологические рамки события и количество вовлеченных в действие лиц, тем плодотворнее работа художника Фадеева, заинтересованного в поэтическом раскрытии отдельной типической личности, склонного к длительному философскому раздумью над человеческим характером и равнодушного к обилию внешних бытовых подробностей и происшествий.

Критики, считавшие «эпизодичность» «Разгрома» «недоработкой» автора, упускали из виду отмеченную нами особенность таланта Фадеева. Считаем, что из всех книг Фадеева в композиционном отношении «Разгром» наиболее точно отразил индивидуальную особенность его таланта.

Создавая «Последний из удэге», Фадеев попытался выйти за рамки короткого, «одноактного» романа в сторону многосложной эпопеи и на этом пути встретил большие трудности, в чем он сам много раз признавался.

«Роман "Последний из удэге" мне дается с большим трудом, — говорил он в 1932 году, — и именно потому, что и сюжет романа гораздо сложнее и тема и идея его более сложны и значительны, чем в "Разгроме". Мне приходится роман строить многопланно: писать об одной группе людей, переходить к другой, к третьей, в то же время увязывая их поступки, действия между собой.

События, которые я должен изложить, охватывают более продолжительный исторический отрезок времени, период дореволюционный, период гражданской войны, а в последней части мне необходимо показать, что происходит в наши дни. Приходится много работать над планом самого произведения».²⁵

И еще (1934 год): «В "Последнем из удэге" мне хотелось взять большую идею, сделать нечто синтетическое, но работа идет туго, медленно: забивают детали, образы героев не перерастают в типические, расползаются. Приходится по нескольку раз переделывать и учиться на собственной работе и на работе других».²⁶

Композиция многотомного романа потребовала, как показывают варианты очередных публикаций, больших усилий в области внешней архитектоники, отвлекая анализирующий дар писателя в сферу, чуждую его призванию. Речь идет не об уровне, а о типе дарования. История знает немало великих художников слова, не создававших произведений большого эпического жанра. Характеризуемая черта творческой индивидуальности Фадеева (если ее пояснить литературно-исторической параллелью) ставит его ближе всего из классиков прошлого к Тургеневу, романы которого всегда узко очерчены во времени и пространстве, не сложны и безыскусственны по композиции.

В 1934 году Фадеев говорил, что в своей писательской манере ему «хотелось бы достичь большей экономности, лаконичности, фигурально выражаясь — отойти от прозы "толстовского типа" к прозе "пушкинского типа"». 27 Эта самокритическая нота в дальнейшем усиливалась. В ноябре 1953 года Фадеев писал А. Упиту: «Лично у меня смолоду выработалась привычка к довольно усложненной фразе, условно говоря — "толстовского" типа. Это так же трудно теперь изменить, как походку. Я часто

²⁵ Александр Фадеев. За тридцать лет, стр. 913—914.

²⁶ Там же, стр. 117. ²⁷ Там же, стр. 119.

жалею о том, что эта моя литературная "походка" так мало родственна соответственной "походке" Тургенева (я имею в виду только стиль) или Пушкина в прозе. И когда мне приходится беседовать на эту тему с молодежью, я всегда рекомендую им в качестве образцов в области стиля (вернее — стилистики) Пушкина, Тургенева, Чехова. Об этом я неоднократно высказывался и в печати». 28

Конечно, Фадеев вынес много плодотворного, особенно для развития своего психологического мастерства, из раннего общения с толстовской художественной традицией. Однако власть последней оказалась для него до некоторой степени обременительной как в области фразеологии, что он осознавал, так и еще более в области композиции романа, чего он, по-видимому, не успел осознать. Говоря о своем несколько запоздавшем влечении к Тургеневу, Фадеев пояснял в цитированном письме к А. Упиту, что имеет в виду только стиль. В «Субъективных заметках», где Тургеневу-художнику посвящены самые теплые, задушевные строки, Фадеев отмечает и многие другие привлекательные черты необычайно прелестной тургеневской прозы. 29

Выскажем предположение, не рискуя слишком ошибиться, что если бы Фадеев в структуре своего второго романа ориентировался не на эпопею типа «Война и мир», а на романы Тургенева, т. е. если бы он следовал самому себе, держался композиционной линии «Разгрома», то он за время, израсходованное на свою эпопею, написал бы несколько законченных произведений, ныне затерявшихся в пространстве незавершенного «Последнего из удэге».

Считаем, что и большой роман «Молодая гвардия» не опровергает вывода о том, что сложные композиции Фадееву не вполне давались. «Молодая гвардия» является мастерским воплощением конкретно-исторического события, которое протекало в короткий срок и которое реально организовало коллектив действующих лиц. Композиция здесь в своей основе была задана самой действительностью и тем самым подсказывалось интенсивное направление творческой мысли художника, движение ее вглубь, в разработку человеческих характеров.

Впрочем, и при этом условии «архитектура» произведения не легко давалась. «Могу сказать, — писал Фадеев, — что недостаточно умелая организация материала, неверпое выделение главного — в значительной степени предопределили те недостатки "Молодой гвардии", которые подверглись справедливой критике в печати». 30

Последнее незаконченное произведение Фадеева, предсмертный его роман «Черная металлургия» опять-таки задуман был очень сложно, предусматривал много параллельных и перекрещивающихся сюжетных линий. Это свидетельствует, что Фадеев до последнего времени стремился идти по труднейшему пути создания монументального искусства, не страшась препятствий, которые порой спорили с его художественной индивидуальностью. И несомненно, что роман-эпопея «Последний из удэге» в конце концов был бы написан. Осложнения в создании многопланной композиции — это для Фадеева не абсолютное препятствие, а лишь такое, которое требовало от него чрезмерных усилий и которое прежде всего давало ему повод иронизировать над таким «печальным свойством», как «любовь к тяжкодумию в художественной работе, к медленнописанию». 31 Фадеев слишком много отдал сил и времени своему

²⁸ Там же, стр. 778. ²⁹ Там же, стр. 852—854.

³⁰ Там же, стр. 947. ³¹ Там же, стр. 220.

многострадальному роману, задуманному с юношеской нерасчетливостью еще в 1921 году, чтобы не выйти победителем. Более того, есть достаточные основания предполагать, что будь этот роман дописан, он занял бы в наследии Фадеева едва ли не самое выдающееся положение.

Последние пятнадцать лет жизни Фадеева, прошедшие с момента приостановки романа, были, в сущности, не отрывом от него, а в известной мере необходимой внутренней подготовкой писателя для предполагавшегося приступа к тем последним частям эпопеи, в которых исторические процессы должны были увенчаться крупными сдвигами в судьбах страны и населяющих ее народов. А наряду с этим реально-историческим созреванием творческого замысла, родившегося с опережением времени, шло творческое, эмоционально-правственное созревание художника именно для такого рода произведения. В последние годы жизни Фадеев все чаще и чаще предавался «милым сердцу воспоминаниям» 32 о людях и событиях юношеской поры своей жизни на Дальнем Востоке. Достаточно прочитать письма Фадеева к дальневосточникам, письма то радостные, то печальные, исполненные исключительной сердечности и трогательного лиризма, — достаточно прочитать только это, чтобы почувствовать, какие прекрасные мысли, какие волнующие настроения готовы были влиться в поэтическую музыку дальневосточной героической эпопеи.

Так, время, опыт и личные настроения все больше склоняли Фадеева к тому, чтобы достойным образом увенчать монументальную постройку, мысль о которой не оставляла его на протяжении всего творческого пути и которой предназначалось стать главным делом всей жизни писателя. Среди многих неосуществленных и незавершенных замыслов Фадеева незавершенность «Последнего из удэге» — это, быть может, самая крупная потеря, вызванная неожиданно пришедшей смертью.

В июле 1951 года Фадеев закончил вторую редакцию «Молодой гвардии» и тотчас же целиком ушел в работу над новым и последним своим произведением — над романом «Черная металлургия». О больших творческих надеждах, связанных с этим романом, Фадеев говорил в своем выступлении 1951 года на вечере, посвященном пятидесятилетию писателя. Считая все им прежде написанное только «запевкой», он сказал: «Я еще надеюсь спеть свою большую, настоящую песню. Сейчас я хочу спеть песню о нашей черной металлургии, о нашем советском рабочем классе, о наших рабочих — младших и старших поколений, о командирах и организаторах нашей промышленности. Я хочу спеть песню о нашей партии, как вдохновляющей и организующей силе нашего общества». 33

Произведение было задумано как большой и сложный роман о советском обществе наших дней. Здесь писатель предполагал показать настоящее в сопоставлении с прошлым и в перспективе будущего; представить советский рабочий класс в его связях с колхозным крестьянством и нашей интеллигенцией; изобразить советских людей в их трудовых, общественных и бытовых отношениях. Основная идея произведения, организующая весь этот огромный и разнообразный жизненный материал, заключалась в том, чтобы показать процесс воспитания человека социалистического сознания, движение страны к коммунизму.

Как и все творчество Фадеева, роман «Черная металлургия» создавался на основе самого добросовестного и тщательного изучения жизни. Весной 1953 года Фадеев в письме к А. Суркову сообщал: «За это время изучил жизнь, быт, производство девяти крупнейших металлургических заводов Востока и Ю1а страны, а также Москвы, проштудировал, по

³² Дальневосточный сборник, стр. 30.

³³ Александр Фадеев. За тридцать лет, стр. 951.

совету академика Бардина, два учебника по металлургии как следует, прочел немыслимое количество брошюр новаторов производства, изучил биографии таких крупнейших русских металлургов, как Аносов, Чернов, Павлов, Байков, Бардин, изучил биографии Дзержинского, Куйбышева, Орджоникидзе, которые будут показаны в моем романе. Я вложил в роман все лучшее из своего собственного жизненного опыта, все, что я передумал и перечувствовал за пятьдесят лет своей жизни, в этом романе сейчас вся моя душа, все мое сердце». 34 Свидетельством огромного подготовительного труда, который предшествовал и сопутствовал писанию последнего романа, являются и материалы, сохранившнеся в архиве писателя. Объем их составляет несколько десятков авторских листов.

В письмах последних лет своей жизни Фадеев неоднократно говорит о затруднениях, испытанных им в работе над романом и заставлявших все дальше отодвигать срок его предполагаемого завершения. Затруднения, связанные с обострявшейся болезнью и первоначальной сложностью творческого замысла, усиливались теми непредвиденными осложнениями, которые вызывались переменами, происходившими в самой жизни. Так, в частности, ход жизни показал Фадееву, что он ошибочно понимал некоторые из специальных проблем индустриального новаторства и технического прогресса, которым отводил важную роль в развитии сюжета всего романа и в характеристике основных действующих лиц. В апреле 1956 года он писал М. Б. Колосову: «...в жизни совершилось так много принципиально нового, что роман мой вновь должен претерпеть крупные изменения». 35

Смерть оборвала «большую песню» Фадеева в самом начале, на первых восьми главах. За Здесь он остается по-прежнему большим художником, который не только сохранил неувядающими лучшие черты своего дарования, но и усовершенствовал их и обогатил новыми достижениями своего мастерства. И если можно говорить об ослаблении творческой силы Фадеева в последние годы, то только в смысле сокращения его работоспособности, а не изобразительных возможностей. За

3

В ряду всех общественно-культурных, научно-исследовательских и издательских мероприятий, связанных с именем Фадеева и его наследством, важнейшим является осуществляемое Гослитиздатом первое собрание сочинений писателя в пяти томах, заключающее в себе как основные его художественные произведения, так и наиболее существенные литературно-критические работы.

Во вступительной статье к собранию сочинений К. Федин пишет: «То, что до сих пор произведения Фадеева ни разу не были собраны, так сказать, под одной кровлей, — не может быть объяснено ни упуще-

³⁴ А. Фадеев, Собрание сочинений в пяти томах, т. III, Гослитиздат, М., 1960, стр. 520.

³⁵ Письма А. А. Фадеева. «Октябрь», 1957, № 6, стр. 190.
36 Эти главы при жизни писателя были опубликованы в 1954 году в газете «Челябинский рабочий» (6, 7, 10 и 17 октября), в «Литературной газете» (11 поября), в журнале «Огонек» (№№ 42—45). В новой авторской редакции они были изданы в 1959 году отдельной брошюрой в серии «Библиотека "Огонек"», а затем включены в третий том сочинений писателя.

³⁷ Более подробную характеристику романа «Черная мелаллургия» по завершенным главам и по материалам архива писателя см. в работах: С. Н. Преображенский. Последний роман Александра Фадеева (вступительная статья к главам романа, изданным в серии «Библиотека "Огонек"»); В. Озеров. Александр Фадеев. Творческий путь. «Советский писатель», М., 1960, стр. 342—400.

нием издательств, ни невниманием друзей писателя, или — еще меньше — отсутствием читательской потребности видеть его труды объединенными в одном издании. Напротив, просьбы издателей о выпуске Собрания сочинений были настойчивы и многократны, друзья Фадеева побуждали его к этому всеми мыслимыми доводами, литературоведы рады были содействовать наилучшей подготовке издания, о читателях он хорошо знал, что они встретят долгожданное Собрание с удовлетворением.

Но Фадеев всем отвечал: рано.

Чтобы понять такой ответ признанного и необыжновенно популярного писателя, надо знать его требовательную строгость к себе и — я сказал бы — возвышенность его отношения к делу художника, к призванию литератора». 38

Собрание сочинений Фадеева, хотя еще не охватывающее всего его творчества, следует рассматривать как выдающееся событие в культурной жизни нашего общества. Впервые предстает перед читателем цельный образ замечательного художника и теоретика социалистического реализма, крупного общественного и государственного деятеля. С появлением этого издания наследие Фадеева вступает — как в общественно-культурном, так и в научно-исследовательском смысле — в новую, так сказать, классическую стадию своего существования.

Последние месяцы жизни, приостановив работу над романом «Черная металлургия», Фадеев посвятил подготовке сборника «За тридцать лет», который является достойным дополнением к собранию художественных произведений писателя. В книгу, изданную уже после смерти автора, вошли избранные статьи, речи, письма и заметки Фадеева о литературе и искусстве, из которых лишь некоторые были объединены в более ранние сборники — «Литература и жизнь» (1939) и «Ленинград в дни блокады» (1944), а остальные впервые собраны или же впервые опубликованы только здесь. Таким образом, читатель получил возможность познакомиться с огромной работой Фадеева в области литературной теории, критики и публицистики.

Содержание сборника, ярко свидетельствующее об активно ищущей эстетической мысли, характеризует Фадеева как образованнейшего деятеля социалистической культуры и разностороннего мыслителя, проявлявшего постоянный интерес к широкому кругу проблем общественной жизни и политики, философии и эстетики, теории искусства и лите-

ратурной критики.

По характеристике К. Федина, «Александр Фадеев был богато наделен чуткостью к искусству. Он ненасытно любил театр, музыку, живопись, любил человеческое и человечное слово... У него была редкостная память на прекрасное: он держал в ней песни, стихи, прозу, он слово в слово мог повторять целые страницы из великих писателей, философов, политиков. Он знал множество книг по содержанию, толпы героев по именам, десятки литератур по их важным представителям. Весь этот мир его памяти не был библиотекой, из которой не берут книг, небыл каталогом, затянутым паутиной. Этот мир был деятельной душой художника, живущей для своего народа». Эти прекрасно формулированные черты духовного облика Фадеева запечатлены в его сборнике «Затридцать лет». После работ М. Горького это несомненно — самое значительное явление из всего сделанного советскими писателями в области публицистики, литературной теории и критики.

³⁸ А. Фадеев, Собрание сочинений в пяти томах, т. I, стр. 5. ³⁹ «Огонек», 1956, № 21, стр. 24.

Для теоретических статей Фадеева характерно стремление к построению широкой концепции развития советской литературы. Эстетические суждения писателя, не замыкаясь в границы текущего времени, раскрывают глубокие исторические корни социалистического искусства, его многосторонние связи и широкие перспективы его развития. Любой вопрос современной литературной жизни Фадеев рассматривал в свете общей исторической картины, с учетом всего комплекса идейно-эстетических проблем и лучших достижений мировой литературы.

Подход Фадеева к проблемам реализма вообще и социалистического реализма в особенности отличается глубоким историзмом, широтой охвата фактов действительности, органическим сочетанием идейных требований с эстетическими. Его теоретические искания проникнуты стремлением поднять советскую литературу «на уровень ее всемирно-исторического значения», 40 подчинены развитию и утверждению идеи о всечеловеческой гуманистической миссии искусства социалистического реализма.

С присущей ему эрудицией, партийной принципиальностью и страстной убежденностью Фадеев защищал принципы социалистического реализма от наветов людей враждебного нам лагеря и от разного рода услужливых схоластов, «теоретиков» однообразия в искусстве. Своей трактовкой реализма он последовательно боролся и против той объективистской эстетической «всеядности», которая утверждает равноценность, равнозначность различных идейно-художественных течений, и против той сектантской узости, которая субъективистски довольствуется облюбованным каноном и третирует все, что не подходит под эту избранную мерку. «Формы реализма, — писал он, — столь многообразны, что их нельзя объять никакой догмой». 41 Догматические попытки стандартизировать и нивелировать метод социалистического реализма он квалифицировал как «издевательство и над социализмом и над реализмом». 42 Он многократно развивал и всестороние обосновывал мысль о том, что социалистическому реализму чуждо канонизирование тех или иных художественных индивидуальностей, жанров, видов, форм, манер, приемов. «Социалистическому реализму свойственно могучее разнообразие, — пи-Фадеев. — Он включает в себя эпос, лирику, драму, трагедию и комедию, сатиру и юмор, многотомный роман и очерк, поэму и эпиграмму, психологический роман и роман приключений, страстную революционную мечту и беспощадное "срывание всех и всяческих масок" с врага, мощный революционный пафос и трезвый анализ, борение страстей и веселый смех, величайшую жизненность и бесстрашный полет фантазии». 43

В непосредственной связи с вопросом об овладении литературным мастерством, всем многообразием художественных форм находится постоянный интерес Фадеева к проблеме литературного наследования. Первые литературно-критические выступления Фадеева относятся к 20-м годам, когда чрезвычайно давали себя знать футуристические, рапповские и вульгарно-социологические тенденции нигилистического отношения к классическому художественному наследству. В этих условиях, входя в руководство РАППа и разделяя некоторые рапповские заблуждения, Фадеев вместе с тем проявил удивительную стойкость и незаурядную трезвость мысли в понимании проблемы литературной преемственности. Он оставался противником всякого рода нигилистических догм о замене или отмене классиков. Известно его раннее, относящееся еще к 1925 году.

⁴⁰ Александр Фадеев. За тридцать лет, стр. 398.

⁴¹ Там же, стр. 856. ⁴² Там же, стр. 92.

⁴³ Там же, стр. 94.

публичное признание в своей принадлежности к «староверам», т. е. к последователям реалистических традиций классиков. Известно с каким верным пониманием эстетических запросов своего времени обратился он, как автор «Разгрома», к опыту старых мастеров реализма и, в частности, к Толстому. В дальнейшем Фадеев как в своем художественном творчестве, так и в теоретических статьях последовательно утверждал идею исторической преемственности в развитии культуры, все более активно разрабатывал вопрос о значении художественного наследства для культурного воспитания народа и для развития современной литературы. Это является одной из основных тем его фундаментального труда «За тридцать лет». Отправляясь от основной мысли о советской литературе как «законном наследнике не только русской, но и западноевропейской и всей мировой классической литературы», 44 Фадеев развивает проблему литературного наследования с необходимой в данном случае эрудицией, с привлечением литератур всех эпох и наций, с учетом лучших достижений мировой литературы.

Фадеев был последовательным и страстным защитником принципов партийности и народности социалистического искусства. «Я понял значение партии для судьбы народа и горжусь, что был принят в ее среду», 45—говорил он, вспоминая то время, когда семнадцатилетним юношей навсегда связал собственную жизнь и свое творчество с деятельностью партии и народа.

Справедливо много говорилось и писалось о заслугах Фадеева в изображении людей большевистской партии. Образы Левинсона, Алексея Чуркина, Петра Суркова полны жизни, обаяния, выделяются верной трактовкой идеологических и нравственных качеств партийного деятеля. С появлением «Молодой гвардии» были отмечены и серьезные, неожиданные для Фадеева, промахи в этой области, исправленные во второй редакции романа. Нам кажется, однако, что следует сильнее, чем это обычно делается, подчеркнуть одну чрезвычайно ценную особенность Фадеева в художественной трактовке руководящей деятельности коммунистической партии. Эта особенность заключается в том большом внимании, которое уделяет писатель изображению роста и развития беспартийной массы под воздействием коммунистов. Он хорошо умеет раскрыть историческую сущность партии в ее делах, в практике, в результатах ее влияния на массу простых людей. Это, конечно, далеко не исключительное свойство таланта Фадеева. Но в этом отношении он был одним из первых и остается одним из самых ярких художников партии в нашей литературе.

Разъяснение глубоко народного содержания принципа партийности соцпалистического искусства составляет неотъемлемую черту и многочисленных статей Фадеева. Он умел находить для разъяснения сложного вопроса простые и убедительные слова. В ответ на попытки дискредитировать принцип партийности с позиции защиты «свободы» искусства Фадеев говорил: «Свободен только тот художник, который сверяет свою совесть с народной совестью в ее наивысшем, осознанном выражении». Наивысшим осознанным выражением народной совести, лучших народных интересов является коммунистическая партия. И, следовательно, советское искусство, интересы которого естественно совпадают с историческим делом народа и партии, «наиболее свободно». Вот еще один из многих примеров простого и исчерпывающего разъяснения Фадеевым

⁴⁴ Там же, стр. 424.

⁴⁵ Там же, стр. 459. ⁴⁶ Там же, стр. 323.

проблемы единства партийности, народности и свободы художественного творчества: «Партия выражает в нашей стране самые глубокие и высшие интересы народа. Но именно к лучшему выражению интересов народа стремится и всякий советский писатель, начиная с великого Горького, родоначальника советской литературы, и кончая самым малым среди нас. У советской литературы общие цели с партией и народом. Сущим пустяком является представление, будто бы партия вмешивается в индивидуальное творчество и чуть ли не навязывает темы, образы, художественную форму. Нет, партия прежде всего раскрывает перед писателями широкие горизонты творчества, прививает советским писателям чувство ответственности и долга перед народом. Ибо только на этом пути может быть создано подлинно великое в искусстве. И только на этом пути художник может проявить самые лучшие стороны своей творческой индивидуальности». 47

Но не только политическое мышление Фадеева всегда стояло на уровне высших требований нашего времени, на высоте насущных интересов и лучших чаяний миллионов тружеников социалистического общества. Ему было свойственно органическое, эмоциональное тяготение к народной массе, к рабочему человеку. Письма Фадеева, воспоминания и сообщения разных лиц рассказывают нам о постоянном влечении писателя к народу, рисуют нам образ человека, кровно связанного с огромным коллективом простых людей страны — рабочими, колхозниками, учащимися и т. д. Народность была дана Фадееву, так сказать, биографически: его рождением в трудовой среде, его жизнью в больших коллективах, участником которых он выступал на фронтах гражданской войны и в годы ранней пропагандистской партийной работы.

Работая в Челябинске над романом «Черная металлургия», Фадеев в письме к К. Н. Стрельченко от 19 августа 1954 года писал: «Нужно ли тебе говорить, как влечет меня эта жизнь всех этих очень разных людейтружеников! Влечет, как писателя, — ведь все это я описываю, хотя и не называю города, — влечет и как человека, для которого все эти подслеповатые домики — не новость, а признак или вернее — знак его детства, отрочества и юности». И далее, описывая свою прогулку по старой окраине Челябинска, Фадеев продолжал: «Но я был один и обыкновенная жизнь обыкновенных людей влекла меня к себе. Я вышел в районы индивидуальных домов и домиков старой Челябы и бродил там еще не меньше часа с тем романтическим чувством, которое может быть присуще только писателю, любящему жизнь, и выросшему среди таких же домиков и лачуг. . Мне хотелось обнять это все. . . Мне так хотелось заглянуть в каждый из этих домиков, приобщиться к каждой из этих жизней — с ее противоречиями и с ее радостями». 48

В одном из своих писем Фадеев говорит, что ему как писателю работалось хорошо в состоянии «душевной раскрытости, которая естественно возникала от соприкосновения с "корнями"», 49 т. е. с непосредственной жизнью народа.

Народная складка характера Фадеева ярко сказалась как в его художественных произведениях, поэтизирующих прежде всего передовых представителей широкой народной массы, так и в его литературно-критических и теоретических работах. «... Личность настоящего писателя, говорит он, — формируется народом, его породившим. И чем лучше писатель сознает это, чем сознательнее он сам служит народу, тем выше

⁴⁷ Там же, стр. 468—469.

 ⁴⁸ Жажда познания. «Литература и жизнь», 1960, 1 апреля.
 49 Дальневосточный сборник, стр. 21.

его личность, тем она многограннее и тем крупнее он, как писатель». 50 «Искусство не может считаться настоящим искусством, если оно не становится глубоко народным, нужным народу, любимым им. Народ не хочет подавить ничьей художественной индивидуальности. Он стоит за творчество органическое, большое, свободное и содержательное. По народ не хочет тратить государственные, народные деньги на всевозможные кунштюки, интересующие два-три десятка людей, ушибленных в детстве».⁵¹

Наряду с крупными статьями теоретического, литературно-критического, публицистического характера, много замечательных страниц сборника посвящено суждениям Фадеева (в форме писем, небольших статей, кратких отзывов) о писателях и отдельных произведениях нашей многоязычной советской литературы. Это результат внимательных наблюдений Фадеева за работой собратьев по перу. Он отзывался не только на выходящие книги, но и написал десятки рецензий на рукописи, присылавшиеся ему издательствами или непосредственно авторами. Во всех его критических оценках видны прямодушие и доброжелательство, искренняя заинтересованность в творческих делах своих литературных товарищей.

Письма Фадеева, вошедшие в сборник лишь в своей незначительной части, раскрывают широту и высокую культуру его художественных вкусов, впечатлительность и щедрость его души, всегда готовой пойти с теплым, добрым словом навстречу всему талантливому и хорошему. Фадеев радовался всякой возможности сказать человеку что-либо вдохновляющее. Так, мы чувствуем, как было Фадееву приятно и радостно сообщить М. Исаковскому о «редкостном наслаждении», испытанном при слушании по радио его «чудесных песен»; или артистке В. Н. Пашенной — о незабываемом впечатлении, произведенном ею в роли Вассы Железновой; или композитору А. И. Хачатуряну — о ярком звучании его концерта для фортепиано с оркестром.⁵² Или вот, например, строки из письма А. Л. Барто:

«... Нужно ли говорить, сколько радости и пользы принесла ты детям нашей страны и просто нашим детям творчеством своим, полным любви к жизни, ясным, солнечным, мужественным, добрым!

Это уже никогда не пропадет; это живет в людях, которые были вчера детьми; это будет вечно питать поколения и поколения ребят, когда нас с тобой уже и не будет на свете. Как хорошо, однако, что мы еще поживем на этой земле!» 53

Полны захватывающего и порой неожиданного интереса «Субъективные заметки», представляющие собою дневник чтений и размышлений писателя над прочитанным. Среди высказываний о русских и зарубежных писателях встречаются и такие, которые идут наперекор затверженным представлениям (см., например, о Чехове), но все здесь метко, умно и оригинально. Субъективные заметки — это как бы интимный манифест художественных вкусов и симпатий Фадеева.

Сборник завершается циклом статей, в которых Фадеев говорит о собственной творческой работе. Эти статьи, публиковавшиеся еще при жизни автора, в собранном виде дают краткий, но многосторонний очерк взглядов писателя на его творческий метод.

В итоге можно сказать, что сборник «За тридцать лет» существенно обогащает наши представления о наследии Фадеева и много дает не

⁵⁰ А. Фадеев. За тридцать лет, стр. 500.

⁵¹ Там же, стр. 182. ⁵² Там же, стр. 753, 758, 762.

⁵³ Там же, стр. 733.

только для уяснения общественно-политических и литературно-эстетических интересов писателя, но и для понимания важнейших вопросов нашего литературного движения.

Кончина выдающегося человека оставляет близко знавшим его современникам печальную привилегию выступить в роли мемуаристов. И надо сказать, что дальневосточные соратники боевой юности Фадеева прекрасно осуществили эту свою роль, создав книгу, за которую им будут глубоко признательны миллионы почитателей замечательного художника слова. Имеем в виду сборник писем и воспоминаний, который своим появлением обязан также инициативе и энергии его составителя, писателя В. Т. Кучерявенко. 54

Украшением сборника являются письма самого Фадеева к родным и друзьям-дальневосточникам. Среди них останавливают на себе внимание прежде всего письма Фадеева к другу его юности А. Ф. Колесниковой, письма-воспоминания, которые невозможно не прочитать до конца.⁵⁵

Это не обычные письма, это — и волнующие человеческие документы, раскрывающие внутренний мир писателя в последние годы его жизни, и превосходные страницы к автобиографии Фадеева и биографии его поколения, на пороге совершеннолетия стремительно ринувшегося в великий революционный поток, и замечательный автокомментарий художника слова к его произведениям, это, наконец, и полная поэзии, художественная и нежная, героическая и лирическая повесть о давно минувшей юности, увиденной «из 30-летнего далека», «сквозь светлую волну воспоминаний».56

Письма адресованы к той, кто, внушив автору еще в пору его отрочества чистую любовь, поселила навсегда в его душе неумирающую нежность. Это чувство, робко затаенное и остававшееся в течение десятилетий не высказанным, только теперь, на склоне жизни, в «милых сердцу воспоминаниях» вылилось в «слитную симфонию юности».57

Вот это позднее признание в ранней любви, сохранившейся как поэтическое воспоминание, как исповедь сердца о далеко минувшем:

«Но если бы вы знали, какие страсти бушевали в моей душе!

Я сгорал от ревности, от нежности, от постоянного желания видеть, видеть вас, быть возле вас. Должно быть именно в силу неразделенности чувства оно длилось необыкновенно долго для того возраста — три или четыре года. В сущности, уже только бури гражданской войны заглушили его. Но зато, — это бывает в награду от бога, — навсегда осталась в сердце эта нежность к вам, и, когда я закрою глаза и каким-то волшебством вдруг представлю себя тем мальчиком, я ощущаю эту нежность в душе совершенно так же, как тогдашнее солнце на веках (когда лежишь в купальне, например), или как запах цветов, травы, листьев тех лет. Во всяком случае я благодарен жизни за эту юность с вашим присутствием: все-таки она, эта юность, взросла не на пустыре, а рядом с ней росла,

⁵⁴ А. Фадеев. Письма дальневосточникам. А. Фадеев в воспоминаниях. Организация материала, составление сборника и примечания В. Т. Кучерявенко. Приморское издательство, Владивосток, 1960. К этому сборнику по своему содержанию примыкает книга: Александр Фадеев ... Повесть нашей юности. Из писем и воспоминаний (Детгиз, М., 1961), составленная и комментированная С. Н. Преображенским и сопровожденная его весьма содержательной статьей «Юные годы Александра Фадеева».

⁵⁵ Впервые были опубликованы в журнале «Юность» (1958, № 12, стр. 3—24).

Дальневосточный сборник, стр. 37, 61.
 Там же, стр. 22.

цвела сирень (а может быть, жасмин, если вам больше нравится), нежный запах которой я запомнил навечно».⁵⁸

Воспоминания о днях «далекой любимой юности» совмещаются этих письмах с искренней и волнующей исповедью о пережитых в позднейшие годы периодах душевного подъема и днях одиночества, творческих надеждах и сомнениях, больших замыслах и все нарастающих помехах к их осуществлению в связи с «неподдающейся описанию занятостью», «безумным переутомлением», физическими недомоганиями. Ножалобы на усталость, недуг, творческие неудачи подавляются мужественной нотой человека, шутливо, но справедливо, называющего себя «старым бойцом, поседевшим в жизненных битвах». 59 Вот характерное окончание последнего из писем к А. Ф. Колесниковой, датированного 16 марта 1956 года, т. е. написанного за два месяца до смерти: «Теперь о настроении, "переживаниях", "трудностях". Дорогой друг, они у меня не больше, не меньше, чем у всех людей, особенно когда люди уже не молоды! Но характер у меня не меняется, и жизнь я по-прежнему люблю, и умеюрадоваться ей. А неприятности и даже сложности возникают часто, чередуясь, однако, и с хорошим... А потом ведь мы все не "механические граждане", о которых писал в свое время Горький и которых все еще много: переживаем и глубоко и тяжко порой переживаем все, что связанос трудностями и недостатками в жизни народа, государства, а также в сферах деятельности нашей, где все проходит в борьбе, в столкновениях нового со старым... Однако ведь вся моя жизнь прошла в борьбе, и я к этому привык, и без этого жизнь казалась бы мне бедной». 60

Воспоминания, составившие большую часть сборника, написаны преимущественно товарищами, сотрудничавшими с Фадеевым в революционном подполье Владивостока, в партизанских отрядах и частях Красной Армии. Одни из этих авторов соприкасались с Фадеевым только эпизодически в отроческие и юношеские годы его жизни, другие поддерживали более или менее тесные отношения с писателем и в дальнейшем, додней его смерти. Своей обстоятельностью выделяются страницы, написанные 3. И. Секретаревой. В них не только дана наиболее подробная характеристика Фадеева и его окружения в юношеские годы, но и рассказано о непрекращавшейся переписке с писателем и о многих встречах с нимпо 1955 год.

Переписка Фадеева с друзьями боевой революционной юности и воспоминания их о нем проясняют нам истоки стремительного роста его гражданского сознания, раскрывают увлекательную картину его раннего духовного развития, его быстрого интеллектуального возмужания, его органического движения к партии, диктуемого непосредственной жизнью.

Революционно-демократические традиции, питавшие впечатления Фадеева в родной семье и в семье Сибирцевых, нашли свое продолжение в кругу тех лиц, с которыми он выходил на самостоятельный путь. Можно сказать, что он формировался в талантливой среде той народной «низовой» интеллигенции, которая посвятила свою жизнь революции и почерпала в этой революции силы для своего духовного роста. В письме к А. Ф. Колесниковой от 3 мая 1950 года Фадеев писал, что он на всюжизнь благодарен судьбе за то, что у него в боевые годы оказались такие прекрасные друзья. «Мы так беззаветно любили друг друга, готовы были отдать свою жизнь за всех и за каждого! Мы так старались друг переддругом не уронить себя и так заботились о сохранении чести друг друга,

⁵⁸ Там же, стр. 17—18.

⁵⁹ Там же, стр. 54. ⁶⁰ Там же, стр. 63—64.

что сами не замечали, как постепенно воспитывали друг в друге мужество, смелость, волю и росли политически». 61

Фадеев до конца дней своих творил под огромным впечатлением от революционной борьбы на Дальнем Востоке, активным участником которой он стал с ранних юношеских лет. «Владивосток остается самым любимым и прекрасным городом», 62 — говорит он в своих позднейших письмах. — «Сколько нахлынуло на меня всего детского, юношеского, дальневосточного, партизанского...» 63

Революционная юность не только дала содержание большинству произведений Фадеева, вплоть до «Последнего из удэге», но и бросила свой яркий отблеск на все позднейшее творчество, связанное с отражением уже других периодов истории советского общества. Впечатления боевой героической юности оставили в душе Фадеева неизгладимый след и служили постоянным источником того сердечного, волнующего лиризма, который в ходе времени все более нарастал в его произведениях и особенно сказался во всей художественной тональности «Молодой гвардии». Повествование о юных героях Краснодона поэтически слилось с неумолчно звучавшей в сердце писателя музыкой героической юности своего поколения. Товарищу по партизанской борьбе на Дальнем Востоке Т. А. Ветрову-Марченко Фадеев говорил: «Когда я начал работать над "Молодой гвардней", мне казалось, что я пишу не о подпольной организации Краснодона периода второй мировой войны, а о владивостокском большевистском подполье, и передо мной проходят те юные герои, которые явились первыми молодогвардейцами в те давно прошедшие дни ожесточенной борьбы, в которой тогда принимали участие и мы с тобой в Приморье...» 64

Подвиг юных героев Краснодона оживил в душе Фадеева поток воспоминаний о своей и своего поколения героической юности. Героизм отцов и героизм детей органически слились в «Молодой гвардии». «Если вы читали "Молодую гвардию", — писал Фадеев в июне 1949 года А. Ф. Колесниковой об одном из друзей своей юности, — то в лирическом отступлении, начинающемся словами "друг мой, друг мой", я писал именно о Грише Билименко... Друг этот — образ собирательный, но это место — о нем, о Грише Билименко, и обо мне». 65

Воспоминания соратников Фадеева по Дальнему Востоку дополнены весьма ценными воспоминаниями родной сестры писателя Т. А. Фадеевой и его двоюродной сестры В. М. Сибирцевой, сообщивших много интересных фактов о семейной среде, в которой вырастал Фадеев, а также воспоминаниями литературоведа Б. Беляева и литературных друзей Фадеева писателей П. Максимова, Ю. Либединского и Б. Полевого, которые восполняют наши представления о жизни и деятельности Фадеева в годы его активного участия в литературном движении. В частности, воспоминания П. Максимова, сотрудничавшего с Фадеевым в ростовской газете «Советский юг» в 1924—1926 годах и находившегося в близких с ним отношениях в последующие годы, являются ныне наиболее содержательным источником сведений о времени работы Фадеева на Северном Кавказе.

В целом характеризуемый сборник писем и воспоминаний захватывает в той или иной мере все периоды жизни и деятельности писателя. В отдельных эпизодах воссоздается живой, обаятельный образ Фадеева

⁶¹ Там же, стр. 43.

⁶² Там же, стр. 140. ⁶³ Там же, стр. 134. ⁶⁴ Там же, стр. 437.

⁶⁵ Там жө, стр. 15

от школьных лет и до последних дней трагически оборвавшейся жизни. Так, Н. Ильюхов рассказывает о своей встрече с Фадеевым за два дня до его смерти, когда писатель бурно переживал свою, как ему казалось, непоправимую неудачу с романом «Черная металлургия».

Мемуары воссоздают обаятельный образ Фадеева — человека, наделенного ярким дарованием и деятельным, жизнерадостным темпераментом; прямодушного и благожелательного товарища и друга, обладавшего исключительно отзывчивой и любящей душой, всегда готового прийти на помощь в трудную минуту; государственно мыслящего писателя и общественного деятеля.

В книге воспоминаний современников Фадеева — родных, друзей, соратников по революционно-партийной и литературной работе — наблюдаются некоторые неизбежные ошибки памяти, некоторые разноречия и хронологические неувязки, но это не мешает признать ее замечательным опытом коллективной летописи жизни и творчества писателя. Для биографов Фадеева, для исследователей его общественно-литературной деятельности сборник писем писателя и мемуаров о нем будет иметь значение первоисточника.

Публикации дальневосточного сборника важны не только как драгоденные штрихи к облику Фадеева. Они вносят много существенного в понимание конкретно-исторической основы его художественных произведений и его творческого метода. Сличение «Разгрома» и «Последнего из удэге» с реальными событиями, в них отразившимися, обнаруживает любопытную картину сходств, совпадений, параллелей между книгой и жизнью. Знать эту особенность произведений Фадеева интересно и важно не только потому, что она говорит о художественной эффективности непосредственных событий революционной борьбы, но и потому, что она характеризует творческое своеобразие писателя. Своим романом «Молодая гвардия» он обнаружил выдающуюся способность создавать художественное произведение на точном документально-историческом материале. Появление новых эпистолярных, документальных и мемуарных свидетельств о близости «Разгрома» и «Последнего из удэге» к фактам жизни еще раз убеждает, что уменье найти, открыть, отобрать, выделить в самой реальной действительности то, что важно, существенно, значительно в идейном и художественном отношении, — стойкая творческая черта Фадеева, проявляющаяся во всех его произведениях. Наблюдение над жизнью превалирует над работой фантазии за письменным столом такова особенность творческого процесса у Фадеева и одно из свойств его таланта. Он не копировал реальные лица, но писал всегда близко держась «натуры», обладал исключительной способностью находить соответственные прототипы. Конечно, никакая отдельно взятая реальная личность не может стать для художника достаточной: изображение всегда дополняется творением. Позволительно говорить лишь о некоторой тенденции таланта в ту или другую сторону. Для писателей, к которым можно отнести Фадеева, творение образа в большой мере заменяется предварительным выбором надлежащего исходного реального объекта, а основное усилие в процессе писания направляется на художественное истолкование и философское осмысление факта.

Да, все действующие лица произведений Фадеева в той или иной мере собирательные, для создания каждого из них требовалось знание не одного человека, а целого родственного коллектива. Но, как нам представляется, для художника Фадеева человеческий коллектив нужен не столько для того, чтобы отвлечь его признаки и сгруппировать их творчески в типическую индивидуальность, сколько для того, чтобы найти в самом этом коллективе индивидуальность, уже воплотившую в себе

³ Русская литература, № 4, 1961 г. lib.pushkinskijdom.ru

реально искомые черты коллектива. Герои его романов не только литературные типы, но очень часто и реальные лица, талантливо найденные в человеческом коллективе и художественно воспроизведенные. Такой метод творческого создания типических характеров присущ преимущественно тем художникам, которые наделены большой силой наблюдательности и в формировании которых школа общественного опыта, непосредственного общения с массой людей доминировала над школой собственно литературной. Именно эти предпосылки таланта и биографии Фадеева определили глубокий историзм его художественного мышления.

5

Момент позволяет высказать несколько суждений о некоторых чертах Фадеева как человека, что ранее было невозможно сделать и по недостатку материала, только теперь обнародованного, б и прежде всего потому, что присущая писателю скромность лишала других возможности говорить об этом.

Действительно, исключительная скромность была той особенно привлекательной и подкупающей чертой характера Фадеева, которая не часто встречается в человеке его положения, ставшего почти официальным «руководящим» лицом, и которая говорит о его большом уме и о благородстве его души. Ему было совершенно чуждо чувство самодовольства, всегда являющегося признаком духовной ограниченности, он не стремился к суетной славе, интересы общего дела он ставил выше личных.

Но скромность Фадеева вовсе не была той скромностью, которая свойственна честным, но бедным натурам, которая заставляет человека удовлетворяться малым, успокаиваться на легко достижимом и отказываться от всяких претензий. Нет, это была скромность другого рода, скромность человека больших возможностей, которому все уже достигнутое кажется недостаточным, заслуживающим суровой самокритики. Вот этой беспокойной скромностью, порождаемой чрезмерной, никогда не удовлетворяющейся требовательностью человека к себе в избранной им сфере общественной деятельности, Фадеев был наделен в высшей степени. Требовательность к себе в нем была развита до болезненной чуткости и всегда диктовала ему самые скромные оценки результатов своего труда. Напомним некоторые факты, характеризующие эту в высшей степени симпатичную черту личности писателя.

⁶⁶ В характеристике личности Фадеева мы основываемся, кроме тех материалов, которые вошли в сборники «За тридцать лет» и «А. Фадеев. Письма дальневосточникам. А. Фадеев в воспоминаниях», также на следующих публикациях писем Фадеева к разным лицам: А. А. Фадеев в кино. «Искусство кино», 1956, № 12, стр. 5—12; А. Фадеев. Письма Н. Островскому. «Молодая гвардия», 1957, № 1, стр. 206—207; А. Фадеев. Из неопубликованного. «Дружба народов», 1957, № 1, стр. 168—183; Из писем А. Фадеева к М. Горькому. «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 191—193; Письма А. А. Фадеева. «Октябрь», 1957, № 6, стр. 165—196; Александр Фадеев. Письма о юности. «Юность», 1958, № 12, стр. 3—24 (письма к А. Ф. Колесниковой); Письма А. А. Фадеева к дальневосточникам. «Дальний Восток», 1959, № 1, стр. 167—181; Письма А. А. Фадеева к деятелям театра. «Театр», 1959, № 2, стр. 9—17; Письма А. А. Фадеева к Р. С. Землячке. «Дружба народов», 1959, № 3, стр. 215—225; Письма А. Фадеева. «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», т. XVIII, вып. 3, 1959, стр. 257—259; Письма А. А. Фадеева к амурцам. «Дальний Восток», 1960, № 3, стр. 163—167; Письмо А. А. Фадеева к амурцам. «Дальний Восток», 1960, № 3, стр. 168; Страницы юности Александра Фадеев. «Огонек», 1960, № 27, стр. 19 (письма к Г. Х. Цапурину); Двадцатилетний Фадеев. «Огонек», 1960, № 39, стр. 25—26 (письма к И. И. Дольникову); Из писем А. Фадеева Всеволоду Вишневскому. «Москва», 1961, № 2, стр. 186—188.

Проникновенный художник, мастер замечательных психологических портретов, он, уже став широко известным автором «Разгрома», жаловался на «собственную бедность и косноязычие, в смысле неумения выразить простыми человеческими словами тонкие чувства людей и их поведение». 67 Кроме прославленных романов «Разгром» и «Молодая гвардия» и романа «Последний из удэге», остающегося и в незавершенном виде значительным явлением нашей литературы, Фадеев написал немало хороших рассказов и очерков, не говоря уже о множестве литературно-критических и публицистических работ. Но он продолжал считать себя «автором всего лишь двух законченных произведений». 68 Будучи выдающимся художником слова, достоинства которого признавались миллионами читателей, авторитетными судьями в делах искусства и самим М. Горьким, он все же заявлял: «Нет, к сожалению, я не могу считать себя мастером». 69 «Мне кажется, — продолжает он, — что в вопросах мастерства и у меня есть то или иное понимание некоторых важных вещей, но я слишком мало писал в своей жизни, о чем сейчас так сильно жалею, у меня тоже было мало "тренировки", и поэтому в собственной литературной работе я часто делаю те же ошибки (и не вижу их), что так хорошо видны порой в работе других». 70

Прочитывая эти искренние самокритические признания писателя, убеждаешься, как скромен этот большой человек, как велико его стремление к совершенству, как беспредельно требователен он к себе, к своему труду и своему общественному долгу.

Фадееву предлагали переиздать два тома «Последнего из удэге». Он отказался ввиду незаконченности романа и, как он считал, несовершенства опубликованных глав, нуждающихся, по его мнению, в коренной переработке. 71 В 1955 году коллектив Художественного театра задумал инсценировать «Разгром». Фадеев решительно отсоветовал это, нашел неуместным, несвоевременным, назвав «Разгром» вещью «камерной», и рекомендовал театру остановить внимание на таких «монументальных» произведениях, как «Хождение по мукам» или «Тихий Дон». 72 Многократные предложения издать собрание сочинений Фадеева отклонялись им, и по этой причине он единственный из крупных советских писателей, не имевший при жизни такого издания. Не написав ни одной драмы, он чувствовал «от этого себя отчасти неполноценным». 73

Литературоведам, соприкасавшимся лично с Фадеевым в связи с изучением его творчества, хорошо известно то смущение, которое при этом испытывал писатель. «Не скрою от Вас, — писал Фадеев литературоведу Б. Л. Беляеву 30 октября 1955 года, — что я испытываю чувство глубокого смущения, когда обо мне пишутся толстые книги или диссертации. Ведь я, в силу сложившихся обстоятельств жизни, так мало написал!» 74

Чувство неудовлетворенности собой, результатами своей творческой работы не покидало писателя. Оно проявлялось в его публичных выступлениях, в его письмах, в его беседах с друзьями и товарищами по работе, оно окрашивало его настроение, особенно в последние годы жизни. Психологический источник этого мотива недовольства собой не имеет ничего общего с пессимизмом, который был глубоко чужд жизнелюбивой и

⁶⁷ Дальневосточный сборник, стр. 97.

⁶⁸ А. Фадеев. За тридцать лет, стр. 951.

⁶⁹ Там же, стр. 619. ⁷⁰ Там же, стр. 620.

А. Фадеев. О драматургии. «Театр», 1958, № 7, стр. 101.

⁷² Письма А. А. Фадеева к деятелям театра. «Театр», 1959, № 2, стр. 16—17. 73 А. Фадеева к деятелям театра. «Театр», 1959, № 2, стр. 16—17. 74 Дальневосточный сборник, стр. 146.

деятельной натуре Фадеева. Объяснение заключается в строгой требовательности Фадеева к себе, в его чуткой совести, в его стремлении к совершенству, в его высоком понимании гражданского долга коммуниста и общественного назначения искусства. В свете такой требовательной совести он рассматривал все сделанное им как малую долю того, что чувствовал себя обязанным совершить в соответствии со своими возможностями и внутренним велением гражданина и коммуниста.

Святое чувство недовольства собой — сильный внутренний побудитель к деятельности и совершенству. В ходе времени это чувство нарастало у Фадеева, и, когда в связи с переутомлением и болезнью работоспособность писателя начала ослабевать, оно стало источником его душевных страданий, отягощавших его нервное состояние и отравлявших самочувствие. Стремление сделать больше и лучше сохранилось во всей остроте и при сознании упущенных возможностей стало своего рода внутренним недугом. Он все чаще и чаще скорбел, что «мало написал», преуменьшая значение и объем осуществленного труда. Однако в этой субъективной самооценке есть и доля объективной правды. Он в самом деле сделал меньше того, что потенциально заключал в себе и по началу работы предвещал его большой талант. Что же мешало более успешной творческой работе Фадеева?

В декабре 1929 года Фадеев писал Р. С. Землячке: «В дом отдыха загнала меня неврастения в очень острой форме. Объясняется она все возраставшим и все более мучившим меня противоречием между желанием, органической потребностью писать, сознанием, что в этом состоит мой долг, и той литературно-общественной нагрузкой, которая не дает возможности писать и от которой никак нельзя избавиться. Постоянные скачки, — только втянешься в творческую работу, надо бежать на одно из многочисленных заседаний, или выступать, или просматривать корректуру журналов, или чужие рукописи, заваливающие меня, — избавишься от этого всего и с мучительным трудом восстанавливаешь творческое равновесие, но опять нужно в ЦК, в редакцию, в издательство и т. п., такие скачки вконец издергали меня психически. Главное, чувствуешь, что пишешь меньше, чем должно (причем это меньшее дается с большим напряжением), а в общественном отношении тоже работаешь хуже и невнимательнее, наскоком, живой жизни, так сказать, плоти строительства, творчества масс, почти не видишь, знаешь обо всем только по газетам, по собраниям ячейки (нерегулярно посещаемым), да по кратковременным выездам для различных выступлений, или на местные районные конференции. Горький перед отъездом предупреждал меня самым серьезным образом, что если я не разгружусь и буду дальше жить так, то дело может кончиться просто гибелью дарования, ибо писатель должен работать систематически — нет писателей по одному нутру, без труда и технического совершенствования в своем деле. В конце концов по совету Серафимовича я бросил все дела на том месте, на котором они находились в данный момент, и попросту спрятался от всех за городом, в Москве бываю только изредка, наездом, и чувствую, как под влиянием работы снова бодрею».⁷⁵

Мучившее Фадеева противоречие, о котором он так трогательно говорит в этом письме, с течением времени обострялось. Бесконечно занятый выполнением разного рода общественных обязанностей, Фадеев все менее находил возможности для сосредоточенной творческой работы и все более страдал от сознания, что «мало написал». Вместе с тем, как

 $^{^{75}}$ Письма А. А. Фадеева к Р. С. Землячке. «Дружба народов», 1959, № 3, стр. 221—222.

человек государственно мыслящий, он не пытался отстраниться от выпавшего на его долю общественного труда и старался за счет перенапряжения сил продолжать свою творческую работу. В июле 1954 года оп сообщал своим друзьям, что торопится окончить первую книгу романа «Черная металлургия» к концу отпуска, и при этом писал: «Это, конечно, для нормального слуха звучит чудовищно: писатель свое призвание и дарование осуществляет во время отпуска и торопится к насущным делам жизни своей только потому, что большая часть его жизни занята делами не по его призванию. Но, к сожалению, так живут сейчас лучшие среди нас, а те, кто пишет плохо, — осуществляют свое призвание вовсе без помех». 76

Фадеев по всей своей натуре — боец, страстный общественник, а не кабинетный сочинитель. Опыт длительной партийной и культурно-общественной работы сформировал лучшие черты его творческой индивидуальности. Он не мыслил себя оторванным от участия в общественной деятельности, но, очевидно, по своему объему, характеру и отнимаемому у писателя времени эта занятость переступила ту меру, без соблюдения которой немыслима плодотворная творческая работа. Самоотверженно, в ущерб своим творческим планам, он нес груз коллективных поручений, который при более чутком отношении должны были бы разделить с ним его товарищи по работе. Желание творить постоянно перебивалось невозможностью осуществить это с должным совершенством. Этим, как нам представляется, и объясняется, почему многие творческие замыслы Фадеева преждевременно приостанавливались или же остались вовсе не осуществленными.

Фадеев был наделен беспокойным и отзывчивым сердцем, благожелательно расположенным к людям и располагавшим их к себе. Помимо главной работы — собственно писательской, представляющей собою один из наиболее трудоемких видов человеческой деятельности, велик был груз других его забот — депутата Верховного Совета СССР, руководителя Союза советских писателей, ответственного представителя в международных общественных организациях. Но при всей этой своей огромной занятости он старался не оставить без внимания ни одной просьбы, обращенной к нему, и каждый раз болезненно переживал, если запаздывал с исполнением.

Широк был круг его друзей во всех слоях нашего общества, еще шире был круг лиц, просивших его помощи, и он ко всем был внимателен и участлив, независимо от «рангов», и даже более внимателен к людям низкого «ранга» или вовсе без «ранга». Такое отношение к людям порой бывает лишь проявлением внешней культуры поведения. Но у Фадеева это было органичным свойством характера человека из народа, изначально усвоившего демократический склад чувств и воспитанного в духе коллективизма и коммунистической морали. И если все эти человеческие заботы и волнения порой тяготили писателя, то скорее только физически, в силу недостатка времени, морально же он служил им свободно, по велению своей совести, по человечности натуры.

В речи на Втором всесоюзном съезде советских писателей Фадеев говорил: «Не только в области лирики — во всех областях художественного творчества писатель должен вкладывать в дело познания и отображения жизни всего себя, весь свой разум и сердце, всю свою любовь к нашим советским людям и ненависть к нашим врагам, ко всему косному и отсталому, что мешает нашему движению вперед. О чем бы писатель ни

⁷⁶ Дальневосточный сборник, стр. 80.

говорил, какие бы стороны жизни он ни отражал, он во все это должен вложить свою собственную биографию».⁷⁷

Сам Фадеев как человек и писатель ярко воплощал эти достоинства деятеля литературы эпохи социалистического реализма. Его жизненный путь — образец беззаветного служения делу коммунизма. Взгляд на литературно-общественную деятельность Фадеева в свете его личной биографии и на его биографию в свете его литературно-общественной деятельности раскрывает гармоническое согласие личности и ее гражданского проявления, единство стремлений революционера и художника.



⁷⁷ А. Фадеев. За тр**и**ддать лет, стр. 592.

ЛЕКЦИЯ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО О ТУРГЕНЕВЕ

Публикуемый материал представляет собой стенограмму лекции из курса истории русской литературы, который А. В. Луначарский читал в Коммунистическом университете им. Свердлова в 1924—1926 годах. В отличие от прочитанного несколько ранее (1923—1924) и полностью опубликованного курса истории западноевропейской литературы 1 из данного курса были напечатаны лишь отдельные лекции.²

Лекция А. В. Луначарского, в которой дается характеристика первой половины творческого пути И. С. Тургенева, является серьезным вкладом в изучение великого русского писателя. Особую значительность эта лекция приобретает в свете длительной борьбы вокруг творчества Тургенева,

развернувшейся в 20-е и 30-е годы.

Луначарский выступал как против формалистов, пытавшихся рассматривать творчество писателя в полном отрыве от его идейных исканий, так и против вульгарных социологов, видевших в Тургеневе лишь представителя дворянства и искусственно ограничивавших проблематику творчества писателя рамками его класса.

В трактовке творчества Тургенева Луначарский исходил из своей историко-литературной концепции, рассматривавшей наиболее честных

русских писателей как чуткую совесть угнетенного народа.

Луначарский характеризует Тургенева как отщепенца, как одного из тех крупнейших дворянских писателей, которые, в той или иной степени отходя от своего класса, становились частично, а порой и преимущественно интеллигентами. Отход от дворянства позволил Тургеневу яснее увидеть исчерпанность роли его собственного класса и показать это в образах наиболее положительных его представителей, таких, как Рудин и Лаврецкий.

В связи с широтой социальных исканий Тургенева Луначарский подробно рассматривает проблему положительного героя в его творчестве. Первым общественным героем Тургенева, по Луначарскому, был выведенный в «Записках охотника» русский мужик, с его могучими возможностями, но не представлявший тогда активной силы.

Обратившись к лучшим людям из дворян, Тургенев глубоко изучает кардинальную проблему их существования, охарактеризованную Луначарским как «проблема Гамлета», т. е. неспособность воплотить свое

возмущение существующим положением в решительное действие.

Если герой романа «Рудин» понимался М. К. Клеманом как «холодный и самоуспокоенный фразер и трус»,³ а П. С. Коганом «как самое

¹ А. В. Луначарский. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах. ГИЗ, М., 1924.

² В частности, о Пушкине («Комсомольская правда», 1927, №№ 36, 48, 54), о Льве Толстом («Комсомольская правда», 1926, № 299 и 1927, №№ 1, 7, 13), о литературе 60-х годов (А. В. Луначарский. Статьи о литературе. Гослитиздат, М., 1957)

³ М. К. Клеман. Иван Сергеевич Тургенев. ГИХЛ, Л., 1936, стр. 82.

яркое воплощение типа "лишнего человека"», 4 то Луначарский рассматривая Рудина как продолжение Онегина, Печорина, Бельтова, в то же время видит в нем такое новое качество, которое, по выражению критика, делает Рудина «почти что не лишним». Это качество — аккумуляция максимума возможностей революционности его времени, хотя и проявляющейся только в пробуждении окружающих словом.

Вспомним слова В. И. Ленина, писавшего о подобной пропаганде в некоторые исторические периоды: «Вульгарный революционаризм не понимает того, что слово тоже есть дело; это положение бесспорное для приложения к истории вообще или к тем эпохам истории, когда открытого политического выступления масс нет, а его никакие путчи не заменят и искусственно не вызовут». 5

Луначарский понимает образ Рудина как своеобразную грань в эволюции «лишнего человека», знаменующую попытку перехода к револю-

ционному действию.

Интересна оценка, даваемая в лекции «Дворянскому гнезду». Луначарский рассматривает этот роман как последнюю попытку Тургенева художественно исследовать возможности дворянства, попытку, закончившуюся констатацией окончательного отсутствия внутренних сил даже у лучших людей класса.

Правда, вызывает сомнение мысль критика о превосходстве Лаврецкого над Рудиным. Деятельность Лаврецкого лишена того революционного заряда, который так ценен в Рудине. Рудин должен был бы идти путем революционной борьбы, путем Рахметова, или же — прийти к тому заметному умалению общественных настроений, которое мы наблюдаем у Лаврецкого.

Большим достижением художника Луначарский считает образ Лизы, имеющей так много общего— на этом критик останавливается специально— с пушкинской Татьяной. И та, и другая, по его словам, являются «полноводными, близкими к народной жизни натурами». И Татьяна и Лиза своей цельностью, гармоничностью, таящимися в них огромными возможностями противостоят мятущимся героям-мужчинам, которые «сами не знают, куда деться».

Луначарский подчеркивает, что, создавая образ Елены Стаховой в «Накануне», Тургенев идет по линии «развития портрета передовой русской женщины», поскольку «по пути развития мужских типов» идти пока

было некуда.

Дальнейшую разработку образа героической русской женщины в творчестве Тургенева Луначарский видел в Марианне из романа «Новь» и, наконец, в образе девушки-революционерки из стихотворения в прозе «Порог», потрясающего писательским проникновением в духовные устремления современной ему передовой молодежи.

В лекции Луначарского о Тургеневе содержатся спорные положения, требующие критического отношения. Так, например, мы не можем согласиться с утверждением, что «как социолог Тургенев пришел постепенно приблизительно к тому миросозерцанию, к которому дошел и Белинский». Тургенев испытал плодотворное влияние со стороны Белинского, но именно в социологии он не пошел за великим революционным критиком.

Спорной представляется интерпретация образа Соломина из романа «Новь». Современные советские литературоведы рассматривают этого героя как выразителя постепеновских идеалов самого Тургенева. Луначар-

 $^{^4}$ П. С. Коган. Очерки по истории новейшей русской литературы, т. 2. М.—Л., 1926, стр. 39.

ский же считает неуместной категоричность в определении будущего этого человека. По его мнению, Соломин являет собой целый тип людей, из которых вышли как предприниматели, так и, позже, марксисты.

Как представляется, Луначарский имел здесь в виду тот слой людей, для которых характерна несравненно большая трезвость и расчетливость в оценке обстановки того времени, чем для романтически настроенной на-

роднической молодежи.

Таково освещение некоторых проблем творчества Тургенева А. В. Луначарским, мысли которого в значительной степени послужили основой достижений советской критической науки в деле изучения великого русского писателя.

ВАЛ. ЩЕРБИНА

Тургенев в общем явился продолжателем Гоголя, но, конечно, индивидуальность эта совершенно своебразная и вовсе не похожая на Гоголя. Продолжателем он явился в том смысле, что он понял свою литературную миссию и самостоятельно, и ввиду требований со всех сторон, и ввиду настоятельных советов таких людей, как Белинский, семья Аксакова, понял эту роль как учительную миссию. Он считал себя общественным писателем, представляющим зеркало, в котором ясно аналитически и вместе с тем художественно-синтетически отражается российская действительность. С этой стороны он выполнял ту миссию, которую хотел выполнять и Гоголь, но совершенно другими путями.

По социальному своему положению Тургенев происходит из той же известной вам группы помещиков, которые становятся интеллигентами. Очень характерно для Тургенева, что когда он был молод, то стыдился того, что зарабатывает литературным трудом, скрывал это, считая, что это унизительно для него. Очень часто бывает так, что какой-нибудь специальный жизненный уклон толкает помещика вон из его класса, отщепляет его от его класса. Именно такие отщепенцы от помещичьего класса создали русскую литературу.

У Тургенева был такой момент. Его мать была женщина властная и прямо деспотическая, держала его в черном теле, почти в нужде. Она умерла, когда он был уже совершенно взрослым человеком. Таким же деспотом она являлась по отношению к своим многочисленным крепостным. Это положение Тургенева как подневольного, подначального человека, к чему мягкость его характера в особенности давала повод, заставляло его солидаризироваться с подданными маленького деспота, настраивавшими против тирана — его собственной матери. Но, конечно, очень многое у Тургенева осталось типично помещичьего до конца его дней.

Поскольку Тургенев отщепился от своего класса, он приобрел характер либерала-идеалиста в самом лучшем смысле этого слова. Если и хозяйствовавшие помещики либеральничали искренне, поскольку сознавали хозяйственную отсталость крепостного права и знали тягостную непреклонность самодержавия, то барину, отставшему от хозяйства и ставшему идеологом, это было уже совершенно естественно. Либерализм Тургенева вытекал из человечных чувств, из гуманности, из жажды дать свободу и счастье всем окружающим. Это был широкий, общий идеализм. Само собою разумеется, осуществить эти свои либеральные планы Тургенев ни индивидуально, ни общественно не мог и чувствовал себя таким же лишним человеком, каким чувствовало себя большинство других писателей.

Характерными особенностями Тургенева, которые сделали его великим писателем, была такая серия душевных черт. Во-первых, всякому писателю присуща известная мечтательность. Тургенев был тоже большим мечтателем. Видя много неправды вокруг, видя постоянный нажим со стороны матери, часто бедствуя, не находя себе удовлетворительного места в этой неуютной и скверной России, он мечтал. Как же рисуется мечта Тургенева? Если мы постараемся сконструировать ее из тех черт, которые разбросаны в его сочинениях, то увидим, что это — какая-то лунная мечта, прозрачная, парообразная, несколько расплывчатая, меланхоличная, но вместе с тем чрезвычайно нежная, утонченная, музыкальная. Это — мир, в котором могла бы себя чувствовать хорошо немножко утомленная душа. Разочарованный Тургенев как будто не жаждет яркого счастья, страстной любви, его гораздо больше интересует нега с оттенком меланхолии. Идеальный мир рисуется именно таким. Он, пожалуй, посчитал бы слишком животным идеал удовлетворенного человека, но ему хотелось бы, чтобы все вокруг было утонченным, в высокой степени изящным. В таком мире он мог бы жить хорошо, и старые усадьбы с их парками, с очень хорошим обществом, с хорошими девушками, с музыкой отчасти удовлетворяли тургеневскому желанию, но он хотел бы, чтобы они, имея свои хорошие стороны, еще более даже утончились бы, очеловечились бы, облагородились бы и лишились бы ужасных своих сторон, т. е. тут сейчас же за воротами парка в приниженной деревне, где свистят розги и льются крестьянские слезы.

Уже в этом особенном характере идеала Тургенева сказывается, что он был человеком с надорванными, несколько усталыми нервами, в некотором смысле последышем дворянства. Это он стал отпевать дворянство; именно Тургенев был человек, который не брал карикатурного дворянства, а охватывал во всем объеме, часто в наиболее ему близких и симпатичных сторонах, наиболее культурное дворянство, внутренне осовнал и доказывал, что этому классу никакой роли сыграть уже не предстоит в России, что его консервативная часть, как Кащей, еще держит в своих лапах Россию, может быть, и надолго понадобится стране, а его либеральная часть — не боец, не та сила, которая сможет вывести Россию из нынешнего положения.

Таким образом, в «социологии» Тургенева отражается то, что он последыш, его дворянское гнездо уже необыкновенно похоже всем своим ароматом на «Вишневый сад» Чехова, который через многие годы пропел уже последнюю панихиду дворянству, отчасти в тургеневских же тонах. Сколько еще бессильной поэзии в разрушающемся помещичьем уюте! Но пришел Лопахин, вырубил сад, уничтожил поэзию. Впрочем, есть какая-то молодежь, которая что-то новое, хотя и нелепое с собою несет. Почти все эти ноты, иначе разработанные, имеются и в «Дворянском гнезде». Однако Тургенев не мог бы быть первым похоронщиком дворянства и дворянской культуры, если бы у него были только эти черты мечтательности и грусти. Он был вместе с тем до чрезвычайности зорок. Вот эта зоркость Тургенева, даже физическая зоркость — была другая черта помещика же. В знаменитой статье о Толстом наш вождь Ленин указывает, что помещика к мужику очень многое приводит. Лучшая часть помещиков, защищая себя, опирается на мужика, на человека от вемли, и у Тургенева очень много этого, он любил покрестьянствовать различным образом. Вряд ли он когда-нибудь пахал, работал на ниве, как Толстой, но он любил в полушубке, с ружьем и собакой со своим другом-крестьянином побродить в лесу, поговорить про крестьянское житье, он присматривался и к деревенским ребятам, и ко всей природе в ее стихийном величии.

Если по него бывали пейзажисты и жанристы деревенской жизни и павали порою интересные образы, как Пушкин например, то, конечно, такой зоркости никто до него не проявлял. Тут мы имеем пейзаж, написанный с невероятным проникновением в жизнь атмосферы, солнечного света, растений, животных и людей, которые являются естественными фигурами этого пейзажа. Огромное чувство красоты природы и интимное знание ее деталей, нюансов ее жизни, замечаемое у Тургенева, не только спелали его одним из самых блестящих пейзажистов в мировой литературе, но и подводят нас к реализму в нем. Он так любил глубоко дышать, слышать, осязать, смотреть на все окружающее, так это все любил, что уже это толкало его к реализму, в то время как его помещичья сторона, сторона того утонченного интеллигента, который любил в глубине изящной усадьбы слушать шепот в вечерней мгле, толкала его в сторону мечтательности.

Его близость к крестьянской действительности, то, что он утром на ранней заре пойдет по мерзлой от росы траве на охоту, это толкало его в сторону реализма. Если кто-нибудь до него и рядом с ним отчасти нечто подобное дал — так это старик Аксаков, в котором те же самые причины вызвали такое же проявление реализма, такие же реалистические пейзажи.

Но Тургенев оказался зорким не только в смысле внешних вещей, но и в смысле междучеловеческих отношений. Междучеловеческие отношения привлекали очень большое его внимание, и он хотел здесь быть в высокой степени правдивым, почти научно правдивым. Он поставил себе цель постепенно все более и более разобраться в отношениях между людьми, а это толкало его полусознательно к рассмотрению общества с классовой точки зрения. Может быть, ни один русский писатель не приходит так близко к изображению своих типов сознательно в качестве представителей целых групп и классов, как именно Тургенев, потому что он очень зорко всматривался и очень хорошо видел окружающую его жизнь. Вся эта совокупность черт делает его реалистом, и по материалу, который он облюбовал для себя, и по методу обработки, и по симпатиям. Он говорит: «Я прешмущественно реалист, ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно и ни в какие абсолюты и системы не верю. Люблю больше всего свободу, все человеческое мне дорого, но всякая ортодоксия чужда».6

«Ах, не выношу неба, — пишет он, — но жизнь, ее реальность, капризы, ее случайности, ее привычки, ее быстро проходящую красоту все это я обожаю. Я прикреплен к земле».

Буквально та же самая фраза, которую несколько раньше Герцен произнес: «Я весь земной». Это были люди, которые чувствовали земную реальность как нечто прекрасное, которое их тянуло к себе яркостью явлений природы, могучей жизнью народных масс, но не цивилизацией, которая их отталкивала или, по крайней мере, становилась перед ними подобно сфинксу, когда они поднимались до обсуждения того общественного строя, который на этой природе и на этом общественном труде в конце концов нерационально и уродливо вздымался.

В смысле отношения к религии у Тургенева ничего общего не было с гоголевским православием. Если некоторые крупные идеалисты, даже такие, как Белинский и Герцен, в свое время зашибались всякой мистикой, то Тургенев очень быстро прошел мимо этого. Может быть, в дет-

⁶ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. XII, Гослитиздат, М., 1958 (далее ссылки даются на это издание). Высказывание Тургенева, как и другие цитаты в лекции Луначарского, приведено неточно. ⁷ Тургенев, т. XII, стр. 68.

стве он и переживал какие-нибудь сильные религиозные влечения, но вообще для него характерна была эта фраза: «В мистицизм я не ударюсь». Он очень рано осознал этим отношением свою линию.

Но вот в чем оказалась беда. Будучи реалистом и очень умным человеком, критически ко всему относящимся, Тургенев так и не смог найти разрешения, я бы даже сказал не только социологической проблемы, но и философской проблемы, проблемы о жизни вообще. Как социолог Тургенев пришел постепенно приблизительно к тому миросозерцанию, к которому дошел и Белинский, т. е. что дворянство Россию спасти не может даже в самых лучших элементах, что народ слишком еще не распахан и неподвижен и что надо, чтобы Россия капитализировалась. Капитализм, буржуазия должны сдвинуть Россию с места. С этой точки зрения, социологически, теоретически Тургенев приветствовал в конце своей жизни совершенно определенно появление людейпрактиков. И его знаменитый тип — Соломина напрасно упрекают в том, что это буржуазный тип, что это какой-то деловой, сухой человек, прозаик, который наверное построит себе более или менее разумную жизнь интеллигента-мещанина и на этом успокоится. Ничто не заставляет нас думать, чтобы это было так. Мы можем сказать, что из таких людей образовались потом самые лучшие марксисты. Может быть, от той эпохи дотянуться до марксизма никому почти не удалось, но это тот тип, который давал не только хороших капиталистов, из ничего создававших себе капиталец, или людей, проявивших себя талантами в банковском деле, или управляющих заводами, сгрохавших себе миллионы, из этого же типа людей брались и марксисты.

Тургенев вообще является представителем западничества. Об этом говорят его определенные заявления: России нужна цивилизация по европейскому типу, России нужен капитал и буржуазия, и все это нужно для того, чтобы в конце концов распахать огромную народную ниву, поднять дремлющие народные силы. Это очень близко подходит и к самым передовым позициям Белинского. Конечно, точно так же, как Белинский, усмотреть и предвидеть специфическую роль пролетариата Тургенев еще не мог. Но если, социологически формулируя, Тургенев мог сказать так: России предстоит лучшее будущее, капитал об этом позаботится, он откроет пути для дальнейшего развития, — то это нисколько не могло сделать его меньшим пессимистом. Не имея бога, не веря в загробную жизнь, Тургенев вместе с тем никак не разрешал и самую проблему жизни. Что касается жизни вообще, ее «смысла», он доходил до самогопредела пессимизма. Он хочет сказать настоящую правду о положении человека в природе, и эта правда казалась ему в высшей степени беспощадной и жестокой, это он и высказал художественно.

Я хочу указать на некоторые глубоко пессимистические высказыва-

ния Тургенева на эту тему.

«Истина, — говорит он, — та малость, которая нам недоступна, замыкает нам уста, связывает руки, сводит нас на нет. О полной истине и помину быть не может. Самая суть жизни человеческой мелка, неинтересна, не чутка, плоска. Народы, как крестьянские мальчики в праздничный день, барахтающиеся в грязи из-за горсти пустых орехов. Человеку остается, скрестив на пустой груди ненужные руки, сохранить последнее ненужное ему достоинство, достоинство сознания собственного ничтожества.

Лучшее, что может сделать человек, созданный природою неизвестно для чего, это осознать: какая он — случайность».

⁸ Там же, стр. 427.

⁹ Ср.: там же, т. VII, стр. 45, 50. — Прим. ред.

У Тургенева есть аллегория, как человек приходит к Природе, которая занята придумыванием новых методов спасения породы блох. Он говорит ей: «Каким вздором ты занимаешься». Она отвечает: «Я позабочусь о том, чтобы помочь блохам». И железным голосом вещает: «Для меня все дети одинаково хороши, я всех одинаково рожаю и всех одинаково гублю». 10

Ему представляется научно, объективно, что природа о человеке должна заботиться не более, чем о лягушке. Так же мало нужен ей человек. Он возник из других организмов. Природа эти организмы меняет. Человек создает культуру, но эта культура заряжена противоречиями. Вечно человек не удовлетворен. Пушкин с утешением говорит, что равнодушная природа будет сиять у его гроба красою вечною, а Тургенева это равнодушие приводит в грустное раздражение. Он тоже знает, что природа прекрасна своим величием, своею безграничностью, но она холодна, она бессердечна, и человек — беспризорный сирота в этом мире, которому предстоит гибель, а до тех пор нелепая канитель, которая называется жизнью.

В смысле пессимизма, конечно, дальше трудно идти. И такое настроение у Тургенева возникло именно потому, что он был индивидуалистом-отщепенцем и не находил никакой социальной среды вокруг себя. С одной стороны, необыкновенно тонко чувствующий, он был рапен постоянно всякими жизненными безобразиями, с другой стороны, это был такой ум, что не хотел обмануть себя, заглядывая в глубину вещей, и не боялся сказать то страшное, что в глубине вещей видел, и от этого был почти всегда внутренне грустен, от этого именно тот налет поэтической меланхолии, который у него так заметен.

Какой же исход он в конце концов для себя нашел? Главный исход — его писательство. Писательство, кроме того, что было социальным служением, — это играло для него, индивидуалиста, вероятно, второстепенную роль, — было прежде всего песнью о мире и о себе самом в которой он лично находил для себя утешение, утешение сознательности: я все вижу, я все знаю, я один говорю настоящую правду. Эта правда грустная, но это в высшей степени возвышенное само по себе занятие. Это позиция все понимающего и все тихо оплакивающего ума и серцца. Тургенев любил эту поэзию, которой вся его натура проникнута. Это поэзия мягкого наблюдателя совершающейся бессмысленной человеческой трагедии, который всем сердцем отзывается на все благородное, все затравленное, все страдающее в этой трагедии, протестует с глубочайшим негодованием против зла в этой жизни и фактически знает, что счастье не дано людям и не может быть дано. Такой поэт, конечно, не боец, а только наблюдатель, расценивающий жизнь. А тем, что все его картины проникнуты лирикой, что они представляют грустную песню 🛾 мире, он убаюкивает свои собственные страдания, а попутно и скорбъ окружающих.

Позднее мы увидим и других таких писателей, которые в этом заузоренном и художественном пессимизме находили как раз утешение для
себя. Мы увидим их еще и впереди. Мы имеем в музыке классического
выразителя этих настроений в композиторе Чайковском: он наиболее
родственен поэзии Тургенева. Только Тургенев придает своим переживаниям отчетливость образов, а музыке отчетливость образов недоступна.

Вы помните, что каждый дворянский писатель, когда он просыпался, прежде всего со страшной тоской констатировал свою ненужность, то,

¹⁰ Там же, т. VIII, стр. 498.

что к жизни никак ему не приспособиться. Он прежде всего ощущал ненужность самого своего существования.

Молодой Тургенев написал такую поэмку, которая называется «Разговор». Он, может быть, ярче других переживал ощущение, которое мы видели и у Лермонтова и у других, он ярче выражает эту мысль. Он пишет так: «О, если бы пророк святой сказал мне: встань, иди за мной. Клянусь, пошел бы я, томим великой радостью, за ним. На гибель и позор... но где пророки? Ах, о чем хлопочем мы? Взгляни кругом: покойно, кротко спит земля... и вот мне чудится: ко мне подобно медленной волне, торжественно, как звон колоколов, со всех сторон, с недостижимых облаков и с гор, живущих сотый век, несется плавный звучный зов: смирись, безумный человек».

И он отвечает на этот зов: «Клянусь позором слез моих, я не несу моих цепей. Родимый край, тебя, друзей, без сожаления, навсегда покину я. Пойду тогда, и безнадежен и суров, искать неведомых богов, скитаться с жадностью немой, среди чужих, в земле чужой, где никому не дорог я, но где вольна душа моя, где я бестрепетно могу ответить вызовом врагу и, наконец, на эло судьбе погибнуть в радостной борьбе». 11

Даже самая гибель в радостной борьбе рисуется только что в эмиграции, а здесь и погибнуть не дадут как следует — просто сгниешь на корню. Страшное сознание, что ты даже хотя бы только осмысленную гибель лишь наперекор судьбе можешь вырвать. Такова социальная оторванность. Мы слышим одинокий протест, отражение ужасных социальных условий России. Наряду с ним у Тургенева, несмотря на то, что кое-какие социальные просветы ему рисовались, сказалось здесь и его личное отщепенство. К такому классу он принадлежал, что ему прилепиться, почувствовать социальную стихию вокруг себя нельзя было никак. Он со всеми расходился. Со своими помещиками расходился потому, что был слишком левым, а котда началась создаваться общественность народническая, он оказался слишком правым и всегда стоял отрешенным от всех индивидуалистом.

Познакомимся кратко с жизнью Тургенева и его произведениями до-«Отцов и детей», до 62 года, потому что дальнейшая деятельность Тургенева уже будет совершенно непонятна для нас, если мы не предпошлем ее анализу характеристики 60-х годов, ибо 60-е годы — огромной важности десятилетие в истории русской общественности. Но это десятилетие является не только преемственным по отношению к годам 40-м и 50-м, но и противоположным, потому что главным носителем общественного движения в 60-х годах был уже не дворянин, а разночинец. Еще к Белинскому Тургенев чувствовал себя особенно близким, в особенности к Белинскому последней формации, но даже с Герценом он резко разошелся, с другими же еще больше. Создались отцы и дети, друг другу противоположные. И надо охарактеризовать эпоху 60-х годов в причинах ее оформления и доминирующего духа, чтобы понять, как поднялось сознание Тургенева и других величайших романистов, потому что как раз к этому времени русский роман начинает выступать как мировая ценность.

Тургенев вышел на литературную дорогу, когда ему было еще 25 лет, но потом он усомнился в своем таланте и хотел было бросить писательство. Поверил в то, что он действительно писатель, только к годам 35-ти и только к 40 годам его талант сделался очевидным. Так что это не был один из тех гениев, которые быстро себя проявляют.

¹¹ Там же. т. Х, стр. 179, 182.

И если бы он умер в годах Лермонтова, мы почти ничего бы от него не имели.

Самая натура Тургенева предназначала его для того, чтобы отметить некоторые существенные черты дворянина-интеллигента и интеллигента вообще. Возросши на хлебах дворянских, он отличался необыкновенной мягкостью всей своей натуры, безволием. Ум огромный, воли почти никакой. Еще и мать задавила остаток его воли, а потом другая мачеха, Россия Самодержавная, и получился какой-то подушкообразный человек. Замечательная зоркость глаза и прекрасная мозговая машина не вознаграждала за это отсутствие настоящей воли. В начале своей жизни Тургенев почти пассивно подчинялся непосредственным влияниям дворянской среды. Осознавая в себе, как всегда сознают таланты, что он выше других, он старался, конечно, в рамках дворянской жизни быть оригинальным, быть самим собой. Вы помните, что и Лермонтов искал того же, но Лермонтов — натура колючая, Лермонтов натура мрачная. Тургенев более мягкая натура. Однако в своем оригинальничестве он доходил иногда до глупости, до таких вывертов перед окружающими, что прослыл хвастуном. Вообще, когда с ним поточней познакомились лучшие люди той эпохи, они получили от него довольно неприятное впечатление. Тургенев, познакомившись со Станкевичем, говорит: «Я очень скоро почувствовал к нему уважение и нечто вроде боязни, происходившей от внутреннего сознания собственной недостойности и лживости». 12

Он сам отмечает, что был пустым типом молодого человека — дворянина. Но перед лицом Станкевича, человека тоже молодого, но очень серьезного, и перед всей его серьезной компанией он почувствовал себя не по себе. Станкевич же писал о нем, что «он человек, мешковат психически и физически и часто предосаден». Но вместе с тем Станкевич рекомендовал его Белинскому как человека умного, недюжинного, из которого, быть может, что-нибудь и выйдет.

А позднее, к 44-му году, Тургенев уже очень близок Белинскому и чтится всеми как выдающийся, огромный талант и большой писатель.

Таким образом, постепенно в нем слагается тот его благородный облик, какой обыкновенно нам рисуется. Много страстишек он должен был в себе преодолеть, и позднее он рисовал их в своих типах отрицательных, главную же свою болезнь— слабоволье он превратил в материал, из которого вычеканил несколько необычайно ярких фигур, характерных и для тогдашнего общества, и для интеллигенции вообще.

Первым его разительным произведением, которое заставило говорить о нем всю Россию, были «Записки охотника». Поразило всех то, что это было правдивое изображение русской деревни, великолепных русских пейзажей. На фоне их впервые так отчетливо вырисовывался мужик. Все это с огромной точностью, огромной любовью и полным уважением, сусальным, хотя и реалистическим отношением к крестянину. Тургенев взял крестьянина своим героем именно потому, что некого другого было брать. Правда, он разработал несколько характерных лиц из помещичьей среды, но жизнь уездная была убога, с мелким размахом.

¹² Там же, т. XI, стр. 229.

¹³ У Станкевича подобного отзыва найти не удалось. Встречаются близкие по существу: «Тургенева никто не сбивает с толку, от этого он говорит связно и хорошо — ничего не заметно, чтобы он мог когда-нибудь плести такую дичь, какую он плел у Вас. Право, он умен. Не говорю о степени — он молод, может и вообще пе прыток, но все-таки умнее, чем мог казаться у Вас»; «... он бывает иногда неуклюж во многих значениях, но вот и все. Нет ничего особенно заметного в егодароваециях, но он не без них» (Переписка Николая Станкевича (1830—1840). М., 1914, стр. 692, 694).

Позднее он не возвращается к крестьянским сюжетам, но начал работу с того, что поклонился мужику в пояс и громко заявил: у тебя большие права и большая сила, но пока ты спишь, как Илья Муромец, и проспишь 33 года, а когда ты встанешь, все пойдет по-иному. Потом он повернулся к нему спиной и занялся интеллигентом, который нервничал,

кипел и рвался вперед.

В «Записках охотника» у Тургенева можно усмотреть судорожный и страстный протест против крепостного права. Если Тургенев вообще предчувствовал, что дворянская песенка спета, и был первым могильщиком дворянства, то тем более он предчувствовал необходимость окончательного падения цепей крепостничества, искренне ненавидел их и возмущался всеми попытками близких тогда ему славянофилов как-нибудь скрасить и оправдать этот позор. Когда Тургенев писал «Записки охотника», он был уже за границей и жил у обожаемой им женщины,

знаменитой певицы, Полины Виардо,

На жизненном романе Тургенева нужно остановиться. Натура Тургенева сказалась с такой яркостью, что это характеризует его, пожалуй, больше, чем его социальное происхождение. В его жизни женщина и любовь к женщине должны были играть огромную роль. Он много раз останавливается на этом и говорит, что самое прекрасное, что есть в мпре, это женщина. Самая лучшая награда, которую может получить человек и которая может скрасить жизнь, — это женская любовь. Между тем, его жизнь сложилась так, что он безумно влюбился в талантливую, с большим огнем, певицу, Полину Виардо, которая была замужем, которая мужа любила и позволяла русскому великану, всего значения которого она не понимала, жить около себя, позволяла ему, как он сам говорил, устраиваться на краешке ее гнезда.14 Он бывал у нее, живал, уезжал и возвращался к ней, он все время был окутан этой неудовлетворенной страстью, и она казалась ему поэтичной, ему казалось в высокой степени сладостным такое его положение влюбленного человека, казалось желанным грезить об этой женщине, от которой взаимности он не получал. Она не только не была его любовницей — она третировала его, относилась к нему, как к большой собаке, которой позволяла себя обожать, но слишком близко к себе не подпускала. Он сознавал иногда почти позорность своего положения, но выбиться из него никак не мог. В этом сказалась его обломовщина, его мягкотелость. Он не ищет полного удовлетворения страсти, не ищет полного счастья и в конце концов доволен своим странным положением. Возможно, что обыкновенная жизнь, обыкновенная любовь с какой-нпбудь преданной, любящей женщиной или какие-нибудь приключения с множеством женщин втайне казались ему слишком тривиальны, а его положение, лишенное даже надежды, постоянное устранение, постоянная неудовлетворенная и т. д. — вот это есть то розовое облако, которое окутывает жизнь, которое скрашивает ее скверные силуэты.

Когда он писал «Записки охотника», он жил у Виардо, но в 1857 году ¹⁵ вернулся в Россию. Перед возвращением в Россию он знал, какая ждет его там чертовщина, и все-таки туда возвращается. Его совсем не тянуло сделаться эмигрантом. Он так описывает свое возвращение: «Утром тебе возвратили твою корректуру, обезображенную красными чернилами, на улице тебе попалась фигура г. Булгарина и его друга г. Греча. Генерал и даже не начальник, а так просто генерал, оборвал или, что еще хуже, поощрил тебя... Взяточничество про-

¹⁴ Тургенев, т. XII, стр. 276.

¹⁵ Тургенев вернулся в Россию не в 1857, а в 1858 году.

цветает, крепостное право стоит, как скала, казармы на первом плане, суда нет, носятся слухи о закрытии университета... Поездка за границу становится невозможной, путной книги выписать нельзя. Какая-то темная туча висит над всем так называемым литературным ведомством, а тут еще шипят и расползаются доносы, между молодежью ни общей связи, ни общих интересов, страх и приниженность во всех, хоть рукой махни». 16

В это время умерла мать Тургенева, он стал богатым человеком. Это могло бы поощрить его страсть к ничегонеделанию, по писатель в нем был очень силен, и если в остальном он проявлял мало жизненной энергии, то как писатель он проявлял себя определенно. Но тут возникла еще неприятность. Умер Гоголь, и Тургенев написал своему приятелю о Гоголе следующие слова: «Трагическая судьба России отражается на тех из русских, кои ближе других стоят к ее недрам. Мне кажется, он умер потому, что решился и захотел умереть». 17

Это письмо перехватили жандармы и арестовали Тургенева. Они вычитали как-то из письма, что Тургенев хочет идти за Гоголем, но не за Гоголем, опоповившимся и реакционным, а претендует сделать то, чего Гоголь не сделал, а именно продолжать в более твердой форме его подкоп под «устои порядка». За это его посадили в тюрьму. Тургенев перепугался. Он перепугался впервые так же, как Гоголь, когда в первый раз ударили по его писательским пальцам. Он пишет Виардо из тюрьмы: «Моя жизнь кончена, в ней нет больше очарования, я съел весь свой белый хлеб: будем жевать пеклеванный... Все должно остаться в глубокой тайне, малейшей заметки, малейшего намека в газете будет достаточно, чтобы окончательно погубить меня». 18

Но у Тургенева нашлась достаточная внутренняя сила, чтобы очень скоро после этого подняться на ноги. Он тут же в тюрьме написал изумительный рассказ «Муму», внутренне очень революционный. Сейчас же и оправился этот человек от своего испуга и спокойно продолжал идти вперед, несмотря на полученный удар. Это заставляет нас понять сразу, что за пассивностью и мягкотелостью Тургенева была внутренняя сила, талант и убежденность, которые и сделали из Тургенева великого писателя, которого не чтить при всех его недостатках нельзя.

После смерти Гоголя Тургенев определяет окончательно свой путь — он будет романистом-социологом.

Между прочим, Тургенев влагал в писательство не тслько это. Он чувствовал, что все от него этого требуют и умел это делать. Он хорошо разбирался в классовых взаимоотношениях, умел разбить на группы общество и усмотреть типичнейших представителей. Но у него была другая, личная потребность — именно в печальном, озаренном очарованием лунного света отображении мира, у него была потребность в музыкальном плаче над судьбами прекрасных людей в этом мире, хотелось выплакаться и восстановить этим внутреннее равновесие. Поэтому романы Тургенева, с одной стороны, общественны, с другой — романтичны и постоянно возвращаются к теме отвергнутой, неудавшейся любви, постоянно вращаются во взаимоотношениях между мужчиной и женщиной, которые в его собственной жизни, в его собственных ощущениях играют такую большую роль. На этом у него бывали даже столкновения с друзьями. Например, Аксаков ему пишет: «Зачем подпустили вы амура? В наше время он в большом ходу и без него шагу не ступят со-

¹⁶ Тургенев, т. Х, стр. 300. ¹⁷ Там же, т. XII. стр. 108.

¹⁸ Там же, стр. 110—111.

⁴ Русская литература, № 4, 1961 г. lib.pushkinskijdom.ru

чинители... Мало говорят у нас об общественных страстях человека, об общих задачах. — Общественный интерес — вот что должно быть задачей литературных произведений. Это слышно и в "Муму" и в "Постоялом дворе". Но наше общество еще не было затронуто с этой стороны». 19

Аксаков прямо указывает, что не роман в узком смысле слова, не любовь, не пара требуется, а общественность. Но Тургенев умел одно и другое соединить с замечательным блеском. Его романы очень интересны как психология, лирическая поэзия и интересны как социальный анализ. Точно так же у Тургенева очень большая четкость реального рисунка смягчена грустным отношением к жизни, этой напевностью, которая звучит в самом стиле Тургенева, музыкальным подходом к жизни. Соединение в сюжетах социально-сатирического или социально-учительского момента с глубочайшей лирикой, с чрезвычайно углубленным и нежным разбором тончайших сердечных чувств составляет особенность Тургенева и дает ему особое положение среди других писателей. Он нашел себе многих подражателей, но остался в своем роде непревзойденным.

После того как Тургенев написал «Записки охотника», он посвящает интеллигенту целый ряд произведений. Между прочим, его мучает проблема Гамлета. Что собственно такое Гамлет? «Гамлет» в полном смысле слова шекспировское «Горе от ума». Человек проснулся в отвратительном мире и отдает себе отчет в том. Он проснулся для каких-то благородных чувств, для каких-то больших полетов. Он видит все недостатки вокруг себя, потому что имеет живой ум, он хочет поставить жизнь на правильные рельсы, дать восторжествовать честным людям, дать восторжествовать живой, пламенной и сильной жизни над всей этой канителью, интригами, мелкими преступлениями, пороками и т. д., и сделать он этого не может. В том и заключается художественный смысл этой драмы, что бесконечно трудно Гамлету перечеканить в значительное действие свою внутреннюю свободу, свое возмущение. Он больше меланхолично рассуждает, оплакивает других и себя, разговаривает без конца, критикует каждое свое действие. Ему легко говорить, — он чувствует себя в сфере мысли царем, а когда дойдет до дела, — пигмеем, со всех сторон ограниченным. Воля тем более атрофировалась в нем, что ум вырос в огромную величину. Для гамлетовщины почва находилась всюду, в России особенно. Русские интеллигенты все более или менее были умны. Это люди, которые взялись как бы чувствовать и мыслить за других. Вот они и мыслили и видели ясно, что действительно живут в худшем из карцеров мировой тюрьмы! Они чувствовали за других и почувствовали ужасную тоску и скорбь. Что же делать? Надо и делать за других, а делать за других никак нельзя. Поэтому действие у них пресекалось с самого начала, особенно у тех, которые были из дворян. Они теряли почву под ногами. Они не привыкли работать, потому что были белоручки. Чувствовать и мыслить могли, а рук приложить ни к чему не умели. Такие интеллигенты окружали Тургенева, он наблюдал эти черты и видел, что это болтуны, самохвалы, до чрезвычайности влюбленные в бесплодную мысль как таковую. Досадно, что они плода не могут дать никакого. И такие очерки, как знаменитый его «Гамлет Щигровского уезда», в этом отношении служат ступенями к большому произведению — «Рудин».

В чем основной социальный смысл «Рудина»? Прежде всего он был продолжением «Евгения Онегина» и продолжением «Героя нашего времени». Так и можно назвать его — герой нашего времени, потому что

¹⁹ «Русское обозрение», 1894, октябрь, стр. 485, 486. — *Нрим.* ред.

Рудин занимал ту самую позицию героя безвременья, которую занимал Печорин и Евгений Онегин.

Герценовский Бельтов не умеет приспособиться к жизни, он уже является симпатичным. К Евгению Онегину, к которому вы относитесь несколько скептически за его никчемность, и сам Пушкин относился иронически. В Печорине усмотрел грядущие революционные возможности Белинский, а сам Лермонтов их не усмотрел и относился к нему тоже скептически, а Рудин выставлен уже прямо «революционером». Рудин списан с молодого Бакунина, и Тургенев восторженно восхищается этим фейерверком мыслей, этим будящим всех красноречием. Это первый петух, который зорю начал кричать, когда только еще рассвет забрезжил. В Рудине Тургенев изображает трубача, который всех будит. Это большая фигура, и на ней сосредоточивает Тургенев все положительные черты интеллигентов, которые от времен Пушкина жили в них. Все они были горнисты, все они били зорю и великолепно зажигали все вокруг себя. Но, по существу, будить-то будит, а путей указать не может и сам по этим путям не может идти. Он ушел в слова и красноречие и в выспренные мысли, в теорию. Это особого рода Гамлет, в нем то же горе от ума, в нем слишком выражен интеллект, слишком бурлит красноречие, художественно выражающее его эмоции, но к разрешению жизненных вопросов он никак не может приспособиться. Та же проблема, которую постоянно ставили перед собою представители интеллигенции.

Эти лучшие люди, отметил Тургенев, как-то особенно относятся к женщине и часто губят ее. Их привлекает, как Демона в Тамаре, какая-то прочность, какая-то уравновешенность, какая-то непосредственная, почти растительная красота женщины-цветка. Это их влечет к себе. Но одни из них чувствуют, что сорванный цветок погибнет, и поэтому отходят, другие действительно его губят. А почему? Потому что и женщина того времени в конце концов мечтает о том, чтобы выйти замуж и устроить семью. Она влюблена в Онегина или в Печорина, ей рисуется, что она будет матерью его детей, а они, интеллигентные герои, считают это пошлостью, для них это кажется ужасным потому, что он, лишний человек, отстал по своему отщепенству от этой жизни и брак кажется ему первой ступенью в болото, которое его засосет. Ему в любви нужно страстное увлечение, а не брак. Отсюда постоянное горение, довольно мучительное и для мужчины и для женщины. И это были люди первого калибра, лучшие люди того времени. Пушкин относится к этому с известным осуждением и дает понять, что в конце концов Татьяна бесконечно выше в своей органической, полноводной, почти народной жизни, чем отщепенец Евгений. Есть внутреннее осуждение донжуанства Печорина и у Лермонтова, но надо прямо сказать, что в Рудине Тургенева звучит новая нотка: не негодование против никчемности «героя». Он не рисует это так, что вот-де герой жизнь не хочет ограничить домашним кругом, это уже не простое стремление демонически сжигать одну женскую душу за другой, а просто какая-то не физиологическая, конечно, а психологическая импотенция. Он говорит своему «герою» не без гордости: да ты и любить-то не можешь, ты и женщину-то как следует не можешь себе взять, — до такой степени ты верхогляд и пустоцвет. Вот твоя влюбленность: нашумел, наговорил фантастических вещей, женщина приходит в совершенное восхищение, думает, вот мой герой, вот человек, который открывает новые перспективы, а на самом деле нечего тебе, женщина, на него рассчитывать, потому что он пуст. Он так в свои парадоксы ушел, что изжил себя в них окончательно. Нет у него даже достаточной силы для того, чтобы хотя в таком-то смысле быть плодотворным, как отец. Никакой он оплодотворитель. Только разговорщик.

В этом особенно критическое и суровое отношение к Рудину, имя которого часто употребляют и теперь для обозначения пустобреха. Мы часто говорим — Рудин о человеке красно болтающем, человеке фразы. Но Тургенев помнит, что Рудин и его фразы все-таки нас будили, освещали дорогу, что он сыграл социальную роль.

Так дает Тургенев синтезирующий образ интеллигента. Он делает дальнейший шаг от Печорина и Бельтова, и все тогда уже поняли: вот во что превратился лишний человек, теперь он почти что не лишний, он уже нашел революционный путь, он уже знает, что нужен бунт против существующего, он уже зовет к этому бунту, но пока может это только на словах сказать. Здесь его проклятье. Вот почему он все еще и не может перейти к служению на почве настоящей действительности.

Чтобы подчеркнуть мою мысль о том, как гармонично Тургенев сумел для характеристики Рудина использовать любовный роман, приведу отзыв Кропоткина: «Великий поэт знал, что человеческий тип не характеризуется повседневной работой, как бы ни была она важна, а еще менее — его речами... Многие другие раньше Рудина взывали к равенству и свободе и многие другие будут взывать после него. Но тот специальный тип апостола равенства и свободы — человека слов, а не дела, которого поэт намеревался изобразить в Рудине, характеризуется отношениями героя к различным лицам, а всего более его любовью, ибо в любви вполне обнаруживается человек со всеми его личными особенностями». 20

Кончив «Рудина», Тургенев в ряде повестей и рассказов начинает собирать новый материал, новую опору для следующего своего боль-

шого романа-поэмы — «Дворянское гнездо».

Тут, конечно, играл большую роль и внутренний момент. Все вещи того времени, «Фауст», «Ася» и т. д., были исполнены большой внутренней лирики, потому что ложность собственного положения Тургенев очень хорошо сознавал. За Рудпным Тургеневу надо было сделать дальнейший шаг или сказать, что кончается Рудин и дальше не пойдешь. Тургенев хотел дальше п глубже продвинуться в своем анализе стихии русской интеллигенции. Он сам оглядывался при этом на себя и, когда оглядывался, грусть его углублялась.

«На днях, — говорит он, — я в первый раз оглянулся на свое прошлое... и сердце у меня болезненно сжалось. Переход от жизни мечтательной к жизни действительной совершался во мне поздно, может быть,

слишком поздно, может быть, до $\hat{\text{сих}}$ пор не вполне...» 21

Мечтательная жизнь, мол, заела меня, как и Рудина. И дальше: «Я все знаю, я все вижу. Я знаю, что мне под сорок лет, что она жена другого, что она любит своего мужа; я очень хорошо знаю, что от несчастного чувства, которое мною овладело, мне, кроме тайных терзаний и окончательной растраты жизненных сил, ожидать нечего... Но от этого мне не легче... Стыдно мне. Любовь все-таки эгоизм, а в мои годы быть эгоистом непозволительно. Нельзя в тридцать семь лет жить для себя: должно жить с пользой, с целью на земле, исполнять свой долг, свое дело. И я принялся было за работу... Вот опять все развеяно, как вихрем». 22

Вы видите огромную внутреннюю потребность в общественном служении и личные черты биографии и характера личного, которые мешают всему этому. Действительно, Тургенев по какому-то письму Виардо бросает все, проживши в России 6 лет, и возвращается в 1856 году за границу. Некрасов приблизительно вдогонку посылает ему письмо, в котором

²⁰ П. Кропоткин. Идеалы и действительность (Собрание сочинений, т. 5). СПб., 1907, стр. 100.

21 Тургенев, т. VI, стр. 92, 90. — Прим. ред.

²² Там же, стр. 192, 193. — Прим. ред.

зовет вернуться в Россию и товорит так: «Здесь ждет тебя жизнь серенькая... серо, серо. Глупо, дико, глухо — и почти безнадежно».²³

Извольте возвращаться в такую милую страну!

Но за границей Тургенев живет, конечно, недаром. В то самое время начинает звучать герценовский «Колокол», создается политическая эмиграция, и Тургенев тоже работает за границей над русскими материалами в более спокойной атмосфере, чем та, которой угощала его родина.

Из каких же элементов состоит «Дворянское гнездо»? Прежде всего вся атмосфера этого романа вызвала огромное восхищение читателей, без различия направлений, не потому, что все восхищались одним и тем же, а потому именно, что все поняли его различно. Для некоторой части дворянской публики, для большей части читающей публики казалось, что нельзя и вообразить себе более поэтического изображения культурной дворянской усадьбы. И действительно, вряд ли до этого дворянская усадьба со всей ее внутренней жизнью изображалась такими топкими красками. Кажется, что там живут люди необыкновенно большого, блестящего ума и каких-то тайных человеческих страданий, огромных идеалов, и все это обнято, все это обставлено необыкновенно изящно. Какой-то почти апофеоз дворянства.

А другие, начавшие расти в то время, будущие нигилисты-разночинцы говорили: Тургенев ударил в колокол, чтобы хоронить дворянское сословие. Вы видите, что в дворянском гнезде нет внутренних сил, что оно съедено своими пороками, своей нерешительностью, слабостью воли, своими предрассудками. Даже самые лучшие люди там гибнут. И мы знаем, почему гибнут, и Тургенев показывает в значительной степени, почему гибнут, почему изящная дворянская усадьба расположена как бы в гиблом месте. Он показывает начало похорон дворянской культуры.

И то и другое тут было. Тургенев действительно начал хоронить дворянскую культуру и при этом пел «Надгробные рыдания» сам, самой искренней печалью, ибо то, что он хоронил, не было для него безразлично. Все поэтические стороны дворянской культуры были для него близкими и дорогими.

Он поставил в центре тип Лаврецкого и отразил в нем самое превосходное, что дворянство могло дать. Лаврецкий гораздо глубже Рудина. Он старается найти реальное место в жизни, он умный. Все, что хотел Тургенев сказать о России и ее будущем, о Западе и т. д., он вкладывает в уста Лаврецкого. Это и сейчас поучительно перечесть — символ веры Лаврецкого. Вы чувствуете, что это не фразер, это вдумчивый наблюдатель, глубокий мыслитель, лучший человек, безукоризненной честности. Но и личная жизнь его сламывается, п в общественной он ничего не находит, и заканчивает роман словом: догорай ненужная жизнь, здравствуй печальная старость. Он апеллирует только к молодости, к будущему поколению. Почему? По безволию. Это очень характерно и социологически верно. Кто же в этом виноват? То ли, что среда такая, что в ней даже такому хорошему человеку, как Лаврецкий, нельзя жить, или то, что Лаврецкий не может никак активной жизнью жить, потому что он неумелый в практической жизни человек?

И то и другое тут было. Лаврецкий был порождением феодальной российской среды и, как порожденный ею, в самой натуре своей носил такую же безрукость, как и Рудин. Но то, что описывает в «Рудине» Тургенев об отношении его к женщине, здесь он берет с самой трагической стороны. То, что Лаврецкий не мог добиться своего счастья, Тургенев изобра-

 $^{^{23}}$ Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. Х, Гослитиздат, М., 1952, стр. 354. — Прим. ред.

жает с величайшим лирическим надрывом. И вы прекрасно понимаете, что за всей этой утонченностью Лаврецкого скрывается страшное безволие. Ну, будь на его месте здоровый человек, он свою прежнюю жену турнул бы так, чтобы она полетела назад за моря. Ведь это же дрянная женщина, перед которой никаких обязанностей у него нет. Лизу тоже встряхнул бы морально и физически, чтобы вылетели из ее головы все ее православные глупые бредни. Нельзя поверить, чтобы этого нельзя было сделать с девушкой, которая тебя любит. И не отдавать же ее в жертву церковщине, которая на глазах его поглощает, съедает прекрасное живое существо! А он протестует? Он только поет и отдается этой стихии. Человек, который в личной жизни так проваливается в стихию обстоятельств, в сущности даже не трудных, он, разумеется, и в жизни социальной не может быть суровым, не может быть жестоким.

Характерно, что у Чехова в этом отношении много общего с Тургеневым. Например, драма «Три сестры» строится на необыкновенно туманных препятствиях. «В Москву, в Москву!» Возьми билет и поезжай! Придется победствовать, так как места не найдешь сразу. Но неужели это трагедия? Мало ли едет теперь в Москву молодых людей, которые не знают, что с ними здесь будет? И не боятся, приезжают сюда, остаются в Москве и борются за существование. Едут и знают, что очень сурово будут здесь встречены, быть может, некоторые погибнут. Это в тысячу раз трагичнее, чем положение трех сестер, у которых все-таки есть некоторое состояние, чтобы обеспечить себя. Другая сестра к гибели приходит из любви. Разлука. Почему? Потому, что она служит в гимназии, а полк и возлюбленный переходит в другое место! Смешно. Брось школу и уезжай! Как можно поверить, что серьезно любишь, если это кажется непреодолимым препятствием? С нашей точки зрения, это все равно что ниточкой связанные люди, которые воображают, что не могут ее разорвать.

Вся трагедия Лаврецкого и Лизы тоже воображаемая трагедия, — они связаны такими ниточками и не могут их разорвать. Это действительно похоронная нота у Тургенева. Огромное безволие, которое проявляет лучший из лучших, которого Тургенев изобразил как положительный тип умного, честного, передового помещика.

И в Лизе он взял лучшее, что мог. Он пошел по пути, на который вступил еще Пушкин. Тот показал, что Татьяна выше Онегина. Таня сидит в усадьбе, читает романы, а потом становится такою верною женою, что не изменяет мужу, который в боях изувечен. Что же особенного? Можно даже пренебрежительно взглянуть на это. Но на самом деле Пушкин показал, что это вполне гармоничная натура, в которой все чувства цельные, здоровые, которая может себя и в жертву принести, для которой то, что она любит, выше всего, и которая содержит в себе огромные возможности для того, чтобы и утешить и поддержать другого. Пушкин говорит пам: в сущности, это настоящий, подлинный человек, не мятущийся фантом, который сам не знает, куда деться, а полноводная и близкая к народной жизни натура. По этой линии идет и Тургенев.

Его Лиза тоже деревенская помещичья барышня, такая же поэтичная, как и Татьяна, привлекательная до чрезвычайности своей самоотверженностью, отсутствием эгоизма, большой любовью, которая постоянно сияет от ее фигуры, прекрасное существо. Но торжество в ней любви, отсутствие в ней всякого хищничества, все эти черты поэтического человеческого цветка покупаются тем, что она живет без протеста в ядовитой атмосфере православия. Недаром Гоголь схватился за православие и сказал: ты привяжи мужиков и заставь целовать евангелие! Он ухватился за православие, чтобы оправдать крепостное право. Тургенев тоже прибегает

здесь к слову божию, которое в конце концов сознательно приготовлено, как дурман, как сладостный яд. Чего только нет в евангелин! Сколько всяких хороших слов и о богородице и о Христе, который за нас расият. Сколько хороших, высоких слов любви и всепрощения! Все это великолепно сервируется для защиты старого порядка. Все эти демократические любвеобильные высокие черты становится особенно ядовитыми, нотому что они великолепно приноровлены для самообороны и для воздействия со стороны высших классов на низшие классы. И то, что Лиза в этой атмосфере живет, ужасно! Она не пользуется православнем, как пользуются помещики, подобные изображенным Гоголем, для того, чтобы зашищать самим небом данное им право эксплуатировать крестьян. Она пумает, что ей, как женщине, предназначена страдающая роль и что страдать, отрекаться, черт знает для кого, ради людей, которые мизинца ее не стоят, - ее удел. Она любит заранее отказ от счастья, от активной жизни, потому что испорчена евангелием и его истинами. Конечно, Тургенев понимал поэтические стороны евангелизма. Он к этой церковщине подошел благоразумно, так что красота облика Лизы сияла перед вами. И поэтому черносотенно настроенные люди говорили: «Ах, какой великоделный поэт. Лиза — один из лучших образов христнанки». Но те, кто видел немного глубже, говорили: это похороны христианства. Здесь много поэтических черт глубокой старой культуры, но все живое чувство человеческое возмущается против этого, как возмущается против сжигающей себя на похоронном костре мужа индусской вдовы. И остается от романа впечатление не только тихой грусти, но, во вторую минуту, и ужаса перед тем, в какое подавляющее для человеческой личности место превратилась помещичья усадьба.

Последний роман, который нам осталось рассмотреть, это «Накануне». Роман исходит из дальнейшего развития женского типа. После Лаврецкого Тургенев чувствовал, что по пути развития мужских типов идти пока некуда. Рудин был немножко верхогляд, и он пропал, Лаврецкий мудр, и что же — все равно лишний человек. Дальше идти по этой линии нельзя было. По линии же развития портрета передовой русской женщины можно было идти. Пушкин показал этот путь. Он дал не только образ Татьяны, но и образ героини Полины в начатом романе «Рославлев», где она старается выйти на путь женского движения и говорит: «Мы женщины тоже способны на настоящую, подлинную жизнь и на героизм». Вот этот именно тип интересует Тургенева. Очевидно, в воздухе уже носились тогда соответствующие ветерки, был какой-то материал, чтобы Тургенев мог из него создать свою Елену.

Правда, Елена в «Накануне» бледный образ. Вы ее конкретно не чувствуете. Тургенев впервые создает тип женщины, который повторяют затем другие романисты много раз, — тип женщины, преисполненной страстной мсчты о какой-то большой, героической жизни. Это уже не Лиза, это человек, до которого коснулась и неправда земная, и какой-то отдаленный призывный звук этих Рудиных, которые повсюду рассеяли трубный зов.

Елена ждала настоящего мужа, бойца, человека, который в состоянии вызвать на бой жизненную неправду и повести ее за собой на эту праведную борьбу, но не могла дождаться такого человека от самой России. Замечательно, что ее поведение настолько было непривычно для дам и

²⁴ Луначарский лишь приблизительно передает слова Полины: «...я знаю, какое влияние женщина может иметь на мнение общественное, или даже на сердце хоть одного человека. Я не признаю уничижения, к которому присуждают нас» (А. С. 11 у ш к и в, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 207).

девушек из тогдашнего хорошего общества, что они, умиляясь над Лизой, называли Елену прямо «мерзавкой», потому что она самостоятельно ищет путей. Она уже примыкает к тем положительным женским типам Тургенева, которые венчаются Марианной, девушкой из его «Стихотворения в прозе», 25 и т. д. Тургенев начинает обращать свои надежды на героическую русскую женщину, а героическая русская женщина начала 60-х гг. начинает блестяще выполнять его предсказание.

Где же пара для Елены? Где ее герой? Ее окружает целый ряд претендентов, разных величин Рудиных и всяких других отражений той же самой болтовни, того же самого теоретизирования, той же самой бесплодности. Но она выбирает Инсарова, не русского, а болгарина. В России не найдешь героя, а может быть, из Болгарии приедет настоящий боец, так он окажется под пару Елене. Тургенев этим как бы говорит другим русским мужчинам: не стоите вы нашей женщины, — она уже ждет настоящего героя нашего времени, а вы не настоящие герои, вы все бесплодны. Будущее даст таких, а пока, за неимением этого будущего, чтобы хоть приблизительно изобразить, каким же должен быть герой этой ожидающей русской героической женщины, взят довольно сухой и схематичный образ Инсарова, который оживить было нельзя, потому что в то время оригинала для изображения волевого человека в России еще не было.

«Накануне» было написано. Добролюбов, в то время взявшийся за свое блестящее гражданское перо, в своих статьях вращается около такой же темы: когда же придет настоящий день? Может быть, найдутся в России люди, достойные русской девушки? Революционное народничество стояло уже тогда на пороге, и Тургенев во второй части своей деятельности, в 60-х гг. увидел уже волевой тип, увидел положительный тип, русских Инсаровых в плоти и крови, и дал разнородные их портреты, но ему самому, мягкому, утонченному, неудовлетворенному, — ему они показались чуждыми, достойными глубокого уважения, но узкими, дубоватыми, какими-то бледными по сравнению с нежной опаловой красотой тонкой дворянской души — души самого Тургенева. Поэтому он с двояким отношением подошел к людям 60-х годов. С одной стороны, он сказал: «Ах, эти, пожалуй, что-нибудь и сделают», — а с другой стороны, говорил: «Какие же грубияны, какое мужичье, хамы». Из этого двойственного отношения создались все своеобразные переливы, которыми так богаты последующие романы Тургенева.



²⁵ Девушка из стихотворения в прозе «Порог» (Тургенев, т. VIII, стр. 478).

ПАРИЖСКАЯ РУКОПИСЬ РОМАНА И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Несколько лет тому назад в Институте русской литературы (Пушкинский дом) началась подготовка академического собрания сочинений и писем И. С. Тургенева. Первые тома этого издания уже вышли в свет. В процессе подготовки издания успешно решается одна из важнейших задач — выявление ранее недоступных рукописей произведений и автографов писем Тургенева, находящихся в частных руках или за рубежом. Так, из Национальной библиотеки в Париже недавно получено большое количество микрофильмированных рукописей писателя. В числе этих документов — микрофильм рукописи романа «Отцы и дети». Чрезвычайно краткая и обобщенная ее характеристика появилась в печати лишь книге известного французского ученого Мазона «Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguénev» (Р., 1930). Следует отметить, что в книге А. Мазона она причислена к разряду «беловых рукописей, близких к окончательной редакции» и потому не представляющих такого интереса, как рукописи черновые, по которым удобно прослеживаются стадии работы писателя, улавливается эволюция его художественной мысли. 1 Действительно, интересующая нас рукопись весьма к окончательной редакции, но эта близость — прямой результат длительной ее доработки. Многочисленные следы правки (вставки на полях позднейшего происхождения и в особенности наспех зачеркнутые и потому сравнительно легко поддающиеся прочтению куски первоначального текста) позволяют уточнить, дополнить, а в иных случаях и обновить наши познания об истории создания романа. Таким образом, термин «говорящая» рукопись, употребляемый А. Мазоном для характеристики черновиков Тургенева, вполне приложим и к этому беловому автографу, как бы объединившему в себе две во многом несходные редакции произведения.

31 июля (12 августа) 1861 года Тургенев написал в дневнике об окончании романа, 6 (18) августа в письме к Ламберт сообщил, что «занят окончанием его "переписки"». Из писем Тургенева к Анненкову, из воспоминаний последнего и, наконец, из писем Тургенева к Каткову видно, что заново переписанная рукопись была отправлена в «Русский вестник» и больше оттуда к Тургеневу не возвращалась, по крайней мере до опубликования.² Вторично перебеленный рукописный текст (судьба

¹ См.: А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева. Перевод с французского Ю. Ган под редакцией Б. Томашевского. «Academia», М.—Л., 1931, стр. 11.

² См.: П. В. Анненков. Литературные воспоминания. СПб., 1909, стр. 548—549; И. С. Гургенев. Сборник под ред. Н. Л. Бродского. М., 1940, стр. 40, 42 (далее: И. С. Тургенев).

его до сих пор неизвестна) з стал оригиналом, с него сделали набор, а первый беловой автограф, увезенный в Париж, вскоре превратился в рабочий экземпляр, на который Тургенев наносил поправки. В январе 1862 года поправки были перенесены в специальную тетрадь и отосланы в редакцию «Русского вестника». 5 Вследствие этого парижская рукопись (ее правильнее было бы назвать парижско-спасской в отличие от оригинала, целиком написанного в Спасском) представляет особую ценность для исследователя. Она содержит интереснейшие данные о процессе работы Тургенева над романом в период с конца сентября 1861 по январь 1862 года. Давно известно, что именно в это время Тургенев занимался усиленным «перепахиванием» романа, вызванным замечаниями друзей (П. В. Анненкова, В. П. Боткина) и требованиями редакции «Русского вестника». Однако не располагая возможностью сравнить законченный рукописный текст с тем, что было до его «перепахивания», исследователи творчества Тургенева не много знали о конкретном содержании этой работы. Теперь, благодаря контактам, установленным с Национальной библиотекой в Париже, положение в корне меняется.

В настоящее время должен быть заново решен вопрос о редакторском воздействии Каткова на Тургенева в пору подготовки романа к печати, а вопрос о влиянии на него Анненкова в известной мере пересмотрен. Рукопись свидетельствует также о доработке романа, имеющей, по-видимому, мало общего с пожеланиями друзей и требованиями редакции «Русского вестника».

В специальной литературе об «Отцах и детях» давно было высказано мнение, что главным виновником разночтений, обнаруживаемых при сверке отдельного издания романа (осень 1862 года) с его первопечатным текстом («Русский вестник», 1862, февраль) следует считать М. Н. Каткова.

В 1907 году в Юрьеве вышла книга Н. М. Гутьяра «Иван Сергеевич Тургенев», в которой сказано следующее: «Какова была цензура последнего (Каткова, — А. Б.) — можно видеть из изменений в тексте "Отцов и детей", сделанных редактором "Русского вестника". Приводим наиболее крупные. Во второй главе романа автор говорит, что у Базарова лицо было "длинное и худое, с широким лбом"; Катков переделывает: "с широким угреватым лбом" (стр. 477). В седьмой главе Базаров говорит у автора: "Человек, который всю свою жизнь поставил на карту женской любви, и когда ему эту карту убили, раскис и опустился до того, что ни на что не стал способен, — этакой человек не мужчина, но самец". Катков слово "но" в последней строке заменил словом "не" (стр. 501), отчего вся фраза получила грубый односторонний смысл. В двадцатой главе Базаров замечает по поводу радостных хлопот своего отца: "Вот тебе на! Презабавный старикашка и добрейший"; редактор "Русского вестника" последнее слово вычеркивает (стр. 579). В двадцать четвертой главе. . .

³ Сознательно употребляем выражение «вторично перебеленный», так как считаем, что 31 июля (12 августа) 1861 года, говоря об окончании романа, Тургенев подразумевал завершение работы над беловым автографом. О черновой редакции в данном случае речь идти не могла по той простой причине, что отдать роман в таком «неряшливом» виде на прочтение графине Ламберт Тургенев не решился бы.

⁴ См.: И. С. Тургенев, стр. 42.

⁵ См.: «Русский вестник», 1890, № 7, стр. 18—19.

⁶ В данном случае мы имеем в виду характеристику этого влияния, предложенную в статье В. Архипова «К творческой истории романа И. С. Тургенева "Отцы и дети"» («Русская литература», 1958, № 1).

 $f_{\text{атков}}$ пишет... от имени Тургенева: "Ему (Базарову, — A. E.) и в голову не пришло, что он в этом самом доме нарушил все права гостеприимства" (стр. 623). В двадцать шестой главе автор заставляет Базарова говорить Кирсанову: "Для нашей горькой, терпкой, бобыльной жизни ты не создан. В тебе нет ни дерзости, ни злости, а есть молодая смелость да молодой задор; для нашего дела это не годится. Ваш брат, дворянин, дальше благородного смирения или благородного кипения $_{saŭtu}$ не может. Bы взятки, например, не берете и уж воображаете себя молодиами, — а мы драться хотим. Да что! Наша пыль тебе глаза выест, наша грязь тебя замарает" и т. д. Подчеркнутые слова были выпущены Катковым (стр. 643). Восстановив это место в последующем издании, Иван Сергеевич, однако, слова: "Вы взятки, например, не берете" заменил словами: "Вы, например, не деретесь". Точно так же издателем "Русского вестника" была вычеркнута (стр. 658) следующая просьба умирающего Базарова к Одинцовой: "И мать приласкайте. Ведь таких людей, как она, в вашем большом свете днем с огнем не сыскать". Легко заметить, что все эти изменения и урезки направлены были на то, чтобы посильнее развенчать Базарова в глазах читателя».

Чем руководствовался Гутьяр, выдвигая такую версию? «Мы приводим их, — писал Гутьяр по поводу процитированных разночтений, 8 основываясь на сравнении текстов: 1) "Русского вестника" (1862 г., февраль), 2) листов романа, вырезанных оттуда же, с поправками Ивана Сергеевича (хранятся переплетенными в Импер. Публичн. Библиотеке) и 3) II-го тома последнего издания («Нивы») сочинений Тургенева».

Ответ, как видим, не слишком убедителен, поскольку разночтения сами по себе еще не доказательство чьего-либо вмешательства в творческие замыслы писателя. Между тем Н. М. Гутьяр без всяких разъяснений и оговорок употребляет весьма категоричные определения: Катков «пишет», «вычеркивает», «переделывает» и т. п.

Точка зрения Н. М. Гутьяра оставалась единственной вплоть до выхода первого научного советского издания собрания сочинений Тургенева, предпринятого в конце 1920-х годов. Автор комментария к шестому тому этого собрания, Б. М. Эйхенбаум, не согласился с Н. М. Гутьяром. «Объективных данных для такого утверждения нет, — отмечал он, — по письмам же видно, что Тургенев сам боялся нападок с обеих сторон, лавируя между ними и делая уступки то тем, то другим». Виновником метаморфозы с текстом «Отцов и детей» Б. М. Эйхенбаум склонен был считать самого автора и уж никак не Каткова. Несмотря на это, точка зрения Н. М. Гутьяра продолжала пользоваться большим авторитетом в литературоведческой среде. Она, например, нашла отражение в комментариях Н. Л. Бродского. 10 К материалам, подкрепляющим доводы Н. М. Гутьяра, Н. Л. Бродский присоединил отрывок из двадцать пятой главы романа, объяснив его отсутствие в журнальном тексте также самоуправством Каткова. Напоминаем этот отрывок: «...а на сердце ему и жутко сделалось и как-то стыдно. Базаров как будто его понял.

— Да, брат, — промолвил он, — вот что значит с феодалами пожить. Сам в феодалы попадешь и в рыцарских турнирах участвовать будешь. Hy-c...»

В комментариях к роману, написанных для гослитиздатовского со-

⁷ Н. М. Гутьяр. Иван Сергеевич Тургенев. Юрьев, 1907, стр. 385—387.

 ⁸ Н М. Гутьяр привел не все главные разночтения. См. ниже.
 6 См.: И. С. Тургенев, Сочинения, т. VI, ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 378.
 10 См.: И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. З, Изд. «Правда», М., 1949.

брания сочинений Тургенева,11 аргументация точки зрения Н. М. Гутьяра была усилена при помощи документов, известных и ранее, но никогда не использовавшихся в специальной литературе в связи с затронутой здесь проблемой. Мы имеем в виду опубликованные в «Северном вестнике» письма Тургенева к В. В. Стасову и примечания к ним последнего, благодаря которым становится очевидным, что вопрос о произвольной редакционной цензуре Каткова решался в положительном смысле задолго до категорического резюме Н. М. Гутьяра. В самом деле, 13 (25) ноября 1874 года Тургенев писал В. В. Стасову: «Поступок Каткова достоин его: этому человеку следовало бы быть бонапартистом, до такой степени он [лжет самоуверенно и нагло]. Когда печатались "Отцы и дети", меня совсем не было в Москве — я находился в Париже, а рукопись Z., 12 который из Москвы извег. романа была передана мною щал меня о требованиях и опасениях редакции. Прилагаю вам записочку этого самого Z., который находится теперь в Париже и, прочитав заявление "Московских ведомостей", пожелал восстановить факты... Я все-таки виноват был в том, что согласился на урезывания "Русского вестника", по крайней мере не протестовал против них...» ¹³ Это письмо Тургенева сопровождалось таким примечанием В. В. Стасова: «В 1865 году императорской Публичной библиотеке был принесен в дар М. В. Трубниковой печатный экземпляр "Отцов и детей", с дополнениями на полях собственною рукою Тургенева тех мест, которые были изменены или выпущены вон М. Н. Катковым при напечатании этого романа в "Русском вестнике". Во время пребывания Тургенева в Петербурге, в мае 1874 года, я попросил его засвидетельствовать на том экземпляре, что все вставки на полях писаны действительно его собственною рукою, — что он и сделал. Я об этом напечатал небольшую заметку в "С.-Петербургских ведомостях" 1874 г., № 299. На это Катков отвечал, в "Московских ведомостях", № 273, что в "Отцах и детях" все изменения сделаны с согласия самого автора, в то время еще, когда он был на верху своего таланта и умственного развития». 14

Письмо Тургенева В. В. Стасов показал одному из сотрудников «С.-Петербургских ведомостей», который тотчас же напечатал в своей газете отповедь Каткову. 15 В связи с этим Тургенев писал В. В. Стасову 12 (24) декабря 1874 года: «Из последнего фельетона Буренина я мог усмотреть, что вы сообщили ему мое письмо к вам, где я упоминал об "Отцах и детях" и Каткове. Нет сомнения, что это подаст повод этому господину клеветать и ругаться и лгать снова; но ведь это специальный симптом [ренегатства] и я все-таки рад, что Буренин упомянул об этом деле. Кто захочет мне поверить, милости просим: а кто не захочет — убеждать я того не стану». 16

15 См. в «Литературной летописи» «С.-Петербургских ведомостей» за 1874 год (№ 336, фельетон «Кастрация художественных произведений. Двойная ложь»).
¹⁶ «Северный вестник», 1888, № 10, стр. 171.

¹¹ См.: И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1954, стр. 387—411. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

¹² Имеется в виду Н. В. Щербань. В Париже Тургенев передал Н. В. Щербаню

не рукопись, а тетрадь с поправками.

13 «Северный вестник», 1888, № 10, стр. 170. Слова в квадратных скобках восстановлены по автографу (ГПБ, ф. 738, № 223).

14 Действительно, в своей заметке о Тургеневе и его романе Катков писал буквально следующее: «Если при печатании этой повести делались в ней какиелибо изменения, то самим автором, который был тогда в лучшей поре своего дарования и вообще умственных способностей, и мог сам разобрать, что вернее соответствовало типам, изображенным в его повести. Если бы в его повести были сделаны редакцией какие-либо изменения вопреки ему или без его разрешения, то. конечно, он не оставил бы этого без протеста».

В процитированном выше письме к В. В. Стасову Тургенев говорит только об «урезываниях» «Русского вестника» и ни слова о таких изменениях, под которыми можно было бы подразумевать редакторские переделки или вставки. Исходя из этого у комментатора третьего тома собрания сочинений была возможность употребить более осторожную формулировку для характеристики действий Каткова и реакции на них Тургенева. Но он не сделал этого. В конце концов точка зрения В. В. Стасова и Н. М. Гутьяра была им принята целиком, без скольконибудь существенных оговорок и ограничений.

В последнее время спор о причинах разночтений в первых изданиях романа вспыхнул снова. В. Архипов отверг мысль о вмешательстве редактора «Русского вестника» на том основании, что «ни Гутьяр, ни кто другой из исследователей "Отцов и детей" не видел поправок Каткова». В В. Архипову присоединился Г. Фридлендер в статье «К спорам об "Отцах и детях"», напомнив при этом, что подобное утверждение впервые было высказано Б. М. Эйхенбаумом. В монографии же П. Г. Пустовойта опять отдано предпочтение точке зрения В. В. Стасова и Н. М. Гутьяра.

Такова история этого вопроса. Как видим, единого мнения на этот счет наше тургеневедение все еще не выработало.

Рукописью не подтверждается ни один из доводов, выдвигавшихся в защиту точки зрения, восходящей к Стасову и Гутьяру. Слово «угреватый», фраза «Ему и в голову не пришло, что он в этом самом доме нарушил все права гостеприимства» и другие слова и выражения, расцениваемые Гутьяром и его сторонниками как плод творчества Каткова, были уже в рукописи, и принадлежность их Тургеневу, устанавливаемая по почерку, бесспорна. С другой стороны, всех тех слов и выражений, которые, по утверждению Гутьяра, Бродского и других, были выброшены Катковым из журнального текста с целью смягчить «апофеозу» Базарова (базаровского иронического суждения о «феодалах» в главе XXV, его критики дворянского либерализма в связи с заявлением: «а мы драться хотим!» — в главе XXVI и т. п.), нет в рукописи. Таким образом, роль Каткова в данном случае выглядит как будто совершенно безупречной. Невольно возникает мысль, что никакой «роли», пожалуй, и вообще не существовало, что Тургенев в своей позднейшей переписке со Стасовым малодушно исказил некоторые факты истории создания романа, а Катков, напористо отвергая обвинения в грубом нарушении авторской воли, лишь восстанавливал истину. Не значит ли это, что настало время вернуться к точке зрения Б. М. Эйхенбаума и принять ее полностью? Мы думаем, что нет. Мы полагаем, что истина таится где-то между крайними выводами, сформулированными Н. М. Гутьяром и Б. М. Эйхенбаумом. Во всяком случае, она нуждается в более глубоком поиске.

Итак, впоследствии сам Тургенев обвинял Каткова только в «урезываниях» текста романа. Если обвинение Тургенева основательно, то, естественно, и вопрос о самоуправстве Каткова должен решаться с помощью привлечения лишь этого материала. Но все же: о каких «урезываниях» шла речь в письме Тургенева к Стасову, если отрывков, появившихся в отдельном издании романа, не было в рукописном тексте? Их не было в рукописи, но они могли быть в тетрадке с поправками, о которой неоднократно упоминает и сам Тургенев в своих письмах (хотя бы

^{17 «}Русская литература», 1958, № 1, стр. 136.

¹⁸ Там же, 1959, № 2, стр. 148.

¹⁹ См.: II. Г. Пустовойт. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века. Изд. Московского университета, 1960, стр. 108—115.

к тому же Каткову),20 п его корреспонденты (например, Н. В. Щербань). 21 Не исключена возможность, что в спешке, отличавшей доработку романа в самом конце 1861—начале 1862 года, куски текста, созданные в последнюю минуту, Тургенев внес, минуя рукопись, прямо в тетрадку, которую надо было срочно отправлять к Каткову. Такое предположение гадательно на первый взгляд. Однако литературоведение давно располагает документами, свидетельствующими в его пользу. В известном письме К. К. Случевскому от 14 (26) апреля 1862 года Тургенев. разъясняя замысел романа, писал: «Базаров в одном месте у меня говорил (я это выкинул для цензуры) Аркадию, тому самому Аркадию, в котором Ваши гейдельбергские товарищи видят более удачный тип: "Твой отец — честный малый, но будь он расперевзяточник — ты все-таки дальше благородного смирения или кипения не дошел бы, потому что ты дворянчик"» (XII, 340). Письмо написано всего через месяц после выхода романа в свет, между тем в нем уже есть фраза, которая «дошла» до широкого читателя только осенью 1862 года, когда было выпущено отдельное издание романа.

Высказывание Базарова, приведенное в письме к Случевскому, воспроизведено в отдельном издании почти с буквальной точностью, и этот факт представляется нам весьма примечательным. Не побоимся парадокса: не менее примечательным представляется нам и то обстоятельство, что воспроизведение оказалось не вполне буквальным. Иначе и быть не могло. Недостаток «точности» в данном случае только подтверждает высказанное предположение. Все дело в том, что и в письме к Случевскому и при подготовке отдельного издания Тургенев не восстанавливает по первоисточнику, а лишь вспоминает одну и ту же фразу. Ведь первоисточник-то был отослан Каткову и не вернулся назад. Отсюда и сходство фразы в ее различных редакциях и мало существенные несовпадения в отдельных словах. Наличие, в сущности, одной и той же фразы и в отдельном издании и в письме к Случевскому, хронологически весьма близком к последним дням доработки рукописи в Париже, и является, на наш взгляд, одним из фактов, уличающих Каткова в самовольном изменении основного текста романа. Получив тетрадку с дополнениями и поправками, Катков должен был при помощи Щербаня перенести их в наборный текст; однако, рассчитывая на отсутствие Тургенева, он распорядился по-своему. Без ведома автора он не допустил в печатный текст некоторые из присланных дополнений.²² Корректуру также держал он, а не Тургенев.²³

Получив из редакции номер журнала с «Отцами и детьми», Тургенев на первых порах не протестовал против наглого «поступка» Каткова лишь потому, что не успел прочесть напечатанный текст.²⁴ Не протестует Тургенев и в письме к Случевскому («Я это выбросил для цензуры», — дипломатично замечает он). Но, во-первых, Случевскому и не обязательно было знать о таких «интимных» подробностях. А кроме того, в письме к нему Тургенева занимали несравненно более важные соображения.

²⁰ И. С. Тургенев, стр. 41.

²¹ «Русский вестник», 1890, № 7, стр. 18—19.

²² Впрочем, не исключена возможность, что колоритная характеристика «дворянчика» Аркадия была уже в оригинале, возникнув в процессе переписывания в Спасском первого белового автографа. Это тем более вероятно, что переписывание для Тургенева никогда не являлось механическим актом.

для Тургенева никогда не являлось механическим актом.

23 См.: И. С. Тургенев, стр. 42, 43.

24 В письме к Каткову от 23 марта (4 апреля) 1862 года Тургенев сообщал:

«...я только сегодня получил от одного здешнего приятеля № "Русского вестника", в котором помещена моя повесть. Я не успел ее пробежать, но уверен, что она напечатана исправно...» (там же, стр. 43).

В этот момент решалась судьба романа в демократической среде, поставлен был на карту авторитет Тургенева как передового писателя. Нужно было защищать от нападок роман в целом. Разоблачение самоуправства Каткова превращалось в таких условиях в задачу явно третьестепенного значения; вместе с тем оно могло скомпрометировать и самого Тургенева, подав повод для небеспристрастных обвинений в подозрительной медлительности с протестом. Таким образом, момент для протеста был упущен в первом случае и оказался неблагоприятным во втором. А когда вслед за этим появилась резкая статья Антоновича о романе, раздражение Тургенева против Каткова временно переместилось на «Современник».

Таким представляется нам ход дела. Но это не все. Самоуправство Каткова, на наш взгляд, не ограничилось удавшимся покушением на одну фразу. Другой важный отрывок не попал в журнальный текст также по его вине и при совершенно аналогичных обстоятельствах. Слов: «...а на сердце ему и жутко сделалось и как-то стыдно. Базаров как будто его понял. — Да, брат, — промолвил он, — вот что значит с феодалами пожить. Сам в феодалы попадешь и в рыцарских турнирах участвовать будешь. Ну-с...» — не было ни в рукописном, ни в первопечатном тексте. Но они были в тетрадке с поправками и дополнениями или в оригинале, косвенным доказательством чего служит следующее место из письма Тургенева к Достоевскому, помеченного еще более ранней датой, чем письмо к Случевскому — 18 (30) марта 1862 года: «...в свидании Аркадия с Базаровым, в том месте, где, по Вашим словам, недостает чего-то, — писал Тургенев, — Базаров, рассказывая о дуэли, трунил над рыцарями, и Аркадий слушал его с тайным ужасом и т. д. — я выкинул это — и теперь сожалею...» (XII, 335).

«Я выкинул это», — пишет Тургенев, но совокупность фактов снова противоречит такому заявлению. Если в парижской рукописи нет и намека на процитированный отрывок, если оригинал тотчас после переписывания был вручен Каткову и пролежал у него почти полгода, так и не вернувшись к автору, если Катков волею случая оказался полновластным хозяином и тетради с поправками, то становится очевидным, что у Тургенева, попросту говоря, не было физической возможности проделать эту операцию. Подлинный виновник ее был назван гораздо позднее, когда журнальная борьба вокруг романа уже отшумела и литературный скандал, неизбежный в условиях 1862 года, больше не угрожал Тургеневу.

По-видимому, Катков приложил руку только к двум местам романа, но зато очень важным. Все другие грехи, приписывавшиеся до сих пор ему, совершены были самим Тургеневым. Впрочем, сам же Тургенев и «замолил» их при подготовке отдельного издания.

Разумеется, предлагаемый вывод в известной мере гипотетичен и потому небесспорен. Уязвимость его состоит в том, что ему легко противопоставить иное истолкование писем Тургенева, а именно: Тургенев мог сочинить приведенные отрывки не в пору доработки романа, а лишь в процессе позднейшей переписки с Достоевским и Случевским. И все же такое предположение представляется менее убедительным. Не говоря уже о том, что благодаря ему набрасывается тень на Тургенева как человека искреннего и правдивого, оно равносильно сомнению и в огромном художественном чутье Достоевского, и в художественных возможностях самого автора «Отцов и детей». Достоевский с проницательностью крупного художника сразу же заметил какой-то разрыв, какое-то зияние в живой ткани произведения, и Тургенев тотчас же подтвердил справедливость его догадки.

До конца жизни Тургенев испытывал неприязнь к Каткову, нередко перераставшую в ненависть. Не кто иной, как Тургенев, назвал Каткова «самым вредным человеком на Руси». Враждебное чувство Тургенева возбуждалось и реакционными взглядами Каткова, с каждым годом приобретавшими все большую очевидность, и памятью о пережитых благодаря ему унижениях в личном и творческом плане.

Катков был человеком весьма волевым и жестким, Тургенев, напротив, чрезмерно мягким. В период многолетнего, отчасти вынужденного сотрудничества Тургенева в «Русском вестнике» эти качества редактора и писателя, неоднократно сталкиваясь, приводили к соотношению сил, невыгодному для последнего. Редактор «Русского вестника» оказывал неблагоприятное влияние на писателя, заставляя его покорно выполнять свои требования. Поэтому характеристика Каткова в письмах к Стасову скорее всего порождена была, наряду с воспоминаниями о грубом самоуправстве, и этими обстоятельствами, придававшими особую остроту негодованию Тургенева. Во всяком случае факты целеустремленного давления Каткова на Тургенева, часто упоминаемые в письмах писателя, подтверждаются рукописью.

Как и следовало ожидать, исправлениям под нажимом Каткова больше всего подверглись главы, насыщенные спорами по вопросам политики, философии и текущей «злобы дня». Имея в виду Базарова, Тургенев писал Герцену 16 (28) апреля 1862 года: «... Катков на первых порах ужаснулся и увидел в нем апофеозу "Современника" и вследствие этого уговорил меня выбросить немало смягчающих черт, в чем я расканваюсь» (XII, 344). Некоторые страницы рукописи могут служить печальной иллюстрацией к этому письму. Связь исправлений на них с воздействием Каткова несомненна. Вот первый красноречивый пример. 30 октября (11 ноября) 1861 года Тургенев, отвечая на не дошедшее до нас письмо Каткова, писал: «С Вашими замечаньями я согласен, — почти со всеми, — особенно насчет Павла Петровича и самого Базарова... Кстати спор между П. П. и Базаровым совсем переделан и сокращен» (XII, 324—325). Спор этот «совсем переделан» не был, что же касается его сокращения, оно хотя и невелико, но характерно. В печатном тексте (гл. X) есть такие фразы: «- Как? Вы не шутя думаете сладить, сладить с целым народом?

— От копеечной свечи, вы знаете, Москва сгорела, — ответил Базаров».

В рукописи между этими фразами зачеркнута часть диалога, свидетельствующая об уверенности боевого разночинца-демократа Базарова в поддержке со стороны народа и о растерянности в связи с этим его антагониста:

- «— А по-вашему лучше подлаживаться под него?
- Вы одни с целым народом?
- Мы не одни, и народ не против нас.
- Одни с народом? упорно повторял в свою очередь Павел Петрович».²⁵

²⁵ В связи с этим отрывком обращает на себя внимание еще одно исправление, вероятной причиной которого можно считать пожелание или требование Каткова. Карактеристика, которую Кирсанов дает Базарову (гл. X), сначала имела такой вид: «Ненавижу я этого лекаришку; по-моему, он препустой». Последнее слово Тургенев зачеркнул, заменив его несколькими другими, вписанными на полях: «просто шарлатан. Я уверен, что со всеми своими лягушками он и в физике недалеко ушел». «Шарлатан» — любимое словечко Каткова, часто встречающееся в его публицистических выступлениях против разночинной демократии в период острой журпальной полемики по вопросам естествознания и философии. Что же касается презрительной оценки интереса Базарова к лягушкам и физике, она также звучит в унисон с катковскими рассуждениями на этот счет (разумеется, при этом не следует забывать, что это говорит не сам Тургенев, а П. II. Кирсанов).

О снижении «апофеозы» Базарова Тургенев писал не только Герцену, но, как известно, и самому Каткову. «Я надеюсь, что вследствие моих поправок, — писал Тургенев ему 1 (13) октября 1861 года, — фигура Базарова уяснится Вам и не будет производить на Вас впечатление апотеозы...» ²⁶ С этим заявлением, надо полагать, связан существенный корректив, внесенный Тургеневым в философскую беседу Базарова с Одинцовой (гл. XVI). В комментариях автора настоящей статьи к «Отцам и детям» уже отмечалось, что в этом месте романа дает себя знать некая двойственность в мировоззрении Базарова. Рассуждая здесь как пропагандист передовых идей, как типичный разночинец-демократ и просветитель, стремящийся сделать свою мысль общим достоянием, он в то же время обнаруживает полное безразличие к тому, как его поймут. «Базаров говорил все это с таким видом, как будто в то же время думал про себя: "Верь мне или не верь, это мне все едино!" Он медленно проводил своими длинными пальцами по бакенбардам, а глаза его бегали по углам». Этот диссонанс тем более страпен и резок, что к неожиданному пиническому равнодушию, облеченному к тому же в подозрительную форму («а глаза его бегали по углам»), Базаров нисходит с высот антропологической философии Чернышевского (см. III, 393). В рукописи вместо этого абзаца, столь явно компрометирующего Базарова и вписанного на полях в процессе ее «перепахивания», сначала был другой текст, вполне согласующийся с идеями вождя революционной демократии, но, сожалению, зачеркнутый. Вот этот текст: «Да как его (общество, — А. Б.) исправить? — спросила Анна Сергеевна.

— Надо, разумеется, начать с уничтожения всего старого, и мы этим занимаемся помаленьку. Вы изволили видеть, как сжигают негодную, прошлогоднюю траву? Если в почве не иссякла сила — она даст двойной рост». Под влиянием Каткова Тургенев не просто нарушил гармоническое, согласованное во всех своих частях развитие Базаровым идей Чернышевского — он внес в него ничем не оправданное и потому художественно неубедительное противоречие.²⁷ О зачеркнутых строчках, повторяем, стоит только пожалеть. Ведь они, кроме всего прочего, являются яркой характеристикой той стороны нигилизма 1860-х годов, которая получила сравнительно слабое отражение в романе, — его созидательной тенденции. Базаров сознает свою ответственность перед будущими поколениями: «старое» предлагается уничтожать не огулом, пе без разбора, а лишь убедившись в том, что «почве» это принесет пользу, что именно после уничтожения «всего старого» она окажется в состоянии дать «двойной рост» материальных и духовных ценностей.

Возможно, менее убедительным покажется еще один пример воздействия Каткова, предположительно уже указанный в литературе о романе. В статье «К творческой истории романа И. С. Тургенева "Отцы и дети"» В. Архипов, подразумевая отрывок, в котором Базаров назван «шутом гороховым», пишет: «Утверждаем, что и эта вставка, непосредственно продолжающая спор Базарова и Павла Петровича, тоже является плодом переработки романа». 28 Хотя и с некоторыми весьма существенными оговорками, это утверждение В. Архипова нужно признать обоснованным. Во-первых, отрывок действительно является вставкой, следовательно, возник в процессе переработки рукописи. Во-вторых, следующие строки

 $^{^{26}}$ И. С. Тургенев, стр. 39. 27 Никто, кроме Каткова, не мог посоветовать Тургеневу переработать это место. Реакция на роман со стороны Тютчевых и Ламберт была слишком общей, эмоциональной, и Тургенев скорее всего не придал ей серьезного значения. Критические замечания Боткина и Анненкова— главных литературных советчиков писателя — наоборот, точны, конкретны и известны теперь наперечет.

²⁸ «Русская литература», 1958, № 1, стр. 156.

⁵ Русская литература, № 4, 1961 г. lib.pushkinskijdom.ru

из письма Тургенева к Каткову, по всей вероятности, относятся именно к нему: «Не могу согласиться с одним: ни Одинцова не должна иронизировать, ни мужик стоять выше Базарова, хоть он сам пуст и бесплоден...» (XII, 325). Упоминания о мужике, а также о пустоте и бесплодии Базарова, которые наиболее рельефно могли быть выявлены только в изображении его безуспешной попытки найти общий язык с крестьянами, с народом, показывает, что речь в данном письме Тургенева идет как раз об интересующем нас отрывке. По-видимому, несколько ранее Тургенев сообщал Каткову о его содержании, но последнему этого показалось мало. Он потребовал, чтобы темный патриархальный «мужик» был превознесен по сравнению с Базаровым, поставлен значительно «выше» его.

В требовании Каткова Тургенев должен был почувствовать некий привкус реакционно-славянофильских идей и даже официальной народности, всегда ему претивших. Тургенев отказался выполнить это требование и вступил в полемику с Катковым. Причем, как видно из приведенной цитаты, полемика имела своим источником не только различное отношение к «мужику»: Тургенев, вопреки Каткову, настаивал также на том, что «Одинцова не должна иронизировать» над Базаровым. В сущности, оба возражения Тургенева тесно связаны друг с другом, так как оба проникнуты стремлением как-то противостоять упорному желанию Каткова во что бы то ни стало избавиться от «апофеозы» «Современника» в романе. Таким образом, перед нами неоспоримое свидетельство в пользу того, что «союза» и подлинного согласия между Катковым и Тургеневым, как это кажется некоторым исследователям романа, в действительности не было и в 1862 году, в пору их наибольшей «близости». Уйдя из «Современника», Тургенев вынужден был соглашаться с Катковым, но в то же время он и боролся с ним, защищая свой роман от его нападок и чрезмерных требований. «Союз» был явно непрочен. Недаром же в письме к Анненкову (середина декабря 1861 года) Тургенев писал: «На днях должен был послать успокоительную телеграмму Каткову в ответ на исполненное брани и упреков письмо... Все дело возгорелось по поводу моей злополучной повести, поправки которой все еще не кончены» (XII, 328). А в письме Тургенева к Ф. М. Достоевскому от 26 декабря 1861 года (7 января 1862 года) в отношении Каткова сквозит даже брезгливое чувство: «...кушец настойчиво требует запроданный нечего делать — приходится его спускать tel quel» (XII, 329).

Все беседы Базарова с Одинцовой на учено-философские темы Тургенев заново пересмотрел с точки зрения, неугодной Каткову. В результате иронические, а порою и остро полемические выпады Одинцовой против Базарова, довольно многочисленные в рукописи до начала ее доработки, были сведены до минимума в окончательном тексте. Вот несколько любопытных примеров из главы XVI. После слов: «А теперь, я слышу, тетушка идет чай пить: мы должны пощадить ее уши» — Тургенев зачеркнул фразу, произнесенную Одинцовой с оттенком насмешливо-снисходительного высокомерия: «Она стара, а все-таки ее уничтожать не следует». Несколько выше Тургенев зачеркнул в рукописи развернутое полемическое замечание Одинцовой в ответ на заявление Базарова о том, что «все люди друг на друга похожи. . . Люди что деревья в лесу...»: «Я не могу согласиться с вашей аналогией, — сказала она, мне в ней чувствуется либо непонимание людей, либо равнодущие, даже презрение к ним. Я, напротив, нахожу, что каждое живое лицо достойно изучения, что ни один человек не похож на другого, что всякий из нас целая тайна, загадка.

— Вроде ребуса, — подхватил Базаров. — Это-с романтизм, позвольте заметить».

Там же после слов: «...при правильном устройстве общества совершенно будет равно, глуп ли человек, или умен, зол или добр.

Да, понимаю; у всех будет одна и та же селезенка.
 Именно так-с, сударыня»

Тургенев зачеркнул и следующее скрыто полемическое высказывание Одинцовой: «Признаюсь, — заметила Одинцова, — я очень рада, что мы еще не дожили до такого усовершенствованного состояния. Какое ваше мнение, Аркадий Николаевич?» Писатель заменил его вполне нейтральной фразой: «Одинцова обратилась к Аркадию: "А ваше какое мнение?"» Последовательно, притом трижды, лишив высказывания Одинцовой их полемической остроты, Тургенев нашел нужным оставить лишь ядовитый пассаж об «одинаковой селезенке».

Такова в основном картина изменений в тексте «Отцов и детей», так или иначе связанных с влиянием Каткова, 29 от которого Тургенев постепенно освобождается в последующие месяцы. В отдельном издании романа, которое вышло с имеющим глубочайший смысл посвящением Белинскому, многое, рисующее Базарова в невыгодном свете, было устранено, а многое другое, подчеркивающее подлинно типическое в образе разночинца-демократа, восстановлено или заново создано. Но почему же в таком случае Тургенев довел эту работу не до конца, почему, например, он не восстановил рассуждение Базарова об уничтожении «всего старого» и, наоборот, не изъял позднейшую вставку, в которой Базаров назван «шутом гороховым»? Здесь сыграли отрицательную роль некоторые события русской жизни, совпавшие по времени с последней стадией работы Тургенева над романом. Мы имеем в виду студенческие демонстрации и пожар в Апраксином дворе, долгое время считавшийся делом рук нигилистов. Из писем Тургенева к П. В. Анненкову видно, что студенческие выступления и в особенности петербургские пожары произвели на него очень тягостное впечатление, заставив в какой-то мере изменить свое мнение о нигилистах базаровского типа. Но дело было не только в этом. Нужно учитывать также и некоторые чисто психологические факторы и, в первую очередь, атмосферу бесконечных, постоянно раздражавших самолюбие пикировок Тургенева с разночинцами-демократами. «виноваты» были все — и Здесь Тургенев деятели ника».

Когда в программах «Современника» имя Тургенева ставили на последнее место, подчеркивая его «отсталость» от «требований современности», в этом сказывалось не только убеждение, но и настроение тех, кто так писал и говорил. Не это было главным в отношении штаба разночинной демократии к Тургеневу. Но это было. С другой стороны, когда Тургенев, ознакомившись хотя бы с тою же программой «Современника», в запальчивости восклицал, что он «не боится» «разрыва с людьми, которых перестал уважать», 30 это также не было моментом, определяющим отношение писателя к революционной демократии. Но это и другие побочные обстоятельства все-таки оказывали известное влияние на специфику образов романа. Если бы к многочисленным уколам самолюбию, испытанным Тургеневым, не прибавился еще один — чрезвычайно резкая статья Антоновича «Асмодей нашего времени», в отдельном издании романа, по сравнению с рукописью и журнальным текстом, наверняка оказалось бы гораздо меньше тенденциозных строк.

 $^{^{29}}$ Возможно, эта картина получила бы несколько иной вид, если бы мы располагали оригиналом и тетрадью с поправками, судьба которых до сих пор неизвестна.

³⁰ И. С. Тургенев, стр. 41.

Перейдем теперь к характеристике изменений, внесенных в рукопись под влиянием П. В. Анненкова.

Написанное 26 сентября (8 октября) 1861 года письмо содержало ряд конкретных пожеланий и советов, с которыми Тургенев сразу же согласился, заверив Анненкова, что все его замечания будут обязательно учтены. Так оно и произошло. В рукописи зачеркнуты именно те куски текста, которые вызвали недовольство Анненкова, а на полях сделаны соответствующие вставки и дополнения в духе его пожеланий. 31

Сравнение письма Анненкова с текстом романа проделано в статье В. Архипова. Сравнение это ясно показывает, что не кто иной, как Анненков подсказал Тургеневу знаменитое суждение Павла Петровича Кирсанова в X главе о Базарове и его сторонниках как представителях «дикой монгольской силы», не имеющей ничего общего с «прогрессом» и «циьилизацией». Им же внушена Тургеневу мысль подчеркнуть «болезненное самолюбие» Базарова, в результате чего появилось рассуждение об «олухах» Ситниковых в двадцать пятой главе. Базаров презирает Ситникова, вполне понимая ничтожество людей подобного рода, и в то же время цинично признается: «Ситниковы нам нужны... не богам же горшки обжигать». 32 Таковы примеры, показывающие несомненное воздействие Анненкова на литературно-политическую тенденцию «Отцов и детей».

Некоторые же советы Анненкова, обладавшего тонким эстетическим чутьем, принесли несомненную пользу Тургеневу: они помогли усилить отдельные места романа с точки зрения художественной. Аниенков писал Тургеневу: «А что касается до сцены с Базаровым после получения просьбы Аркадия на бракосоизволение с Катей, то она уже просто невыносима. Это что-то вроде князь кугушевщины или вообще новой российской драматической литературы, где происходит говорение людей ради говорения и царствует какая-то противная, тепленькая и припахивающая психология. Заместите эту сцену, как хотите, хоть взаимной веселостью разговаривающих, из которых один смеется от злобы, а другая от отчаяния, но заместите непременно, коль дорожите моим уважением». 33 «Принужденный смех» Одинцовой и «злорадное чувство» Базарова — намеки на «новую покатость Одинцовой в сторону Аркадия» и на естественную реакцию Базарова в связи с этим (ревность) — были в первоначальном тексте. Учитывая совет Анненкова, Тургенев несколько развернул эти психологические характеристики, а заодно выбросил маловыразительные длишноты, в результате чего картина чувств героя и героини получила несравненно большую ясность и законченность. До правки было: «Да я полагаю, следует благословить молодых людей». После правки стало: «Да я полагаю, — ответил Базаров тоже со смехом, хотя ему вовсе не было весело и нисколько не хотелось смеяться, так же, как и ей — я полагаю, следует благословить молодых людей». И другой пример.

³¹ Смысловое соответствие замечаний Анненкова со вставками на полях лишний раз свидетельствует о том, что они появились не в процессе создания основного текста, т. е. не до 1 августа 1861 года, а гораздо позднее. Выше отмечалось, что и пожелания Каткова, неоднократно упоминаемые в письмах Тургенева за октябрь—декабрь 1861 года, также реализованы на полях. Вследствие этого все или почти все вставки на полях, в том числе и не обязательно возникшие под влиянием Каткова или Аппенкова, мы считаем вставками позднейшего происхождения.

³² Следует отметить однако, что утверждение Архипова о том, что некоторые другие строки о Базарове и Ситникове в пятнадцатой главе также возникли под влиянием Анненкова (см.: «Русская литература», 1958, № 1, стр. 155), неправильно. Эти строки написаны Тургеневым до правки рукописи.

До правки

«...Да и отец добрый малый, прекосло-

вить не будет.

— Полноте. Разумеется, после того, что я вам вчера сказала — мне не остается ничего больше как согласиться. Но что же вы не смеетесь? Ведь вам смешно?

— Нет, Анна Сергеевна — мне самому не до смеха. А вы храбры, — прибавил он, взглянув на нее исподлобья.

- Меньше, чем вы полагаете. Неужели я бы стала говорить с вами об этом, если б я придавала какую-нибудь важность... Посудите сами.
- Оно, конечно, неправдоподобно, промолвил Базаров, а потому оно и справедливо.
- Какой парадокс! не прекратить все это сегодня оно бы прекратилось завтра само собою.
- Вы говорите... это, Анна Сергеевна, а чувствуете другое. Впрочем, я за вас не беспокоюсь.
 - Еще бы!
- Я не беспокоюсь об вас в силу того, что я сказал вам однажды помните о невозможности для вас...
- Знаю, знаю, помню, перебила Анна Сергеевна, вы были совершенно правы. Со своей стороны я рада за Катю... и за Аркадия Николаича».

После правки

«...Да и отец добрый малый, прекословить не будет.

Одинцова прошлась по комнате. Ее лицо попеременно краснело и бледнело.

— Вы думаете? — промолвила она. — Что же? я не вижу препятствий... Я рада за Катю... и за Аркадия Николаича».

Как видим, вся эта сцена действительно написана была сначала в несвойственной для Тургенева манере «говорения ради говорения». Радикально переделав ее по совету Анненкова, писатель поступил, конечно, правильно.

Особый интерес представляет замечание Анненкова о Кавуре. П. В. Анненков писал Тургеневу: «...в одном из разговоров Базарова с Павлом Петровичем один из них упоминает о Кавуре, цитирует прямо место из Современника. Это, мне кажется, надо переменить; так близко, обличительно подходить к специальному явлению жизни — нельзя. Повесть отражает его мысль, а не слово, выражение, ухватку». Ча основании этого замечания В. Архипов сделал такой вывод: «Анненков рекомендовал выбросить разговоры о Кавуре с цитатой из "Современника". Сокращение было сделано, и мы лишились, может быть, лучших страниц романа, а в политическом отношении самых значительных, — спор велся о деятельности либералов, о линии "Современника"; причем, говорилось все впрямую, "близко", "обличительно"... — можно только пожалеть об этом изъятии». Зб

В действительности дело обстояло совсем не так.

³⁴ Там же, стр. 148.

³⁵ Там же, стр. 154.

Зачеркнутый в рукописи отрывок, в котором содержится упоминание о Кавуре, состоит лишь из нескольких строчек, отнюдь не «лучших в романе», но представляющих тем не менее благодарный материал для историка литературы, изучающего творческие процессы и, в частности, историю создания «Отцов и детей» в их генетических связях с общественной жизнью. «Линия "Современника"» в отрывке охарактеризована, но не Базаровым, а его противником П. П. Кирсановым и, разумеется, с соответствующих позиций. В десятой главе печатного текста романа есть такая сентенция П. П. Кирсанова по адресу «нигилистов»: «А теперь им стоит только сказать: все на свете вздор — и дело в шляпе!» В рукописи эта фраза вписана над строкой взамен зачеркнутого: «А теперь появились новые наставники и говорят каждому из них: 36 да ты скажи только, что все на свете вздор: "наука — вздор, искусство — вздор, гражданский порядок — вздор, само обличение даже — вздор, самый народ — пустяки. Пальмерстон — осел, Кавур — идиот" — и будешь первым умницей!» Произнося эту коротенькую, но страстную речь, П. П. Кирсанов искренне убежден, что цитирует основные положения общественно-политической программы именно «Современника». Его упоминание о «наставниках» молодежи — это, конечно. прозрачный намек на Добролюбова и Чернышевского. Однако идеи «Современника» процитированы здесь не по оригиналу, а по их тенденциозному переводу на язык дюжинного либерализма 1860-х годов. Речь Павла Петровича — своеобразный делого ряда оценок разночинно-демократической идеологии, встречавшихся в великом множестве на страницах журналов, противостоящих демократическому лагерю. И все же благодаря некоторым чересчур уж точным не только смысловым, но и текстуальным совпадениям более конкретный источник «цитаты» установить можно. П. П. Кирсанов контаминирует высказывания о «Современнике», заимствованные из журналов «Отечественные записки» и «Время».

Обратимся сначала к «Отечественным запискам». В апрельском номере этого журнала за 1861 год в отделе «Политическое обозрение» Альбертини резко полемизировал с Добролюбовым по поводу его «Письма из Турина». Слащаво превознося трогательное «единение» между жителями Пьемонта и его правительством, возглавляемым типичным либералом Кавуром, называя Пьемонт процветающим «уголком божьего мира», а его премьер-министра «великим государственным человеком», Альбертини заявлял с негодованием: «"Современнику" нужно, чтоб ничего этого не было; чтоб все это было не более, как чистым вздором, порождением тупого идиотизма или младенческого легковерия». 37

Нет необходимости останавливаться подробно на проводившихся в «Современнике» разоблачениях Кавура и других западноевропейских политических деятелей либерального направления— общеизвестно, что эти разоблачения были суровы но достаточно сдержанны по форме и, главное, справедливы по существу. Бранный смысл, приданный суждениям Добролюбова на этот счет, целиком остается на совести его идейных противников, не стеснявшихся в выборе выражений. О том, насколько безудержной была эта брань, можно судить по другому отрывку из той же статьи Альбертини, отрывку, в котором деятели «Современника» недвусмысленно сравниваются с Булгариным— и опять в силу тех же причин— за неуважение к западноевропейским авторитетам, упоминаемым и в «речи»

³⁶ Имеются в виду молодые люди, попавшие под влияние «нигилизма».
³⁷ «Отечественные записки», 1861, № 4, отд. «Политическое обозрение», стр. 93 (курсив мой, — А. Б.). Об авторстве Альбертини см.: Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. V, Гослитиздат, М., 1941, стр. 541—542.

 Π . Π . Кирсанова. «Почтенный писатель этот (Булгарин, -A. E.), если б дни его не сочтены были слишком рано, опередил бы теперь, вероятно, многих в нападках на Кавура, Росселя, Пальмерстона, Маколея, Токвилля

и других».38

Но каково собственно авторское отношение к Кавуру, столь яростно защищаемому Альбертини и его сообщником в романе Павлом Петровичем Кирсановым? Нетрудно догадаться, что от того или иного ответа на этот вопрос зависит многое. Если Тургенев согласен с Альбертини и Павлом Петровичем, тогда нужно будет признать, что упоминание имени Кавура в первоначальном рукописном тексте могло означать только одно: стремление автора к дискредитации «Современника», к тенденциозному извращению его идей. Мы думаем, однако, что в данном случае не может быть и речи о такой попытке со стороны Тургенева. Любопытно отметить: в переписке и творчестве писателя, если не считать зачеркнутого отрывка, нет других упоминаний о Кавуре. Это первое. Известно далее, что пдеалом мтальянского общественного деятеля являлся для «Современника» не Кавур, а Гарибальди — неутомимый борец за подлинное освобождение и национальное объединение своей родины. Но как раз о Гарибальди Тургенев и говорит много и с неизменным преклонением перед этой благородной личностью. «А каков Гарибальди? — писал Тургенев (1862) в письме к Герцену. — С невольным трепетом следишь за каждым движением этого последнего из героев. Неужели Брут, который не только в истории всегда, но даже и у Шекспира гибнет, — восторжествует? Не верится, а душа замирает» (XII, 348). Может быть, это суждение о Гарибальди случайно, или оно — только фраза, лишь красивые слова, рассчитанные на сочувствие революционера Герцена? Но в таком случае чем объяснить аналогичные высказывания о Гарибальди, встречающиеся в письмах Тургенева, обращенных к людям, весьма далеким от демократического лагеря, например в письмах к графине Ламберт и к Фету? 39

Итак, в решении вопроса о Кавуре либерал Тургенев не имеет, по-видимому, никаких точек соприкосновения с либералом П. П. Кирсановым. Он в этом попросту не заинтересован. Но зато заинтересован в этом Тургенев-художник, писатель, как никто другой умевший насыщать свои романы намеками на самые последние события современности, безошибочно нащупывавший пульс общественной жизни своего времени. Емкое упоминание о Кавуре в романе — это лишь с виду беглая, а на самом деле красноречивая, глубокая и далеко не единственная характеристика либеральных настроений, сделанная с позиций критического реализма. Читая роман, нетрудно заметить: в большинстве случаев, когда Павел Петрович Кирсанов обращается к Базарову с темпераментными обвинениями в «нигилизме», эти обвинения сопровождаются авторскими репликами, в которых сквозит иногда сочувствие к герою, но чаще — несомненная насмешка. Показательна в этом отношении характеристика Павла Петровича в эпилоге, рисующая его человеком, в сущности, чуждым русской действительности, несчастным от равнодушия, от неумения найти свое место в живом потоке современности. «Он придерживается, — пишет Тургенев о Кирсанове, — славянофильских воззрений: известно, в высшем свете это считается très distingué. Он ничего русского не читает, но на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя». Кстати сказать, эта критическая характеристика Кирсанова, в которой нельзя не усмотреть косвенного утверждения базаровских идей, сохраняемого вопреки нажиму Каткова, а отчасти и

 ³⁸ Там же, стр. 98.
 ³⁹ См.: А. Фет. Мои воспоминания, ч. І. М., 1890, стр. 404; Письма И. С. Туртенева к графине Ламберт. М., 1915, стр. 34.

Анненкова, появилась в тексте романа в процессе доработки рукописи она, как и многие другие вставки, написана на ее полях.

Обратимся теперь к анализу зачеркнутого отрывка в свете высказываний о революционных демократах в журнале «Время». С этой точки эрения особый интерес представляют кирсановские характеристики разночинно-демократического отношения к науке и искусству («наука — вздор, искусство — вздор»). Аналогия здесь еще несомненнее.

В критическом обозрении журнала «Время» (1861, июнь) была напечатана полемическая статья Н. Ко. 40 «Еще о петербургской литературе. Письмо к редактору "Времени" по поводу двух современных статей». Ближайшим поводом для написания этого «письма» явились статья Д. И. Писарева «Схоластика XIX века» («Русское слово», 1861, май) и статья Н. Г. Чернышевского «О причинах падения Рима» («Современник», 1861, май). Впрочем, в ходе ожесточенной полемики с Писаревым и Чернышевским Страхов задел и Добролюбова в связи с некоторыми суждениями его о Пушкине.

Ознакомившись со статьями Писарева и Чернышевского, Н. Страхов «нашел» в них то же, что и либеральный герой Тургенева в идеях «наставников» молодежи — стопроцентный «нигилизм» В науки. «Статья г. Чернышевского, - утверждал Страхов чуть ли не с первой же строки, — ни больше, ни меньше как отрицает историю, потому что эта статья отрицает смысл величайшего события, какое только было в истории, именно: падения древнего мира и зарождения новогомира. Статья г. Писарева... отрицает философию, то есть вычеркивает из области человеческих интересов величайшие подвиги человеческого ума». 41 Смысловое и текстуальное совпадение высказываний Страхова с суждениями Кирсанова настолько очевидно, что их можно приводить сплошным потоком, не вдаваясь в особые разъяснения. «... Для них (т. е. для Писарева и Чернышевского, — А. Б.)... история и философия не существуют и кажутся пустяками»; «оба пресерьезно стараются разрушить — один историю, а другой — философию»; «Если жизнь одного поколения не входит, не воплощается в жизнь другого, то история—чистый вздор»; «С своей точки зрения он (Писарев, — A. B.) легко доказывает бесполезность философии»; «г. Чернышевский... свиснет — и десятки ученых уничтожены; махнет пером — смотришь, какой-нибудь науки как не бывало, или история целого народа — развеяна прахом». Кульминацией этих устрашающих оценок можно считать рассуждение Страхова, в котором «воздается по заслугам» уже не только Писареву и Чернышевскому, но и Добролюбову: «отвергается не просто Пушкин, или другой поэт, а отвергается поэзия вообще; отвергается не просто Гегель, а философия вообще; отвергается не просто Гизо, а вся история... Если поэзия вздор, то разумеется и Пушкин вздор. Так точно историков и философов не признают потому, что отвергают историю и философию». 42

Чем вызвано такое беспримерное ожесточение со стороны Страхова-Косицы? Тем, что Страхов заметил одну вольность у Писарева и одну серьезную ошибку у Чернышевского, порожденную естественной

антипатией к историку-либералу Гизо.

В «Схоластике XIX века» — первом крупном выступлении в печати двадцатилетнего Писарева — есть такая броская фраза, сказанная по поводу замечаний Антоновича о философских лекциях Лаврова: «...Антонович упускает из виду умозрительную философию вообще, между тем

Чов премя премя

как ее давно бы следовало отпеть и похоронить». 43 Писарев и в дальнейшем неоднократно употреблял подобные формулы, однако это вовсе не означало «нигилизма» в философии, отрицания философии вообще. у Писарева всегда была вполне определенная позиция на этот счет — он защищал передовую философию, хотя подчас и в грубом, вульгарно-материалистическом ее выражении. Что касается Чернышевского, его ошибка в данном случае состояла в преувеличении роли случайности в ходе исторического процесса. Возражая против давно установившихся в исторической науке правильных представлений о падении Римской империи в результате глубоких внутренних кризисов, вызванных общим одряхлением рабовладельческого строя, Чернышевский писал: «Чем же был убит древний мир? Мы прямо говорим: исключительно волнением, которое овладело всеми кочевыми племенами от Рейна до Амура. Тут было ни больше, ни меньше, как погибель страны от наводнения. Никакой внутренней необходимости смерти не было... Погибель Римской имперпи — такая же геологическая катастрофа, как погибель Геркулана и Помпеи. . . » 44

От этих рассуждений до огульного отридания истории как науки и определенных закономерностей в развитии исторического процесса очень

Анненков тонко почувствовал теснейшую связь «речи» Павла Петровича с только что отшумевшей полемикой либералов против демократов по конкретным вопросам политики, философии и истории. Такая слишком прямая зависимость показалась ему неуместной, и он посоветовал избавиться от нее.

Как показано выше, во взглядах Тургенева и Альбертини не былообщности; намекая в романе на либеральное славословие по адресу Кавура, Тургенев преследовал только одну цель — сделать более конкретной и выразительной характеристику русского либерализма. Сложнее обстоит дело с заимствованиями материала для романа из журнала «Время». При всей своей тенденциозности Страхов указал на особенности демократических взглядов (резкие суждения Писарева о философии и Добролюбова о поэзии), которые не могли внушать симпатии и Тургеневу. Тургенев разделял в какой-то степени точку зрения, подобную страховской, и это нашло отражение в романе. Об отношении Тургенева к Добролюбову в связи с высказываниями последнего о поэзии, особенно пушкинской, мы здесь говорить не будем, так как специально этой теме посвящена недавно напечатанная статья. 45 Что же касается Писарева, глубоко скрытый намек на него в зачеркнутых строках подтверждается характерной вставкой на полях рукописи в главе XXI. В первоначальном тексте сцены под стогом сена не было слов, рельефно подчеркивающих вульгарно-материалистическую природу философских взглядов Базарова:

«— Что ж? и честность — ощущение?

— Еше бы!»

Появление этой вставки на полях рукописи осенью или в начале зимы 1861 года, как нам кажется, обусловлено рядом статей Д. И. Писарева, напечатанных в журнале «Русское слово» несколько месяцевспустя после «Схоластики XIX века». Так, например, в статье «Процесс жизни. Физиологические письма Карла Фохта» Писарев декларировал:

⁴³ «Русское слово», 1861, № 5, отд. «Русская литература», стр. 79. ⁴⁴ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах,

II, Гослитиздат, М., 1950, стр. 657. ⁴⁵ См.: «Научные доклады высшей школы, Филологические науки», 1960, № 4,. стр. 96—107.

«Надо полагать и надеяться, что понятия психическая жизнь, психологическое явление будут со временем разложены на свои составные части. Их участь решена... Слова и иллюзии гибнут — факты остаются». 46 Презрительное нежелание Писарева рассматривать духовную жизнь человека как особую область, не имеющую ничего общего с простейшими «ощущениями», характеризует в равной степени и тургеневского Базарова.

Таким образом, правкой в рукописи подтверждается отражение в романе писаревского начала, но лишь в строго ограниченной степени; в какой-то мере отражены писаревские идеи, связанные не с отрицанием искусства, как полагают многие исследователи романа, а с «разрушением философии», с проповедью вульгарного материализма. Поскольку Писарев — «разрушитель эстетики» сформировался значительно позднее, во всяком случае после выхода в свет романа «Отцы и дети», иначе и быть не могло.

Возвращаясь к характеристике влияния Анненкова на Тургенева, отметим еще два любопытных случая изменений в тексте. В рукописи не был зачеркнут эпиграф:

«Молодой человек (человеку средних лет). В вас было содер-

жание, но не было силы.

Человек средних лет. А в вас — сила без содержания. (Из

современного разговора)».47

Несмотря на это, эпиграф не воспроизводился ни в журнальной публикации романа, ни в последующих его переизданиях. Очевидно, Тургенев предполагал устранить его и в рукописи, но по каким-то причинам не успел этого сделать. Как бы то ни было, характерная правка в описании последних дней жизни Базарова произведена с явным учетом того, что эпиграфа в романе уже нет или не будет. В напечатанном тексте: « — Сила-то, сила, — промолвил он, — вся еще тут, а надо умирать!..» В рукописи после этих слов было: «Вот уж точно, как говорил этот шут, как бишь его — Павел Петрович: спла без содержания!» Эту фразу Тургенев зачеркнул, ибо вне связи с эпиграфом она была бы попросту непонятна.

Второй случай правки связан с доработкой главы восемнадцатой. Напоминаем ее концовку: «Под влиянием различных смутных чувств, сознания уходящей жизни, желания новизны она (Одинцова, — A. B.) заставила себя дойти до известной черты, заставила себя заглянуть за нее — и увидала за ней даже не бездну, а пустоту... или безобразие». Этой фразы в рукописи сначала не было, она появилась позднее, в виде специальной вставки на полях.

И эпиграф и характерные коррективы, внесенные Тургеневым в описание душевного состояния Одинцовой после знаменитого объяснения с Базаровым, обязаны своим происхождением все тому же Анненкову, хотя конкретных советов на этот счет и не было получено. Как увидим ниже, эти весьма существенные дополнения вполне согласовались с духом анненковских идей, высказанных в проблемной статье, рассчитанной на достаточно широкий круг читателей.

В 1858 году в журнале «Атеней» Анненков выступил со статьей «О литературном типе слабого человека», полемически заостренной против основных положений напечатанной в том же журнале статьи Чернышевского «Русский человек на rendez-vous». Полемизируя с Чернышевским, Анненков отрицал потребность русского общества в деятелях нового типа. «Не от героев, не от доблестных мужей...— писал он, — ждем мы

 ^{46 «}Русское слово», 1861, № 9, отд. «Иностранная литература», стр. 15.
 47 Эпиграф впервые приведен в книге: А. Маzon. Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguénev, pp. 64—65.

помощи и содействия, а от возможно большего количества добрых примеров». Ввиду предстоящей работы по подготовке крестьянской реформы Анненкова вполне удовлетворяли способности «слабого» человека. Больше того, тип «слабого» человека, несмотря на все его недостатки, Анненков считал идеалом, до которого никогда не возвыситься «цельным»

натурам (намек на разночинцев-демократов).

Обращаясь в свою очередь к анализу любовной коллизии в повести Тургенева «Ася», Анненков восклицал: «... благословляйте судьбу, что встретились с слабым характером... Какой огромный, ужасающий урок могли бы вы получить, если бы той же судьбе вздумалось вас натолкнуть на русский "цельный" характер, не останавливающийся уже ни перед чем, а еще менее тогда, когда он имеет в виду легкое удовлетворение эгоизма, тщеславия и страстей... победа, в чем бы она ни заключалась, составляет непреодолимую страсть грубых натур». 49 В плане общественном Анненков также отдает пальму первенства «слабому» человеку, так как только он, по определению критика, является носителем просвещения и гуманности, ему же принадлежит и приоритет в возбуждении «современной работы мысли». Поведение «цельных» натур и в личном и в общественном плане Анненков назвал «лишенным моральной основы» вследствие «совершенной нравственной пустоты». 50 «Чем более в таком характере, «чем полнее обладает он высокими качествами духа, утверждал Анненков, — тем скорее достигает пределов чудовищного, безобразного и нелепого в своих действиях». 51

Эпиграф и приведенная выше фраза являлись своеобразным художественным комментарием принципиально различных выводов, к которым пришли Чернышевский и Анненков в полемике о новых и лишних людях. Подчеркивая недостатки базаровского типа — «силу без содержания» и «безобразие» его намерений в отношениях с героиней, Тургенев недвусмысленно становился на сторону Анненкова. Но, оставив в тексте многозначительную характеристику чувств Одинцовой и в то же время выбросив еще более важный по значению эпиграф и связанное с ним признание Базарова в XXVII главе, Тургенев как бы пошел на попятный Тургенева и... остановился на полпути. Отношение к разночинной демократии, сказавшееся в данном случае, чрезвычайно типично для него. Тургенев не может ни окончательно осудить Базарова, ни всецело стать на его сторону. Не может не потому, что малодушно хитрит или не знает, что же такое, в сущности, Базаров и базаровщина, а потому что не в силах разобраться в своем крайне противоречивом, но искреннем отношении к новому общественному явлению. Так, например, в двадцать первой главе после презрительного отзыва Базарова о Пушкине разговор между ним и Аркадием продолжается в таком тоне:

«— Что ты это за небылицы выдумываешь! Ведь это клевета наконец. — Клевета? Эка важность! Вот вздумал каким словом испугать! Какую клевету ни взведи на человека, он в сущности заслуживает в двадцать раз хуже того». Но в той же главе, как бы в противовес этому, ведется другая беседа, между Аркадием и Василием Ивановичем, и базаровский облик вырисовывается уже в ином освещении:

«— Да вот, например: другой на его месте тянул бы да тянул с своих родителей; а у нас, поверите ли? он отроду лишней копейки не взял, ей-богу!

⁴⁸ «Атеней», 1858, ч. IV, стр. 345.

⁴⁹ Там же, стр. 332—333.

⁵⁰ Там же, стр. 341. ⁵¹ Там же, стр. 330.

— Он бескорыстный, честный человек, — заметил Аркадий.

Именно бескорыстный».

Обе характеристики написаны на полях рукописи, следовательно, возникли почти одновременно, во всяком случае — на одной и той же стадии работы над романом.

В заключение осталось рассмотреть еще одну группу изменений в тексте рукописи, которую можно назвать правкой, вряд ли обусловленной чьим-либо влиянием со стороны. Переписка писателя свидетельствует о том, что в данном случае Тургенев проявил полную самостоятельность. Так, например, в письме к Герцену от 16 (28) апреля 1862 года Тургенев писал: «Положа руку на сердце, я не чувствую себя виновным перед Базаровым и не мог придать ему ненужной сладости... Штука была бы не важная представить его идеалом; а сделать его волком и все-таки

оправдать его, это было трудно...» (XII, 344).

Работая над романом, Тургенев стремился создать глубоко психологический облик разночинца с передовыми убеждениями, вынужденного действовать в чуждой ему среде и постоянно сознающего это. Как раз в этом, по замыслу писателя, и кроется основная причина угрюмой сдержанности, враждебной недоверчивости, презрительной насмешливости, черствости, сухости и грубости героя. Базаров держится особняком, смиряет свои порывы, постоянно пресекает попытки к сближению и взаимопониманию со стороны Одинцовой, Аркадия и Николая Кирсановых. При доработке рукописи Тургенев с виду малоприметными штрихами, вставками, репликами подчеркивает монотонно «волчье» в настроениях Базарова, попутно устраняя психологические характеристики, вступающие в противоречие с этим создающимся о нем представлением. Обратимся к примерам. В главе XVIII, стремясь вызвать Базарова на откровенный разговор и тем самым «приручить» его, Одинцова замечает: «А знаете ли, Евгений Васильич, что я умела бы понять вас: я сама была бедна и самолюбива, как вы; я прошла, может быть, через такие же испытания, как и вы.

— Все это прекрасно, Анна Сергеевна, но вы меня извините... я вообще не привык высказываться...» В рукописи перед этими словами Базарова зачеркнут отрывок, свидетельствующий о готовности сурового

разночинца-демократа проявить большую сговорчивость:

«— Для того чтобы решиться на искренность, — проговорил Базаров, — нужно быть уверенным в сочувствии.

- И вам не стыдно говорить такие слова? Разве вы не уверены

в моем сочувствии? — Я вам очень благодарен...»

В главе XXI ожесточенный спор между Аркадием и Базаровым под стогом сена, прерванный приходом Василия Ивановича, заканчивается жестокой репликой Базарова: «Жаль, что помешал». В рукописи Тургенев зачеркнул прямо противоположное резюме Базарова, являвшееся первоначальным вариантом этой фразы: «Вот тебе и доказательство, что до всего можно договориться. Ты меня извини». После вызова на дуэль Базаров, сознавая неловкость своего положения, думает: Аркадий... и эта божья коровка Николай Петрович. Скверно, скверно». В рукописи этот отрывок был гораздо объемнее, а чувства героя, изображенные в нем, свидетельствовали о том, что он совсем «рассыропился»: «...а тут Аркадий и этот добряк, эта божья коровка Николай Петрович, и та, та, которую я любил, которую я люблю и теперь... Теперь? Теперь я дерусь, как мальчишка, за что, за кого!? Скверно, скверно». Спасая образ от привкуса «ненужной сладости», Тургенев сделал соответствующие сокращения. О настроении героя после дуэли в рукописи сначала было сказано так: «Молчание длилось тяжелое и неловкое.

— Не туго ли я завязал вам ногу? — спросил наконец Базаров. Ему стало жаль Павла Петровича». Затем, в процессе доработки, вторая фраза была перенесена в другое место, а третья зачеркнута. После слов «сам давно опомнился — и надеется, что другие забыли его глупости» (см. объяснение Базарова с Одинцовой в гл. XXV) Тургенев зачеркнул в рукописи: «Перед вами человек, с которым вы некогда беседовали дружески». Ниже, после слов «что вы вспоминаете обо мне с отвращением» опять зачеркнуто: «Я собственно и явился сюда в надежде на вашу доброту». Навсегда прощаясь с Аркадием, Базаров «спокойно» замечает: «Что значит молодость!» В рукописи вместо «спокойно» сначала были написаны другие слова, потом зачеркнутые: «не без волнения».

Настойчивое желание Тургенева не «рассыропливать» Базарова сказалось даже в правке, относящейся к описанию отношений Базарова с родителями накануне его смерти. «Василий Иванович дрогнул и похо-

лодел от страха.

— Положим, — сказал он наконец, — положим. .. если даже что-нибудь вроде. .. *заражения*. . .

- Π иэмии, - $no\partial c$ казал cын.

- Hy $\partial a\dots$ вро $\partial e\dots$ эпи ∂e мии...

— Пиэмии, — сурово и отчетливо повторим Базаров. — Аль уж позабыл свои тетрадки?

— $Hy \partial a$, ∂a , как тебе угодно... A все-таки мы тебя вылечим!» Слов, выделенных нами курсивом, не было в первоначальном тексте белового автографа; они появились лишь в процессе его доработки.

Характер Базарова в результате такой правки стал более суровым и волевым, а водораздел между либеральным дворянством и «волосатым» разночинцем-демократом — более определенным и резким. Несмотря на усиление «волчынх» признаков в характере героя — иногда, может быть, п «злонамеренных», но в основе своей все же вполне естественных с психологической точки зрения, Базаров сохраняет превосходство над всеми остальными героями романа. При доработке рукописи Тургенев подчеркивает это несколько раз. В главе XVII Одинцова говорит Базарову: «...ведь и вы такой же: равнодушный и холодный, как я». Слова «равнодушный и холодный» Тургенев зачеркивает, и Одинцова, таким образом, остается монопольной обладательницей того, что подразумевается под этими словами. Но Тургенев не ограничивается этим. В главе XIX после слов «предшествовавшую ночь он всю не спал и не курил, и почти ничего не ел уже несколько дней» в рукописи зачеркнута другая характеристика, косвенно намекавшая на известный холодок в эмоциях Базарова: «ему было очень тяжело: не одно самолюбие в нем страдало; он, насколько мог, полюбил Одинцову». Характерно это «насколько мог». Очевидно, вначале Тургенев не очень верил в способность людей базаровского типа к настоящей любви, но потом решил, что такое неверие будет несправедливо. Но примечательной является беглая характеристика в главе XVI, зачеркнутая, как нам кажется, потому, что она слишком явно напоминала автору его же собственный положительный отзыв об одном из вождей революционной демократии. После слов «Базаров ей понравился — отсутствием кокетства и самою резкостью суждений, делькраткостью речи» в рукописи зачеркнуто: ϵ Ero yм, односторонний, но свободный И бойкий не отталкивал». ee Глубоко запрятанный истинный смысл ЭТИХ слов понят только при их сопоставлении с развернутым отзывом генева о Чернышевском, данным в одном из писем к А. В. Дружинину. «Вы говорите, — писал Тургенев, — что я не мог остановиться на Ж. Санд; разумеется, я не мог остановиться на ней — так же, как напр., на Шиллере; но вот какая разница между нами: для Вас все это направление — заблуждение, которое следует искоренить; для меня оно — неполная истина, которая всегда найдет (и должна найти) последователей в том возрасте человеческой жизни, когда полная истина еще недоступна... То же самое могу я сказать о статьях Чернышевского. Я досадую на него за его сухость и черствый вкус... но "мертвечины" я в нем не нахожу — напротив: я чувствую в нем струю живую, хотя и нету, которую Вы желали бы встретить в критике» (XII, 222—223).

На этом мы и закончим анализ рукописи «Отцов и детей». Общие выводы можно сформулировать в немногих словах.

Правка рукописи, проделанная Тургеневым во второй половине 1861 года, вместе с изменениями в тексте отдельного издания является наглядной иллюстрацией двойственного авторского отношения к Базарову, высказанного в одном из писем к Фету: «Хотел ли я обругать Базарова или его превознести? Я этого сам не знаю, ибо я не знаю, люблю ли я его, или ненавижу!» (ХН, 338). Главная особенность правки выразилась в том, что она велась одновременно в двух направлениях: и по линии усиления критики Базарова, и по линии дальнейшего, прямого или косвенного, утверждения и подчеркивания его «апофеозы».

Отношение писателя к своему герою было противоречивым и сложным, что не исключает, однако, другого вывода на основании анализа того же материала: на первых стадиях работы над романом «любви» к Базарову у Тургенева было все-таки больше. Последующее вмешательство Каткова и Анненкова привело к ощутимо неблагоприятным последствиям. Употребляя выражение Γ ерцена, «было бы для Базарова лучше», 52 если бы Тургеневу удалось избежать давления Каткова и хотя бы в какой-то мере пренебречь некоторыми «дружескими» советами Анненкова. И все же: не вмешайся Катков и Анненков в творческие замыслы писателя, критическое начало в тургеневских изображениях разночинной демократии все равно сказалось бы. Критика в «Отцах и детях» в принципе не порождена исключительно влиянием Каткова, Анненкова и др.; она коренится в чем-то более глубоком и значимом. В связи с этим необходимо по-настоящему широко и объективно ставить в тургеневедении вопрос об источниках и причинах «любви» и «ненависти» писателя к разночинной демократии. Пора отказаться от некоторых заученных приемов в решении этого вопроса, сводящихся, как правило, к тому, что каждый сколько-нибудь полемический выпад Тургенева против «детей» объясняется только его либеральной тенденциозностью или «классовой ограниченностью». Кроме «классовой ограниченности», имели множество других причин и обстоятельств.

Почему же в таком случае бесконечно повторяющиеся указания на изъяны в мировоззрении Тургенева являются чем-то вроде окостенелой нормы для наших литературоведческих трудов, а, например, сколько-нибудь серьезный разговор о некоторых спорных чертах разночинно-демократических воззрений, наложивших определенный отпечаток на роман, — признаком «дурного тона»? Серьезное изучение романа «Отцы и дети» немыслимо без всестороннего подхода к большому кругу проблем и «вопросов» из жизни русского общества в шестидесятые годы.



 $^{^{52}}$ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем под редакцией М. К. Лемке, т. XV, Пб., 1920, стр. 109.

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СВОЕОБРАЗИИ ГОНЧАРОВА-РОМАНИСТА

Анализ мастерства Гончарова-романиста дает возможность сделатьнекоторые существенные выводы об особенностях его художественного мышления. Вопрос этот слабо освещен в существующей научной лите-

ратуре об авторе бессмертного «Обломова».

Художественное мастерство писателя зависит от совокупности различных факторов творческой деятельности — от воспроизводимой романистом жизни и его мировоззрения, от возможностей таланта и позиции автора в происходящей общественно-идейной борьбе и т. п. Существует связь мастерства и с особенностями художественного мышления писателя. В данной статье делается попытка определить самый тип художественного мышления Гончарова, а также показать, как своеобразие этогомышления воплотилось в мастерстве писателя.

Как Гончаров-художник мыслит о действительности? В каких образах она предстает в воображении писателя? Уже при первом знакомстве с романами Гончарова нетрудно убедиться, что для его поэтического миросозерцания характерна, как это установил Добролюбов, «ровная доля внимания» ко всем «мелочным подробностям» ¹ воспроизводимых им типов и всего образа жизни. С разрозненных и с первого взгляда как будто случайных деталей и мелочей обычно начиналось художественное видение жизни у Гончарова. На этой основе и возникла его оригинальная поэтика «мелочной» разработки характера Ильи Ильича в «Обломове». Подобный способ «затяжного» воспроизведения жизни во всех ее деталях не нравился многим современникам Гончарова. Тургенев, мастер лаконичной формы, гончаровский метод «разанатомирования» действительности не считал истинно художественным. Чернышевский иронизировал над поэтикой нагромождения мелочей в художественной системе романа «Обломов» и считал, что его автор не понимал смысла картин, которые он изображал. 2 Другие писатели (особенно Достоевский) говорили об устаревшей манере Гончарова. Первая часть «Обломова» произвела неблагоприятное впечатление и на многих рядовых читателей. Существовало устойчивое мнение, что чтение всего «Обломова» — героический подвиг, на который можно решиться только по необходимости.

Н. А. Добролюбов хорошо знал суждения своих современников о романе Гончарова. Он готов был согласиться с тем, что «Обломов» «действительно растянут». В но гениальный критик не ограничивается конста-

¹ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат,

^{1935,} стр. 8.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIII, Гослитиздат, М., стр. 872; ср. т. I, стр. 634.

³ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 8.

тацией лишь субъективного впечатления от романа Гончарова. Он стремится научно объяснить источник такого впечатления, установить объективный смысл одной из главных особенностей поэтики Гончарова, его «драгоценного свойства» рисовать жизнь в «мелочных подробностях».4 Статья Добролюбова «Что такое обломовщина?» отклоняет субъективные суждения об утомительной мелочности романа «Обломов». Критик убедительно показывает, что этот «недостаток» — кажущийся, а не действительный. Вместе с тем статья Добролюбова направлена и против эстетов, которые упивались гончаровскими подробностями. Оказывается, исключительная способность Гончарова воспроизводить жизнь в ее мелочных подробностях — не сибаритская прихоть художника, не игра или бегство в искусство для искусства (как думали эстеты), а особый способ художественного познания жизни, который давал писателю возможность проникновения в сущность своего предмета изображения. Поэтому Добролюбов за причудами и мелочами видит «необыкновенное богатство содержания» «Обломова».

К анализу гончаровского романа Добролюбов творчески применил тот критический принцип, который впервые блестяще осуществил Белинский в отношении «Мертвых душ». В поэме Гоголя критик раскрыл единство «мелочей» и «субстанционального», показал общественную актуальность и реальность всего того, что казалось в ней как будто произвольной, субъективной игрой художника. Так поступил и Добролюбов в отношении романа Гончарова. И подобная «перекличка» критиков не случайна, она определилась родственностью объектов их критического анализа. «Мертвые души» и «Обломов» близки друг другу не только в способах «мелочного» воспроизведения действительности, но и в своем пафосе. Авторы названных произведений проникают в сущность патриархально-

крепостнического уклада жизни.

Указав на необыкновенное богатство содержания «Обломова», Добролюбов полемизирует со своими современниками и признается, что он читал роман Гончарова с увлечением. «"Сон Обломова" и некоторые отдельные сцены, - пишет критик, - мы прочли по нескольку раз; весь роман почти сплошь прочитали мы два раза, и во второй раз он нам понравился едва ли не более, чем в первый». 5 Добролюбов указывает на «полноту поэтического миросозерцания» романиста, на способность его «охватить полный образ предмета, отчеканить, изваять его». В этой особенности мышления и способа изображения жизни критик видит «сильнейшую сторону таланта» Гончарова. Ею «он особенно отличается среди современных русских писателей». Пристрастие художника к деталям Добролюбов объясняет его стремлением проследить явление до конца, найти его причины, установить его связи со всеми окружающими явлениями, возвести образ в тип, придать ему родовое, общее значение. Писатель сознательно и систематически (и иногда даже навязчиво) частное и мелочное, индивидуальное и случайное возводил к общему, к целому. Художественное мышление Гончарова отличалось единством и равновеспем анализа и синтеза. Проницательный, зоркий наблюдатель, создающий великолепные жанровые картины и сцены в духе живописцев фламандской школы, и художник, обладающий такой силой обобщения, при которой реализм доходит до символа, органически слились в авторе «Обломова». И это воплотилось в соответствующих приемах и способах художественного воспроизведения. Начинается оно с разрозненных и многочисленных деталей, частностей, аксессуарных явлений. Изображение

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 9. ⁶ Там же, стр. 7.

их затягивается, кажется многословным, скучным и утомительным (вспомним первую главу «Обломова»). Но в развитии сюжета романа наступают такие моменты, когда эти детали, прозаичные мелочи и пустяки начинают вдруг приобретать общий, «субстанциональный» смысл, группироваться в определенную концепцию и, как говорил Гончаров, «сливаться в общем строе жизни». И тогда вялая работа над разрозненными эпизодами романа сменяется подлинным созданием целого: «хлынет свет» и «осветит дорогу, куда мне итти».

На протяжении всего романа «Обломов» в наиболее ответственные моменты в судьбе Ильи Ильича совершается непосредственный переход от воспроизведения его конкретного поступка или суждения к обобщающему, итоговому понятию-символу «обломовщина». Такие переходы от частного, единичного и случайного к общему автор совершает постоянно

и в разнообразных формах.

Могут заметить, что подобное возведение частного к общему является характерной чертой вообще художественного воспроизведения жизни. Безусловно! Но не об этом идет здесь речь. Как правило, такой ход от частного к общему осуществляется у художников «тайно», «незримо», поэтому общий смысл рисуемых частностей необходимо «улавливать» и «устанавливать». Да и не всегда авторы осознают общий смысл изображаемых ими картин и сцен, поступков и черт действительности. Поэтому является как объективный результат воспроизведения частностей и деталей. Невозможно даже и представить себе, чтобы Тургенев, изображая Рудина, тут же и указал на его родовые, общие свойства. Ничего подобного нет и в романической системе Толстого и Достоевского. Гончаров же сознательно, с последовательной настойчивостью, с помощью того или другого приема «зримо» показывает типическое значение Обломова. Он говорит об Обломовых и Обломовках. От конкретного предмета или бытовой детали художник осязаемо «тянет нить» к общему, типическому. От халата и туфлей Ильи Ильича он ведет читателя к обломовщине как укладу жизни и строю психики. В системе гончаровромана восточный халат Ильи Ильича становится символическим воплощением обломовщины, а потому служит одним из средств раскрытия основной идеи произведения. Такие «типизирующие ходы» от частного к общему совершает или сам автор, или же он эту функцию обобщения передает герою, вполне осознающему свою связь с общим (рассуждения Ильи Ильича о том, что подобных ему много на Руси, а также горькие мысли героя о породившей его обломовщине). Любовь Захара к своему сюртуку и жилету осознается романистом опять-таки в масштабах целого, как выражение приверженности преданного крепостного слуги к былому величию обломовского уклада жизни. Гончаров не только воспроизводит индивидуальный образ Андрея Штольца, но и рассуждает о появлении целой фаланги русских Штольцев, деятелей нового типа. Драматическая развязка первой любви Ольги Ильинской превращает ее, как заметил романист, в несчастную женщину вообще. Конкретное изображение повседневной жизни Агафьи Матвеевны к концу романа завершается обобщающим раскрытием ее характера как характера простой русской женщины. Борис Райский в своем индивидуальном облике в высшей степени оригинален, неповторим. Но и в его образе романист прямо указывает на нечто общее, принадлежащее целому поколению русских людей определенной исторической эпохи. Нет необходимости в исчерпывающем рассмотрении многообразных по форме, постоянных

⁷ И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма. Гослитиздат, Л., 1938, стр. 151

⁶ Русская литература, № 4, 1961 г. lib.pushkinskijdom.ru

ходов романиста от частного и индивидуального к общему и целому. Подобными ходами пронизана вся повествовательная ткань его романов.

Гончаров-художник, воспроизводя жизнь в мелочных подробностях, мыслил о ней в больших масштабах, законченно целым и полным образом. По его мнению, в художественных типах выражаются коллективные черты целых слоев или сословий общества. В рисуемых картинах художник воспроизводит черты, образующие господствующий фон жизни, выражающие коренную русскую жизнь.

Гончаров указывает и на общечеловеческие образцы психологических черт и состояний. И самые задачи русского романа он трактует в широком плане. В статье «Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"» он говорит, что роман призван «осветить все глубины жизни, обнажить ее скрытые основы и весь механизм». В «Литературном вечере» Гончарова речь идет о романе как «руководящем кодексе к изучению взаимных отношений, страстей, симпатий и антипатий» (VII, 110). Романист стремится осознать общий смысл целого, воспроизвести «совершившийся цикл» жизни. Автора «Обломова» следует назвать романистом целого уклада жизни, порожденных им типов и типических конфликтов. Любопытно, что Гончаров первоначально смотрел на свой роман с точки зрения его общего смысла — произведение было названо им «Обломовщина». Но затем он отказался от этого названия, решив, что главное в художественном произведении — личная драма Обломова.

Каждый из своих романов Гончаров соотносит с целой эпохой и целым укладом жизни. Как бы желая еще более укрупнить масштабы захвата жизни, подчеркнуть цельность, единство и всеобщность того, что он разъединил в трех романах, писатель в своем сознании объединяет их в трилогию. И хотя объективно они и не образуют подобного художественного целого, но идеологическое единство всей гончаровской «трилогии» бесспорно. Оно определяется осознаваемой автором законченностью воспроизведенного в ней типа русской жизни. Поэтому и анализ отдельных романов Гончарова необходимо вести в рамках целого, с учетом всей концепции его «трилогии».

Осознание романистом своих романов как «трилогии» было связано с одной из главных особенностей его художественного мышления, с его способностью за мелочами и частностями, за индивидуальными судьбами видеть общее, целое и законченное. С этой точки зрения Гончаров судит о романах своих современников, пытаясь определить своеобразие своей романической системы.

В суждениях Гончарова о Тургеневе заметно желание доказать, что автор «Рудина» и «Дворянского гнезда» обладает такими творческими возможностями, которые не позволяют ему заняться постройкой целого, быть зодчим романа, создателем полного и законченного образа жизни. Гончарову, исходящему из возможностей собственного таланта, казалось, что обязательной задачей романиста является создание целостного и стройного здания, в котором все между собой органически связано. Вместо этого Тургенев-романист весь «рассыпался», по мнению Гончарова, на жанровые сцены, он не владел полнокровной кистью, а действовал карандашом и создавал силуэты, очерки, исполненные жизни, но не проникающие в сущность и не охватывающие целостность взятого круга жизни. В данном случае Гончаров собственную эстетику романа и свое восприя-

⁸ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр.212. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

⁹ И. А. Гончаров и И. С. Тургенев. «Academia», Пб., 1923, стр. 31. Здесь Гончаров приводит суждение одного «учителя» о романе Тургенева, но он соглашается с его мнением. Согласился с ним и сам Тургенев (там же, стр. 35).

тие жизни попытался сделать обязательными для всех романистов, забывая о том, что Тургенев обладал другим художественным миросозерцанием и имел дело совсем с иными сферами жизни, которые требовали других форм художественного воспроизведения. Тургенев и сам признавал, что роман в «эпическом значении этого слова» не в духе его таланта, что его произведения сбиваются на «ряд эскизов», что в них нет «крепости характеров», «глубокого и всестороннего проникновения в жизнь». 10 В этих самохарактеристиках нельзя усматривать выражение скромности писателя. Переписка Тургенева и Гончарова идет под знаком взаимного желания выяснить своеобразие своих романов. И в этих суждениях заключено объективно ценное содержание, позволяющее и современному исследователю понять то оригинальное, что было присуще каждому из романистов. В их взаимных оценках столкнулись две различные формы художественного мышления, две системы художественного мастерства. Романы-эскизы Тургенева глубоко отличны от романов-монографий Гончарова. Творец Рудина будто слышит лишь «отдельные звуки» в жизни, видит ее «мерцания» и «мгновения» и стремится на это ответить «быстрыми отголосками». Эти слова Тургенева никак не унижают его романов, а говорят об их своеобразии. Не следует забывать, что в «мерцаниях» и «мгновениях» он умел улавливать самый животрепещущий, общественно-актуальный момент действительности — именно «самый образ и давление времени» и «быстро изменявшуюся физиономию русских людей культурного слоя». 11 Гончаров в силу возможностей своего таланта и особенностей своего художественного мышления не мог обладать такой способностью, он указывал на нее именно в произведениях Тургенева.

В период исканий своей новой манеры Тургенев ощущал необходимость полноты в воспроизведении жизни. Но она не была ему вполне доступной, и он отказался от осуществления этого принципа в своих романах, открыв особый, соответствующий своему таланту способ реалистического воспроизведения жизни в ее сущности. Тургенев проникает в эту сущность не путем широкого и вольного изображения характеров и обстоятельств в их историческом развитии. Он художник большой и выразительной сосредоточенности решительно во всех компонентах своей художественной системы. Тургенев всегда обращает исключительное внимание на какой-то строго ограниченный, конкретный и актуальный, как правило — переломный, критический момент в истории общественнонравственных и идейных исканий людей своего времени. На этой основе он избирает и выделяет не событие (как у Достоевского и Писемского) и не тот или другой жизненный уклад (как у Гончарова), а лицо, ставит его в центр сюжета, соотносит с ним всех прочих действующих лиц, делает его общественным типом, знамением в идейно-общественных исканиях времени. Такая строгая отграниченность облюбованного романистом «участка» действительности и исключительная сосредоточенность на отдельном герое объективно сближали тургеневский роман с повестьюновеллой, требовали соответствующих принципов в группировке действующих лиц, в сюжетостроении, в воспроизведении внутренней жизни, в композиции, в повествовании.

Преобладающий интерес Тургенева-романиста сосредоточен на облике духовно выдающейся, а иногда и героической личности в ее исканиях смысла жизни, неразрывного с общественным служением, исполнением высокого гражданского долга перед другими людьми, перед родиной. Такой «угол зрения» определился у Тургенева в некоторых

¹⁰ И. А. Гончаров и И. С. Тургенев, стр. 35.

¹¹ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. XI, Гослитиздат, М., 1956, стр. 403.

повестях первой половины 50-х годов («Гамлет Щигровского уезда», «Переписка», «Дневник лишнего человека»), а затем, начиная с романа «Рудин», стал господствующим.

Гончарова тоже интересует духовный мир личности. Но он берет обыкновенных людей и воспроизводит не философско-моральные, идейные их искания, а историю формирования характера человека под неумолимым воздействием определенного общественного уклада жизни. Гончатипов определившегося, строго отерченного И ров — художник общественно-бытового уклада жизни. Здесь он продолжает идти по пути, который впервые был проложен Гоголем. Гончаров — автор «Обломова» трактует общественные типы как воплощение определенных черт характера, строя психики, того или другого поведения, отношения к жизни, сформировавшихся в недрах господствующего социально-экономического и нравственно-бытового, культурного уклада. Тургенев же создает ряд общественных типов, выступающих в качестве носителей идейно-общественных, нравственных, философских, политических устремлений, возникших в недрах той или иной культуры, на идеологической почве, на почве морали или философии. Тургенев — художник идей, общественной деятельности, философско-моральных исканий личности под воздействием непрерывно меняющихся запросов и потребностей вечно развивающейся, обновляющейся жизни. Поэтому и движущей силой в романе Тургенева прежде всего являются идеи, нравственные и философские убеждения, общественные стремления. Именно эти силы управляют центральными героями Тургенева, определяют их отношение к объективной действительности и вопросам их собственного бытия. Повышенный интерес Тургенева к идеологической жизни и общественной деятельности составляет особенность создаваемой им художественной концепции характеров. Здесь Тургенев резко выделяется в кругу своих современников и приближается к той концепции, которую создавали прозаики революционно-демократического направления.

В романах Тургенева постоянно виден один и тот же господствующий аспект: идеи и жизнь; люди, выступающие как носители определенных убеждений, и русская действительность. Романист всегда стремится говорить о том, насколько данные идеи, убеждения, искания, данные характеры, воспитавшиеся на тех или иных идеях, нужны России, поступательному ходу ее развития, насколько они способны выразить ее живые потребности, понять их и насколько они способны практически служить им. Тургенева-романиста следовало бы назвать летописцем идейно-общественного движения в России. Он запечатлел разные эпохи в этом движении. Период идей дворянского просвещения, период Рудиных у него сменился периодом идей демократических, периодом Базаровых, а затем — периодом идей народнических. В живых носптелях каждого из этих периодов Тургенев видел не только заблуждения, но умел находить и истину, отражающую действительные потребности русской жизни.

Автор «Обломова» осознавал себя художником совсем иного типа. Его интересуют не «мгновенья жизни» и не жизнь в ее различных отдельных гранях, а вся целостная и единая совокупность составляющих ее элементов. Он мыслил жизнь не в масштабах того или другого конкретного периода, десятилетия, его интересовали не быстро сменяющиеся веяния, а целые исторические эпохи и уклады. Отвечая на вопрос о том, почему он медленно создавал свои романы, Гончаров в «Необыкновенной истории» говорил: «Я писал медленно, потому что у меня никогда не являлось в фантазии одно лицо, одно действие, а вдруг открывался перед глазами, точно с горы, целый край, с городами, селами, лесами и с толной лиц, словом большая область какой-то полной, цельной жизни.

Тяжело и медленно было спускаться с этой горы, входить в частности, смотреть отдельно все явления и связывать их между собой!» 12

Как же представлялось Гончарову целое, как он понимал тот «круг жизни» или «цикл жизни», который должен быть, по его представлению, предметом романа? Другими словами: как же конкретно Гончаров мысдит жизнь в ее развитии? Он постоянно говорит о совершающейся в ней борьбе нового со старым. И свои романы он посвящает изображению именно этой борьбы. Новое и старое у него имеет очень четкий, обобщающий социально-психологический и философско-нравственный Старое — патриархальный помещичье-крепостнический уклад жизни, сложившиеся в ее недрах психика и мышление, быт и «философия жизни». Новое — нарождающийся мир деловых людей, активных буржуазных практиков с их представлениями о жизни, об обязанностях людей, их отношениях и т. п. Гончаров-художник мыслит о жизни именно этими, уже вполне сложившимися, как бы застывшими в его воображении противоположными образами старого и нового. Романист, собственно, прослеживает не динамику развития характеров и ситуаций в ходе борьбы нового и старого. Он воспроизводит последовательно сменяющие друг друга «вершинные» моменты развития (разные эпохи в жизни Александра Адуева, Обломова или Райского) и рассматривает их в статике, поворачивая до «бесконечности» разными сторонами. Добролюбов отметил эту «изумительную способность» Гончарова «во всякий данный момент остановить летучее явление жизни» 13 и посмотреть на него со всех возможных сторон. Такой принцип изображения движения служил задачам типизации в том их понимании, которое было присуще Гончарову. Да и сама борьба нового со старым, по убеждению Гончарова, не является постоянным и коренным процессом жизни. Она характерна лишь для кризисных эпох. Такая эпоха в жизни России наступила в 40—60-е годы. Ей и посвящает свои романы Гончаров.

В художественном миросозерцании Гончарова жизнь представляется длительным, но неуклонно и в определенных границах развивающимся органическим процессом. Характерно, что писатель и художественное произведение мыслил как нечто органическое. Как следует понимать это определение? В. Г. Белинский всегда указывал, что подлинно художественное произведение «органически целостно». 14 Он не отождествлял художественное произведение с живым организмом, но любил проводить между ними аналогию, и на этой основе сформулировал один из своих критериев художественности. В созданиях искусства, учил великий критик, «не должно быть ничего ни недоконченного, ни недостающего, ни излишнего; но всякая черта, всякий образ и необходим, и на своем месте». 15 Конечно, принцип «органической целостности» произведения литературы нельзя возводить в неизменный критерий художественности, пригодный для всех эпох. В пореформенные десятилетия создавались произведения, отступающие от названного критерия. С наибольшей силой это проявилось в романах Достоевского и в прозе Глеба Успенского. Сравнительно с творениями этих художников роман «Обломов» действительно являлся классическим и оригинальным осуществлением критерия «органической целостности». Последнюю нельзя рассматривать формально, как выражение многообразной согласованности, гармонии

¹² Материалы и исследования. Сборник Российской Публичной библиотеки, т. II, вып. I, Пгр., 1924 стр. 11—12.

¹³ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 7.
14 В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 592.

¹⁵ Там же, т. IV, стр. 200.

всех клеточек художественной структуры, их целесообразность и единство (в этом замкнутом мире ничего нельзя ни прибавить, ни убавить). Указанный принцип имеет и познавательно-эстетический смысл, так как он служит воспроизведению и оценке изображаемого предмета.

В «Обломове» большой мастер добился осуществления полной гармонии, единства и целостности всех компонентов, пропорциональности частей, внутренней целесообразности каждого элемента. Вся структура романа «Обломов» пробуждает в памяти слова Белинского о «таинстве организации» подлинно художественного произведения. «Тут, — говорит великий критик, — нет ни страницы, ни слова, ни черты, которые были бы наброшены случайно; тут все выходит из одной главной идеи и все в нее возвращается. Так линия круга возвращается в точку, из которой вышла, и никто не найдет этой исходной точки». 16

Гончаров-художник мыслит о процессах человеческой жизни в больших масштабах, по аналогии с объективно совершающимся годовым кругооборотом в природе или с более длительными геологическими изменениями. Романист уподобляет законы развития и возрасты любви смене времен года. Невозмутимое течение жизни в Обломовке представляется Гончарову покойной рекой. Подводя итоги жизни героев в начале четвертой части «Обломова», романист характеризует их изменившиеся судьбы с помощью образов, почерпнутых из геологической жизни планеты:

«Но гора осыпалась понемногу, море отступало от берега или приливало к нему, и Обломов мало-помалу входил в прежнюю нормальную свою жизнь» (IV, 386).

«Постепенная осадка или выступление дна морского и осыпка горы совершалась над всем и, между прочим, над Анисьей: взаимное влечение Анисьи и хозяйки превратилось в неразрывную связь, в одно существование» (IV, 388).

Иногда бывают бури и катастрофы в природе и в обществе. Но они возникают и исчезают, а жизнь вновь входит в свои законные берега. «Проходили дни, и с ними опять тишина повисла над Малиновкой. Опять жизнь, задержанная катастрофой, как река порогами, прорвалась сквозь преграду и потекла дальше, ровнее» (VI, 347). Пронесшаяся и захватившая всех героев «Обрыва» буря в судьбе Веры воспринималась Гончаровым не как что-то органически присущее жизни, возникающее из нее, а как нарушение ее обычного хода. Катастрофа пронеслась, а жизнь вновь вошла в свои «успокоившиеся формы». Так романист представляет себе ее круговорот. В ней могут быть бури, после которых обновляются, нравственно совершенствуются люди. Именно такой, полный, завершившийся цикл жизни и воспроизвел Гончаров в романе «Обрыв».

Разнообразное «включение» человеческих судеб в общий процесс жизни природы служило средством эпического, объективного воспроизведения действительности, являлось приемом, подчеркивающим органичность, по аналогии с природой, изображаемых романистом характеров. Гончаров воспринимал жизнь как процесс, в котором все имеет свои причины и следствия, в нем все целесообразно и неумолимо, в нем нет «пропусков» или чего-либо лишнего. Такой тип мышления мог сложиться на почве дореформенной действительности, в недрах ее установившихся и вполне выявившихся форм. Здесь возникает вопрос. С тем же общественным укладом имел дело и Герцен, но он создал роман «Кто виноват?», в котором выражены совсем иные формы художественного мышления и использованы другие способы изображения. Для разъяснения этого

¹⁶ Там же, стр. 146.

вопроса необходимо иметь в виду следующее обстоятельство. Нельзя прямо и автоматически объяснять особенности художественного мышления и мастерства характером воспроизводимой писателем действительности. Между «механизмом жизни» и «механизмом романа» стоят мировоззрение художника, его общественная позиция. Поэтому на почве пореформенной действительности возникали разнообразные формы рохудожественного мышления. Гончаров был противником патриархально-крепостнического уклада, он с радостной надеждой изображал рождение нового. Но как он понимал это возникновение и развитие нового? Писатель трактовал его в привычных формах отживающего типа жизни. С ними у творца «Обломова» была кровная, нерасторжимая связь, они характеризовали одну из особенностей его поэтического миросозерцания. В этом смысле следует говорить о консервативной сущности его представлений о совершающихся процессах жизни. Ничего подобного не было у революционера-диалектика Герцена. Он тоже изображал дореформенную действительность и рождение новых запросов и потребностей. Но о рождающемся он мыслил в соответствии с присущей этому новому природой, не привнося в него никаких элементов старого. Создатель «Обломова» тоже пропел отходную старому и приветствовал зарю пробуждения, но с каким покоряющим поэтическим обаянием он воспроизвел отживающий тип жизни!

Не лишено ли в таком случае мышление Гончарова чувства историзма? Нет! Мышление Гончарова проникнуто ощущением неумолимого поступательного движения жизни. Смысл его он видел в совершенствовании нравственной природы человека, что и составляет, по мнению писателя, основу прогресса. Именно эту философию прогресса он и воплотил в романе «Обрыв», подчинив ей движение сюжета, группировку и судьбы его героев.

Рассматривая прогресс как процесс постепенного развития жизни, Гончаров в одном из писем к Никитенко провозглашал несовместимость искусства и бурь: «Пиши, — говорят, — когда нельзя писать, когда на носу бури и пожары, от которых искусство робко прячется». 17 Не исключено, что подобная декларация была вызвана конкретной ситуацией, сложившейся в России 1862 года. И, конечно, она влияла на ход творческой работы Гончарова над «Обрывом», тормозила ее, заставляла идейно и художественно переосмысливать давно созревший замысел. Гончаров, однако, не отрицал необходимости и возможности художественного изображения жизненных бурь, «геологических катастроф» и «порогов». Об этом свидетельствует его роман «Обрыв». Но как автор этого романа понимал ломку жизни и человеческих характеров? Жизненные бури он переносил в нравственную плоскость и видел в них выражение такой ломки старого, которая не затрагивает коренных, неизменных основ и форм жизни, а лишь совершенствует их, очищает от отжившего и ведет к возникновению нового из лучших материалов прошлого. Все это и позволяет сказать, что в основе мышления Гончарова лежала идея эволюционного развития жизни. Она заключена в художественной системе романа «Обрыв» и подчиняет себе способы и средства воспроизведения жизни. Драматические отношения и трагическая развязка обновляют героев, но на старой основе. Тем самым романист стремится убедить в прочности, жизненности и необходимости коренных принципов жизни, выработанных дворянством. Такого угла зрения не было в романе «Обломов», хотя любовное снисхождение к его герою проявилось и в нем. Это

^{17 «}Русская старина», 1914, № 9, стр. 432—433.

¹⁸ Письмо к Никитенко датировано 17 июня 1862 года.

и дает исследователям право говорить о значительных сдвигах в мировозэрении Гончарова эпохи «Обрыва».

Идея незыблемости коренных основ национальной жизни проникает художественное мышление романиста, его романическую систему и эстетику, руководит и его мастерством. Предметом искусства и должно быть, по его мнению, коренное, устоявшееся, прочно вошедшее в жизнь многих поколений, приобретшее определенность форм своего выражения, вполне развившее все свои свойства и возможности. Все это составляет норму жизни, ее идеальное выражение.

Романист резко высказывался против новой литературной школы «крайнего реализма», подчинившей искусство служению «злобе дня». Чутье художника, рассуждает Гончаров, конечно, открывает ему возможность уловить и воспроизвести нарождающееся и дать в общих чертах «намек на мотив, который только начал разыгрываться». Так Тургенев «уловил» Базарова. Но это, считает романист, не основная, не коренная задача истинного художника, ее решение не может привести к созданию полнокровного, типического, а следовательно, и подлинно художественного образа. Для создания монументального жанра с типическими характерами необходима верность писателя неизменным основам жизни. На этой основе Гончаров и строил свою известную теорию типического.

С этой точки зрения очень важна полемика Достоевского и Гончарова. Поводом к ней явилось письмо Гончарова к Достоевскому от 11 февраля 1874 года. В нем автор «Обломова» утверждал, что зарождающееся не может быть типом, так как последний «слагается из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц». Гончаров считал, что творчество «объективного художника» (а таким, по мнению романиста, был Достоевский) «может являться только тогда..., когда жизнь установится; с новою, нарождающеюся жизнию оно не ладит» (VIII, 457). Через два года в статье «Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"» (1876) Гончаров вновь вернулся к вопросу о формах жизни, достойных искусства. «Искусство серьезное и строгое, — говорит он, — не может изображать хаоса, разложения... Истинное произведение искусства может изображать только устоявшуюся жизнь в каком-нибудь образе, в физиономии, чтобы и самые люди повторились в многочисленных типах под влиянием тех или других начал, порядков, воспитания, чтобы явился какой-нибудь постоянный и определенный образ формы жизни и чтобы люди этой формы явились в множестве видов или экземпляров... Старые люди, как старые порядки, доживают свой срок, новые пути еще не установились... Искусству не над чем остановиться пока» (VIII, 212—213).

Достоевский, романист героя из «случайного семейства», отвергает положения Гончарова о том, что подлинное искусство не может иметь дело с современной, неустоявшейся действительностью. Ответное письмо Достоевского на письмо Гончарова от 11 февраля 1874 года не сохранилось. Но в «Дневнике писателя» (за январь 1877 года), а также в романе «Подросток» («Заключение») Достоевский полемизирует с Гончаровым по вопросу о формах современной ему действительности и возможностях ее воспроизведения в романе. «... Если в этом хаосе, — пишет в «Дневнике писателя», - в котором давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь, и нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских размеров художнику, то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити? Главное, как будто всем еще вовсе не до того, что это как бы еще рано для самых великих наших художников. У нас есть, бесспорно, жизнь разлагающаяся... Но есть, необходимо, и жизнь вновь складывающаяся, на новых уже началах.

Кто их подметит и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения и нового созидания?» 19

Автор «Подростка» и считал себя романистом, улавливающим пропессы разложения старого и созидания нового. Он противопоставлял себя поманистам, которые воспроизводят законченные формы и сложившиеся типы действительности и которые на этой основе создают произведения, характеризующиеся завершенностью и целостностью. Такие романисты, по убеждению Достоевского, не могут изображать современность, лишенустойчивости, полноты и гармонии выражения. Они невольно должны будут обратиться к историческому роду творчества и в прошлом искать «приятные и отрадные подробности», «красивые типы», создавать «художественно законченные» картины. Достоевский иронизирует над полобными романистами. К их числу он готов отнести всех своих выдаюшихся современников, особенно Толстого. В противовес им Достоевский осознает себя романистом «смутного времени». «Работа неблагодарная и без красивых форм. Да и типы эти (порожденные переживаемым «беспорядком и хаосом», — Н. П.), — во всяком случае — еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однакож, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться». 20

Таким угадывающим и ошибающимся и был Достоевский-романист. В его дискуссии с Гончаровым наиболее ярко выразилась смена одной формы художественного мышления и поэтики, сложившихся на почве дореформенной действительности, другой их формой, подсказанной эпохой ломки и брожения, рождения нового. Ф. М. Достоевский, а затем и Гл. Успенский с наибольшей остротой, до трагической боли ощутили брожение и хаос, смятение и тревогу в сознании и жизни людей переходного времени. Характерно, что в 60-е годы художественное мышление Гл. Успенского легко и свободно укладывалось в привычные жанровые формы повести, рассказа и очерка. «Разоренье» им воспринималось как роман. Начиная же с 70-х годов автор «Больной совести» остро осознает всю невозможность продолжения работы в старой манере. Он решительно отказывается от обременительных для него традиционных жанров. Гл. Успенский ищет такие художественно-публицистические формы, которые, по его представлению, могли бы передать со всей драматической остротой ощущение нарастающей тревожной неустойчивости и противоречивости русской жизни переходного времени, позволили бы в живой форме откликнуться на «злобу дня», порожденную этим временем, а вместе с тем давали бы ему свободу в выражении собственных тревог и болей за положение и судьбу русского человека. Успенский, создавая новый тип художественно-публицистической прозы, озабочен тем, чтобы не стеснять себя в формах своего повествования. В той или другой мере такое стремление к независимости от традиционных форм присуще и другим прозаикам второй половины XIX века.

В. И. Ленин писал о Л. Н. Толстом: «Острая ломка всех "старых устоев" деревенской России обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его миросозерцания». ²¹ Ленинская характеристика позволяет понять основной источник своеобразия русского критического реализма второй половины прошлого

 $^{^{19}}$ Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1877 г. СПб., 1883, стр. 35—36. 20 Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1957, стр. 625.

века. Эти новые качества реализма и его прозаических жанровых форм многообразно обнаружились не только в произведениях Л. Н. Толстого. но и у его современников — у Гл. Успенского, Н. Щедрина, Ф. М. Достоевского. Последний по характеру своей болезненно чуткой психики был близок Гл. Успенскому. Он улавливал распад и деградацию старого и проницательно угадывал возникновение тех новых сил буржуазного общества, античеловеческая, разрушительная власть которых определяла трагические судьбы людей. Но это не привело у Достоевского к ломке жанровых форм, к отходу от романа и повести. «Дух нового времени» воплощался у него в этих формах. Однако их внутренняя художественная логика приобрела новые черты. Все компоненты романов Достоевского и вся их идейно-художественная концепция, не исключая стиля. тона и форм повествования, несли печать пореформенного времени. Структура его произведений резко меняется после пережитого им духовного перелома 1863—1864 годов. В их сюжеты широкой волной вливаются «злоба дня», «текущий момент» — власть денег, игра роковых страстей. пробужденных новым временем, судебная хроника, политические процессы, злободневные факты общественной и идеологической жизни. Воспроизведение «низких», «грязных» бытовых подробностей сочетается у автора «Преступления и наказания» с постановкой больших философско-этических вопросов своего времени. Хроника прошлого сливается с современностью в «Бесах» и «Братьях Карамазовых». Взлеты и падения, бунт, преступление и смирение, раскаяние, красота и безобразие, гармония и хаос — все эти противоположности совмещаются в романах Достоевского и являются своеобразным выражением той ужасно беспорядочной, трагически хаотической жизни, о которой он говорит в романе «Подросток».

Современная Достоевскому действительность органически вошла в содержание и форму его романов. Средствами их структуры, всем их стилем он передал динамику, биение пульса современной ему переворотившейся и укладывающейся жизни. И подобно Толстому, но своими путями он сумел это осуществить, проникая в глубины души человеческой. Своеобразна и композиция романов Достоевского. Она противоположна ком-Гончарова. История формирования романов характеров, воспроизведение разнообразных обстоятельств этого формирования, что так существенно для романов Гончарова и Толстого, не входят прямо в сюжет романа Достоевского, а предшествуют ему, отодвигаются в предысторию. Главное же в сюжете — те конечные драматические и трагические конфликты и катастрофы, роковые события и страсти, столкновения и борьба идей, которые так постепенно, издалека и обстоятельно готовятся в романе Гончарова. Эпическое воспроизведение действительности у Достоевского, имеющего дело с драмой в мятежно ищущей и страдающей душе своего героя, решается драматическим способом. Драматизм присущ не только композиционному построению романов Достоевского. Драматическими средствами он воспроизводит и характеры. С этим связана огромная роль в романах Достоевского «внутренней речи» героев, их записок и исповедей, а также диалога, дискуссий. Драматизм событий и внутренней жизни героев, обыденной обстановки дает читателю возможность почувствовать напряженное биение пульса современной Лостоевскому действительности.

Гончаров мыслил о жизни совсем иначе. И воспроизводил он ее иными способами и с помощью других средств. У него сложилось представление, что лишь устоявшийся, коренной и неизменный уклад является той «нормой жизни», которая достойна быть предметом искусства. Это таило в себе большие опасности для художника. Прежде всего

необходимо отметить сильно сказавшуюся в его художественном мышлении рационалистическую тенденцию со всеми из нее вытекающими последствиями. Восприятие жизни в ее незыблемых и вполне сложившихся формах, противопоставление этой нормы жизни (как идеала) хаосу и брожению служило благодатной почвой для широкого проникновения в систему гончаровского романа элементов рационалистической поэтики. Возникла потребность «уложить» жизнь в какие-то определенные формы, свести многообразие ее проявлений к единым, коренным началам. Это подсказывало и соответствующую поэтику, в которой большую роль играли постоянно применяемые одни и те же способы и приемы изображения жизни, позволяющие воспроизвести в ней постоянное, уложившееся, вошедшее в плоть и в кровь рисуемых характеров. Внедрение рационалистических элементов в романы Гончарова происходило в разнообразных формах и явилось обратной стороной его чисто художественного таланта. В этой области можно было бы провести аналогию между Гончаровым и любимым им Диккенсом. Можно было бы сослаться и на воздействие соответствующих литературных традиций, связанных с рационализмом. Но рационализм Гончарова, повторяем, органически вырастает прежде всего из особенностей восприятия и понимания им действительности. Гончаров-художник мыслит и воспроизводит жизнь в ее многообразных градациях, в последовательных и постепенных переходах от одной формы ее выражения к другой, от низшего к высшему, от примитивного к сложному. Об этом свидетельствует хотя бы созданная им типология характеров в «Обыкновенной истории» и «Обломове» или, говоря его словами, «морфология любовной страсти» в «Обрыве». Чтобы понять «механизм» романа Гончарова, роль в нем рационалистических элементов, необходимо более подробно рассмотреть созданные им «параллели страстей» в романе «Обрыв». Уже В. Г. Белинобратил внимание на то, что талант Гончарова проявляется с наибольшей силой и оригинальностью в изображении разных типов любви у Александра Адуева. Великий критик находил глубокое общественное и нравственное содержание в любовных увлечениях героя «Обыкновенной истории». Они характеризовали его в качестве определенного общественного типа, служили «вехами» в истории его иллюзий, разочарований и отрезвления. Романист пошел по этому же пути и в романе «Обломов». В нем любовь приобрела, как и в «Обыкновенной общественно-правственное содержание, вела к уяснению смысла, сущности обломовского типа жизни. Изображение любви в романах «Обыкновенная история» и «Обломов» позволило художнику решать возникшие перед ним в то время задачи художественного исследования адуевщины и обломовщины. Необыкновенный талант в изображении любви позволил художнику проникнуть, как это показал Белинский, в существенные процессы жизни своего времени. В романе «Обрыв» Гоноставаясь верным своему сложившемуся таланту, обратился к изображению разнообразных типов любовной страсти. Об этом романист говорит в статье «Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"». «Вообще меня, — признается автор, — всюду поражал процесс разнообразного проявления страсти, то есть любви, который, что бы ни говорили, имеет громадное влияние на судьбу — и людей и людских дел. Я наблюдал игру этой страсти всюду, где впдел ее признаки, и всегда порывался изобразить их, может быть, потому, что игра страстей дает художнику богатый материал живых эффектов, драматических положений, и сообщает больше жизни его созданиям» (VIII, 208—209).

Далее Гончаров характеризует разные типы страсти, которые он воспроизвел в романе «Обрыв». Романиста особенно увлекла задача изо-

бражения страсти в чистой, своевольной и гордой натуре Веры, ее борьбы с нею. «Прежде всего я сосредоточился, — пишет романист, — на Вере, на образе ее честной, женской любви, обратившейся по несчастным обстоятельствам в гибельную страсть» (VIII, 208). От страсти Веры романист невольно перешел и к другим образам. «Явилась страсть Райского к Вере, особый вид страсти, свойственный его характеру, потом страсть Тушина к ней же, глубокая, разумно человеческая, основанная на сознании и убеждении в нравственных совершенствах Веры; далее бессознательная, почти слепая страсть учителя Козлова к своей неверной жене, наконец дикая, животная, но упорная и сосредоточенная страсть простого мужика Савелья к жене его Марине, этой крепостной Мессалине» (VIII, 209). К этим «параллелям страстей» необходимо добавить и еще одну — любовь в прошлом Бережковой и Ватутина. Изображена в романе и здоровая, непосредственная любовь Марфеньки и Викентьева. Наконец, в романе показана и Софья Беловодова — другая, сравнительно с опасными проявлениями страстей, крайность в жизни. Она не только. как Марфенька, не обнаруживает никаких признаков страсти, в ней вообще спят «почти все женские инстинкты чувства».

В «Обыкновенной истории» и в «Обломове» писатель руководствовался принципом — каковы характеры, такова и любовь. И это давало ему возможность при изображении разнообразных проявлений чувства любви проникнуть в историю личности, войти в обстоятельства ее формирования.

В романе «Обрыв» Гончаров не отказался от такого способа изображения действительности, а придал ему новые черты, открыл в нем новые возможности художественного познания. Во всем этом не разобрался Д. Мордовцев, который в статье «Задачи современного романа» (в связи с сочинениями Диккенса) спрашивал: кому какое дело до того, как умел любить Райский? Где тут влияние среды, общественных событий, современных учреждений на человека? Какое отношение к современной жизни, к ее интересам имеет этот человек? Мордовцев не заметил, что у Гончарова за разнообразными проявлениями любовной страсти как раз и выступает та «физиология общества», которая должна стать, по мнению автора повести «Новые люди», предметом современного ему романа.

Вместо романа с свободным, широким и вольным изображением человеческого характера в его общественной обусловленности у Гончарова явился роман о разнообразных проявлениях любовной страсти. Почему же такое принципиальное значение приобрела проблема любовной страсти во всей гончаровской концепции характеров и процесса жизни? Это было связано с пониманием романистом «механизма жизни». Если Писемский, характеризуя практическое направление своего века, указывал на тех меркантильных «божков» (погоня за карьерой и наживой), которые управляли судьбами людей, их отношениями, их любовью, 22 то, по мнению Гончарова, на судьбы людей и их дел имела громадное влияпие «пгра страсти». Поэтому в трактовке романиста она приобрела глубокое общественное и психологическое содержание. На этой основе он развенчивает романтическое представление о любви и противопоставляет ему реалистическое ее понимание. Исток подобного подхода к жизни легко улавливается уже в первых прозаических опытах художника, хотя бы в повести «Нимфодора Ивановна», в которой речь идет о двух типах любви (как «легком щекотании» и как «таинственной глубине»). Уже тогда трактовка страсти у Гончарова была заострена против ее романтического понимания. Такая антиромантическая направленность гончаровского понимания страсти сохранилась и развилась во всех его рома-

²² А. Ф. Писемский. Письма. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 77—78.

нах, особенно же в «Обрыве» (образ романтика Бориса Райского). Наконец, необходимо иметь в виду и еще одно очень важное обстоятельство. В анализ любви Гончаров вносит и «антинигилистический» смысл. Автор избрал для изображения «новых людей» любовную ситуацию и сосредоточил спор и разлад Марка и Веры на «пункте счастья».

Из сказанного видно, что для художественного мышления Гончарова характерно проникновение в многообразные формы проявления любовной страсти и угадывание их общественно-психологического смысла. С этой особенностью восприятия жизни связаны и соответствующие способы ее изображения. В «Обрыве» тот или другой тип любви не обязательно соотносится с тем или другим характером человека, объясняется им и сам объясняет его. Райский, как говорит Гончаров, был захвачен особым видом страсти к Вере. Он любил ее «только фантазией и в своей фантазии» (VIII, 214). И это великолепно раскрывало весь его характер, наделенный избытком праздной фантазии. В других случаях нет подобного прикрепления того или другого типа страсти к соответствующему характеру, к истории личности, что было обусловлено изменившимися задачами романиста. Конечно, страсть Веры также связана с ее характером. Об этом романист не забывает и в других случаях, но не ограничивает изображение страсти пределами лишь характера, а ищет в ней выражение духа времени, исканий, борьбы, уровня развития общества, миросозерцания, положения человека в обществе.

Теперь главное у Гончарова не столько создание общественных типов (от этого он полностью не отказывается и в «Обрыве»), сколько изображение жизни русского общества в момент кризиса устоявшихся его форм, пробуждения, борьбы нового со старым. И симптомы всего этого проницательный романист находит в разнообразных проявлениях любовной страсти. Вот почему он считает, что в современном романе «на первом плане... являются неизбежные отношения обоих полов между собою» (не только в физическом, а и в общественно-правственном смысле) (VIII, 210). Окончательное падение Марины и дикая страсть ее мужа Савелья явились не результатом прирожденной испорченности их натуры, а следствием крепостного рабства, которое служило благоприятной почвой для обезображивания человека. Для Марины и Савелья характерно полное отсутствие, как говорит романист, «всякого человеческого осмысления» своих поступков.

Другие источники «безобразной страсти» у Ульяны Андреевны, жены Козлова. Романист довольно подробно рассказал историю ее беспорядочной, легкомысленной жизни и в ней нашел ключ к объяснению возможного извращения чувства. Превращению этой заложенной дурным воспитанием возможности в действительность способствовал семейный быт Ульяны Андреевны. Бессознательная страсть Козлова к жене не давала материала для жизни ее ума и сердца, не развивала их, не наполняла человеческим содержанием семейные отношения. Такое слепое влечение, не замечающее даже своего предмета, вполне гармонировало со всем характером Козлова, оторванного от окружающей действительности, погруженного в изучение по книгам чужой и далекой жизни.

«Грех» бабушки, ставшей в юности жертвой страсти, совершается в результате чинимых ее любви препятствий. Трагически, «обрывом» кончается и любовь Веры к Марку Волохову. Во всем обширном романе Гончарова нет страсти, которая привела бы к счастью. к выражению полноты жизни. В чем причина такого рокового исхода? Можно, конечно, сослаться на отрицательное отношение романиста к любви как страсти. Его положительный герой Штольц был врагом поэзии страстей. Противником ее зарекомендовал себя и Петр Адуев. В чувстве Тушина к Вере

торжествуют разум и воля. Напротив, страсть у Райского, Веры, Козлова. Марины, как и у поклонника «колоссальной страсти» Адуева, изображена Гончаровым как болезнь, имеющая часто роковой. трагический исход. Однако нет оснований к обвинению Гончарова в филистерском благоразумии. Он знает, что любви без страсти быть не может. Вот почему он холоден в изображении женщины-статуи Софьи Беловодовой. Правда, он поэтизирует естественную любовь Марфеньки и Викентьева, но и она — не его идеал. Гончаров не противник страсти в любви, но он защищает человеческое содержание в ней. Если же ее человеческое содержание встречает на своем пути препятствия, обезображено обстоятельствами жизни, насильно ими заглушено, то в этом вина прежде всего общества, а не натуры человека. Изображая роковой, трагический исход страсти у Веры, всевозможные искажения ее человеческой природы у простого мужика Савелья и у художника-романтика Райского. романист говорит о ненормально живущем обществе, о господстве в нем уродливых предрассудков, о первых признаках пробуждения его самосознания, о начавшемся процессе распада отживающих представлений и отношений, о поисках новых критериев морали. Ранее Гончаров утверждал: каковы характеры, такова и любовь. Теперь он расширил эту формулу и сказал: каково общество, такова и любовь.

В соответствии с такой концепцией жизни Гончаров и строит свой роман «Обрыв». И вот в этой постройке заметна сильная рационалистическая и дидактическая тенденция. В отличие от «Обломова» последний роман Гончарова является многосюжетным произведением. Все сюжеты «Обрыва» «бьют» в одну и ту же точку. В каждом из них речь идет об истории того или другого типа любви. Совокупность этих историй дает как бы исчерпывающую картину всех возможных «параллелей страстей». Этими параллелями художник заставляет сравнивать, взвешивать и выбирать, он как бы подсказывает одно, нормальное и остерегает от другого, гибельного пли опасного.

Структуру своего романа, вобравшую указанные параллели, Гончаров, конечно, создавал не как геометрический рисунок. Но поэтика всех трех его романов убеждает, что в природе таланта их автора лежала сильная склонность к симметризму, к той «вдохновенной геометрии», о которой справедливо говорят некоторые пушкинисты, характеризуя принципы пушкинской композиции. Эта особенность поэтики Гончарова коренилась в характере его художественного мышления, сложившегося в процессе осознания и воспроизведения дореформенной действительности. Последняя обладала таким соотношением своих эелементов, которое могло «питать» гончаровский «художественный догматизм». Названной склонности Гончаров остался верен и в романе «Обрыв». В нарисованной им картине жизни проведены параллели различных типов любовной страсти, строгая градация их содержания и форм проявления.

У Гончарова-художника заметно неудержимое желание все изображаемое «раскладывать по полочкам», всему придавать законченную определенность, строго отграничивающую одно явление от другого. Он рассматривает жизнь не в ее процессах, а в ее сложившихся укладах и типах. Особенно Гончаров любит мыслить о жизни в форме контрастов, в форме крайних противоположностей. И иногда создается впечатление, что эти контрасты идут не от жизни (как у Гл. Успенского и Ф. М. Достоевского), а жизнь как бы «укладывается» в них. Уже в раннях повестях Гончарова определился этот способ изображения действительности. В «Лихой болести» даны две крайности: зоологизм Тяжеленко и идеализм Зуровых. В «Обыкновенной истории» принцип контраста лежит в основе обрисовки персонажей и композиционного построения всего

романа. В «Обломове» этот принцип не столь наглядно и последовательно выражен, но и в этом романе, изображающем судьбу двух противоположных героев, он является руководящим. Воспроизведение контрастов дано и в романе «Обрыв», хотя оно уже не играет такой всеобъемлющей и организующей роли в системе всего романа.

Гончаров замечает, что изображаемые им контрасты и крайности сходятся. Это как бы вносит некоторые элементы диалектики в его художественное мышление и в способы изображения жизни. Романист улавливает нечто общее между Марком Волоховым и Борисом Райским. В его представлении сходятся Обломов и Штольц. Александр Адуев даже превратился в копию своего антипода. Но и эта диалектика противоположностей идет у Гончарова от рационалистического стремления свести все многообразие жизни к единому, исходному началу. И такое стремление диктовалось пониманием художником «механизма» изображаемой им действительности. Марк Волохов, Борис Райский и Обломов — люди в разных костюмах, но они вышли из недр Обломовки и поэтому неизбежна их «перекличка».

Рационалистически построена не только художественная концепция процесса жизни. И более конкретные способы и приемы изображения «отдают» рационализмом. Разработав определенные приемы изображения, Гончаров делает их универсальными, постоянно (даже назойливо) действующими, проходящими через весь роман. Тургеневу очень не нравилось, что Толстой намеренно и систематически повторяет в образе княгини Болконской один и тот же штрих — усики на верхней губе. Но у Толстого такой прием не был универсальным. Гончаров же в романе «Обыкновенная история» разработал целую систему приемов, с помощью которых он преднамеренно, систематически и несколько однообразно «обыграл» многочисленные детали с целью раскрытия существа рисуемых характеров и сложившихся ситуаций. Такой поэтике «обыгрывания» одних и тех же деталей он остался верен и в романе «Обломов», отчасти и в романе «Обрыв». Преднамеренность, рассудочность заметны и в обращении писателя к форме вопросов как повествовательному средству в романе «Обломов». Мы уже говорили о приемах сведения частного к общему. Они упорно, систематически осуществляются романистом по ходу повествования. Столь же строго, обдуманно созданы Гончаровым и композиции его романов. В них художник точно соотнес друг с другом отдельные части, добился чистоты, полноты и гармонии форм, установил закономерно чередующиеся «приливы» и «отливы» в развитии сюжета, сквозные ситуации и т. п. В каждой части романа «Обломов» повествование неизменно идет по восходящей линии и всегда заканчивается как бы вспышкой действия, энергичным развитием сюжета. Первая часть завершается приездом Штольца, внесшим в жизнь Обломова крутой поворот. Конец второй части «Обломова» является апофеозом любви Ильи Ильича и Ольги Ильинской. Третья часть завершается отчаянием и горячкой Обломова после разрыва с Ольгой, а четвертая — встречей Штольца с нищим Захаром. Внутри каждой части «Обломова» Гончаров также находит точки наивысшего подъема действия. В «организме» же всего романа художник добивается «закругленности» и завершенности минувшего цикла жизни: сон-пробуждение-сон. И вся постройка произведения как целого отличается строгой стройностью. Каждый из романов Гончарова открывается прелюдией, мотивы которой проходят через все последующие главы, они перекликаются, а затем сливаются в единый центр, составляющий сердцевину творения.

В работе по «упорядочению» своей поэтической системы Гончаров руководствовался обязательным для искусства романа «законом симметрии

и равновесия масс».²³ Романист достиг положительных результатов, создав одну из классических форм русского реалистического романа. Романы Гончарова отличаются гармонией своих структур, органичностью развития заключенных в них характеров, пластичностью в воспроизведении жизни. Творец «Обломова» — наследник пушкинских гармонических поэтических форм. Его романы дают богатейший материал для выводов о законах художественности. Однако в гончаровской художественной системе развивалась и другая тенденция. Он не только незримо руководствуется «законом симметрии и равновесия масс», а и находит для него конкретные, наглядные формы выражения в самой ткани своих романов. И это он делает несколько рассудочно.

Вся романическая система Гончарова характеризуется оригинальным слиянием удивительной поэтичности в пластическом воспроизведении художником характеров и ситуаций с рационалистичностью в способах, приемах и формах их изображения и оценок. Создается впечатление, что он творил по вдохновению, но «укладывал» результаты своих вдохновений в рационалистические поэтические формы.

Характер восприятия и толкования жизни явился источником и дидактической струи в романах Гончарова. Уже Белинский отметил, что в «Обыкновенной истории» дана такая концепция в группировке лиц, которая вела к поучительному тону. В первом романе эта возможность почти не реализовалась, но все же дидактический колорит ему присущ. Дидактический тон сопровождает и изображение Штольца в романе «Обломов». Но особенно сильно он проявился в последнем романе Гончарова. Дидактическая тенденция романической системы писателя вырастала невольно из самого существа его представлений о жизни и была связана с рационализмом его художественного мышления. Как говорилось, он мыслил о жизни в ее готовых, уже отложившихся формах. Так представлялось ему положительное и отрицательное в жизни. Ходом сюжета, группировкой лиц романист ясно, откровенно выражал свое отношение к положительному и отрицательному. Положительные герои Гончарова становились рупорами его собственных идей и идеалов. Все это и явилось источником дидактической тенденции в романах Гончарова. В «Обрыве» ей служили не только ход и повороты в сюжете, группировка лиц, но и другие компоненты романа. В его системе назидательную функцию несли и образы-символы (образ обрыва). Некоторые персонажи «Обрыва» также превратились в дидактические символы, явились олицетворением «новой правды» (Тушин), России (бабушка), «новой лжи» (Волохов) и т. п. И самый конфликт между двумя «правдами», его исход приобрели резко выраженный дидактический характер.

Гончаров всегда стремился предохранить себя от дидактизма и рассудочности. Он великолепно отдавал себе отчет в поджидающей его эпасности, таящейся в самом существе всей его творческой позиции. Романист декларировал необходимость спокойного и беспристрастного отношения истинного художника к своему предмету изображения. Только такое отношение, по его мнению, позволяет писателю приблизиться к истине. Созданные Гончаровым объективные формы воспроизведения жизни сыграли выдающуюся роль в борьбе и с романтической поэтикой, и с дидактической литературой, проникнутыми субъективизмом, ведущим к произвольному обращению с предметом изображения. Гончаров скептически оценивал писателей с субъективным складом таланта и противопоставлял им художников, талант которых отличался эпическим беспристрастием. Однако — и так часто бывает — художник «ушибся» об то

²³ Чехов в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1954, стр. 560. lib.pushkinskijdom.ru

самое, чего он так желал избежать и против чего так решительно выступал. Дидактическая нота сильно прозвучала в его последнем романе. И это было вызвано сдвигом (назовем его «поправением») в понимании романистом положительных начал жизни.

Гончарова ожидала и другая, более серьезная опасность. После «Обрыва» он не возвращался к жанру романа, хотя в его воображении и писовался новый, четвертый роман, захватывающий современную ему укладывающуюся действительность. Но роман так и не был создан. Препятствие состояло не в том, что романист был недостаточно знаком с новейшими типами русской жизни, и не в том, что он исчерпал свою эпоху в той форме романа, которая была подсказана ему характерным для этой эпохи укладом жизни. С новыми типами романист мог бы познакомиться, а сложившуюся у него форму романа сломать и создать новую, соответствующую новому предмету изображения. Тенденция к этому у него уже наметилась. В «Обрыве» заметны существенные новшества в художественной системе. Так, сюжет «Обыкновенной истории» вытянут в одну ниточку, следует говорить о художественном схематизме этого романа, в нем заключен один конфликт и развивается одна интрига. В «Обломове» Гончаров, в противоположность Достоевскому и Писемскому, пошел еще дальше в освобождении русского романа от сложного и динамического сюжета, он как бы остановил движение жизни. «Обрыв» же — роман сложных и многообразных перипетий, занимательной, эффектной фабулы, крайне изменчивых характеров. Принципы типизации образа Райского противоположны принципам типизации образа Обломова. В одном случае типизация улавливала устойчивое, коренное, уходящее глубоко в почву. В другом она раскрывала крайне изменчивое и противоречивое. Конечно, при этом не следует забывать, что все-таки и Райский устойчив в своей изменчивости и противоречивости. Последние вовсе не ведут к ломке, к перерождению его натуры, а характеризуют его как вполне законченный, оригинальный тип героя распутья. Поэтому основы сложившейся романической системы не были затронуты новшествами, введенными Гончаровым в «Обрыве». И в Борисе Райском он открывает коренное, устойчивое — ту же обломовщину, но одетую в новую форму. Поэтому и его характер не текуч (как у Достоевского), а лишь изменчив. И все-таки стремление романиста воспроизвести в качестве типического изменчивое и противоречивое, находящееся в состоянии брожения, свидетельствовало о том, что его практика в какой-то мере ломала его представления о типическом. Следовательно, Гончаров обнаружил способность изменять свою систему, когда этого требовал предмет изображения. Однако, несмотря на это, романа о пореформенной, переворотившейся действительности он не написал.

Коренное препятствие на пути сближения Гончарова с современностью следует искать в характере его художественного мышления и шире — в особенностях его таланта. Препятствие подобного рода нельзя было устранить, не став художником совсем иного типа. Это вовсе не значит, что оригинальность таланта (а художественное мышление является составной частью его) фатально предопределяет все его возможности. Л. Н. Толстой пореформенных лет очень остро воспринимал современную ему действительность. И под ее воздействием совершился принципиальный перелом не только в его идеологической позиции, но и во всей его художественной системе, в способах и приемах изображения жизни, даже в строе его художественного языка. Так остро воспринимаемая им действительность открыла, пробудила и развила в его таланте новые творческие способности и возможности. То же следует сказать о Достоевском и Глебе Успенском. Этого нельзя сказать о Гончарове. Переворотившийся

⁷ Русская литература, № 4, 1961 г. lib.pushkinskijdom.ru

строй русской жизни не захватил его в свой водоворот и не вызвал в нем той глубочайшей ломки, которую пережили многие прозаики пореформенной эпохи. Талант Гончарова оказался неподатлив на впечатления, возбуждаемые современной ему действительностью. Эстетика и практика романа, художественное мышление и мастерство Гончарова сложились на почве осознания им особенностей дореформенной жизни и задач ее воспроизведения в искусстве. Он пытался исходя из своего личного опыта установить некоторые общие законы искусства, перенести результаты своей практики и осознания ее на искусство в целом (теория и практика типического). Но оказалось, что новый, складывающийся тип жизни пришел в резкое столкновение с художественным мышлением Гончарова, с его эстетикой, с его системой романа, с «устаревшими» приемами изображения действительности. Это обстоятельство и лишило его возможности обратиться к созданию романа о новом.

У Гончарова навсегда сохранилось глубокое убеждение в том, что типизировать средствами искусства можно лишь прошлое или такие явления и характеры современности, которые тесно связаны с прошлым. В результате Гончаров-романист вступил в безысходный конфликт с формирующейся современностью. В ее осознании он был слаб, ограничен. Но вся система его поэтики, тип его мышления, особенности его таланта, беспомощные перед процессами брожения, приобретали огромную силу проникновения в прошлое, в сложившийся уклад жизни, выявивший все свои данности и возможности. В историю русской литературы Гончаров вошел как классик реалистического общественно-психологического романа. Он с исчерпывающей полнотой раскрыл и объяснил читателю сущность патриархально-крепостнической Руси.



Л. ТОЛСТОЙ О НАРОДНОСТИ ПИСАТЕЛЬСКОГО ЯЗЫКА

Мысли Толстого о языке литературных произведений и об отношении его к языку народа, а также к «искусственному» литературно-книжному языку складывались в течение долгих лет. Они тесно связаны с его литературной деятельностью и проявлялись не только в форме теоретических выступлений, но и в художественной практике писателя.

Вопрос о связях между лингвистическими взглядами Толстого и его общей философской концепцией, исторические и классовые основы которой были раскрыты В. И. Лениным, остается все еще недостаточно освещенным. Между тем только в свете ленинской критики учения Толстого уясняется идейная сущность всех его воззрений. Оценивая с этих позиций высказывания писателя о языке, можно установить не только то, что в них является утопичным, но и то, что сохраняет свое положительное, прогрессивное значение.

Перелом в мировоззрении Толстого, его поиски новых языковых и стилистических средств, переход после романа «Анна Каренина» к народным рассказам 80-х годов формалистическая критика объясняла «кризисом реалистического искусства». Утверждалось также, что «опрощение» языка и стиля Толстого было вызвано воздействием на него со стороны немецкого литературного народничества (Б. Ауэрбаха, В. Г. Риля), некоторые идеи которого казались Толстому привлекательными.

Конечно, нельзя отрицать ни факта эволюции художественных стилей, ни различных идейных воздействий как проявления живого обмена культурными ценностями. И вряд ли нужно доказывать, что не бывает писателя, жизнь которого проходит в полной изоляции от каких-либо «внешних» влияний. Но решающим фактором развития художественных стилей эпохи или индивидуального стиля писателя являются конкретноисторические условия жизни народа, состояние его культуры, развивающейся на основе исторически определенного способа производства материальных благ.

В. И. Ленин писал о Толстом: «Острая ломка всех "старых устоев" деревенской России обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его миросозерцания».

Нередко на этом основании противопоставляют творчество Толстого до перелома в миросозерцании творчеству после этого перелома как различные по социальной природе, что нельзя признать правомерным. При несомненных различиях ранних и поздних произведений писателя между ними сохранялась «внутренняя, органическая связь», поскольку в разные периоды Толстой, хотя и с разной степенью полноты, отражал

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 301.

«народный взгляд, народную точку зрения на явления общественной жизни».²

Исследователь творчества Толстого Е. Н. Купреянова справедливо утверждает, что В. И. Ленин признавал «прямую идейную связь между ранним и поздним творчеством Толстого». Закономерность этой связи в ее социально-исторических основах и истоках определяется тем, что «реформа 1861 г. не сняла, не разрешила тех социально-экономических противоречий, которыми была вызвана к жизни». Весспорно, некоторые суждения Толстого об искусстве, высказанные в 50—60-х годах, явились зачатком его зрелой эстетики. Также и мысли писателя о языке и о словесном творчестве, выраженные в ранний и поздний периоды, сохранили

известную преемственность.

Говоря о прямой связи между идеями Толстого разных периодов, напомним о некоторых взглядах, складывавшихся у молодого Толстого и так или иначе вошедших в систему его мировоззрения. В дневнике 1851 года Толстой ссылается на слова Гоголя, утверждавшего, что только те литературные произведения хороши, которые «выпелись из души» писателя. Здесь же Толстой сомневается в том, существуют ли в современной литературе сочинения, понятные для народа. «Что же доступного для народа, — спрашивает он, — может выпеться из души сочинителей, большей частью стоящих на высшей точке развития...» И дальше: «У народа есть своя литература — прекрасная, неподражаемая; но она не подделка, она выпевается из среды самого народа». 4

Интересно, что в начале 50-х годов Толстой еще не считал необходимым и возможным «стать в уровень с народом». Культурное развитие оп представлял как общенациональное движение: впереди идет «высший круг» общества, а народные массы следуют за ним, но, как думал Толстой, они не сольются с «высшим кругом» и не отстанут от него, а также

подвинутся (см.: т. 46, стр. 71).

Согласно этим представлениям, народные низы и высшие классы общества связаны единством исторического бытия и направлением «культурного движения». Нужно учесть, что в молодые годы Толстой еще не осознавал непримиримости интересов крестьян и помещиков как классов антагонистических. Присматриваясь к тому, как живет народ в условиях помещичьего гнета, Толстой в своем дневнике (1853 год) говорит о народной жизни, «исполненной трудов и лишений» (т. 46, стр. 184); ей он противопоставляет развращающую праздность и нравственную нищету жизни «образованного общества». Однако эти противопоставления делаются пока лишь в плане социально-этическом. Его характеристика литературы также основывается на этических представлениях, отвлеченных от классового содержания. В речи, произнесенной на заседании московского Общества любителей российской словесности (1859), Толстой утверждает, что «литература народа есть полное, всестороннее сознание его, в котором одинаково должны отразиться... народная любовь к добру и правде» (т. 5, стр. 272). Если в эту раннюю пору духовного развития Толстой признавал этические начала народного сознания присущими ратуре народа», то много позднее эта же идея получит дальнейшее развитие. Она приобретет классовую окраску и полемическую остроту, когда пи-

1956, стр. 11.

4 Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 46, Гослитиздат, М.—Л., 1934, стр. 71. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

 $^{^2}$ М. Б. Храпченко. Реалистическое искусство Л. Толстого. В кн.: Творчество Л. Н. Толстого. Сборник статей. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 5. 3 Е. Н. Купреянова. Молодой Толстой. Тульское книжное издательство,

сатель станет мыслителем, который, по словам В. И. Ленина, «с громадной силой, уверенностью, искренностью поставил целый ряд вопросов, касающихся основных черт современного политического и общественного устройства». В трактате «Что такое искусство?» Толстой признает характерной чертой народного искусства определенный и несомненный внутренний критерий — религиозное сознание, а отличительным признаком искусства господствующих классов общества — полное отсутствие в нем всяких моральных устоев.

Молодой Толстой считает так называемую «цивилизацию» несовместимой с природными нравственными задатками людей, и, как отметил В. И. Ленин, еще в «Люцерне» (1857) писатель «объявляет, что признание "цивилизации" благом есть "воображаемое знание", которое "уничтожает инстинктивные, блаженнейшие первобытные потребности добра в человеческой натуре"». 6

«Народнические» интересы Толстого отражены в его дневниках 50-х годов. В записных книжках он отмечает народные слова и выражения. Писатель восторженно оценивает язык, которым говорят крестьяне. Те же интересы к народной жизни проявились и в таких его произведениях начала 60-х годов, как «Поликушка» и «Идиллия».

Естественным было обращение Толстого к педагогической деятельности. Впоследствии он сам говорил о «внутренних мотивах», тех, «которые привели... к школе и общению с народом». Педагогическая работа помогала ближе подойти к народу, лучше понять его, и Толстой надолго сохраняет интерес к сельской школе, тесно связывавшей его с крестьянской средой.

Школьное обучение в условиях работы с крестьянскими детьми выдвигало перед Толстым ряд вопросов языка, грамматики и методики преподавания. Педагогическая деятельность наводила и на размышления о словесном искусстве, о творческом методе, об особенностях книжной литературы и литературы устной, народной.

Толстой заметил, что крестьянские дети хорошо воспринимают произведения народного творчества, но не понимают литературы, написанной книжным языком в созданной авторами, далекими от народной среды. В начале 60-х годов у Толстого только еще намечались социально обоснованные контрастные сопоставления народного творчества и крестьянской речи литературе «богатых классов» и их литературному языку. Устный народный язык, язык произведений фольклора, с одной стороны, и язык литературный, преимущественно письменный, книжный, с другой, рассматривались Толстым только как стилистические разновидности единого языка, отличающиеся друг от друга по степени сложности. Наиболее простым, конечно, был признан язык произведений фольклора, понятный для читателей из простого народа, а литературно-книжный язык представлялся далеким от речевого опыта этих читателей, непонятным для них и сложным. Вот почему, по мнению Толстого, чтение должно было начинаться с произведений народной словесности. Потом следовало знакомиться с письменной литературой. Усложняя тексты для чтения, нужно было доходить до языка Карамзина и Пушкина (см.: т. 8, стр. 58). Но произведения Пушкина, Гоголя и других авторов не выдерживали «испытания» на действенную силу их содержания, на понятность, доступность для читателей-крестьян их языка и поэтических средств выразительности. Такой результат опытной проверки оказался для Толстого

⁵ В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 300.

⁶ Там же, т. 17, стр. 30. ⁷ П. И. Бирюков. Биография Льва Николаевича Толстого, т. І. ГИЗ, М.— Пгр., 1923, стр. 199.

неожиданным. Вместе с тем он решительно отвергал ложную народность славянофилов. Всякие подделки под народное слово Толстой считал непригодными и высмеивал в мнимонародной литературе употребление «милых руссицизмов, когда говорит мужик или баба с прибавлением слов там-от-ко, или трава растет гонко и т. п.». В то же время «самым дурным» языком он называл и «гладкий» литературный язык (т. 8, стр. 285, 286).

Преподавание в школе наталкивало на мысль о необходимости упростить современный литературный язык. Оно приводило и к критическим оценкам языка некоторых литературных произведений, сильно расходящимся с общепринятыми взглядами. Например, «Детский мир» и «Хрестоматию», составленные выдающимся русским педагогом К. Ушинским, Толстой считал очень плохими по сюжетам, языку и стилю (т. 8, стр. 279 и след.); басни Крылова он признавал «плохими сочинениями» и говорил, что они написаны «каким-то не русским, а вновь изобретенным, будто народным, языком» (т. 8, стр. 60).

Толстой не находил для своих учеников посредствующего звена «средней трудности» между языком фольклора и книжным литературным языком. Нарушалась последовательность перехода от простого (фольклорного) материала к наиболее сложному, т. е. к чтению русской классической литературы, тех «хороших книг», знакомство с которыми казалось необходимым. Нужна была «переходная литература», язык которой занимает промежуточное положение между языком простого народа и языком литературным. «... Может быть, — писал Толстой, — изучение книг, ходящих в народе, и взгляд народа на эти книги откроют нам те пути, которыми люди из народа достигают понимания литературного языка» (т. 8, стр. 61). Вопрос этот был для него нов и неясен. О «переходной литературе» у него не было нужных сведений. Возникшие «методические трудности» Толстой намеревался преодолеть путем опроса «всех понимающих важность этого дела».

В январской книжке журнала «Ясная Поляна» издатель обратился к лицам, занятым народным образованием, с просьбой сообщить, какие требования к образованию предъявляет народ, а также, «какие книги распространены в народе, какие книги он любит и читает более других» (т. 8, стр. 28). Впрочем, можно думать, что Толстой особенно не рассчитывал на получение новых материалов, способных изменить его собственные представления о духовных потребностях простого народа. Несомненная идеализация крестьянства не позволяла Толстому выявить подлинный характер вкусов читателей, не имевших доступа к культуре и необходимых условий для эстетического развития. Если Некрасов мечтал о времени, когда мужик понесет с базара книги Белинского и Гоголя, а не лубочную литературу, на которую тогда был немалый спрос, то Толстой не был склонен к объективной критике читательских интересов и вкусов крестьян, хотя эти вкусы и интересы далеко не всегда были безукоризненны. Он расходился с революционными демократами в понимании целей и путей общественного развития, а также задач и характера просвещения народных масс. Основываясь на отвлеченно понимаемых «природных» стремлениях людей к добру, Толстой возводил проявления духовной жизни крестьянства в некую высшую художественную и этическую норму, роль же деятелей в области народного образования сводил к обслуживанию запросов крестьянства, этого носителя «высшей правды народной жизни».

Толстой не мог довольствоваться признанием непригодности для народного чтения существующей литературы. «Положительный идеал» подлинно народных книг вырисовывался из критических оценок произведений книжной литературы и их языка. Образцом народности содержания и языковой формы Толстой называет «книги, писанные не для народа, а из народа, а именно: сказки, пословицы, сборники песен, легенд, стихов, загадок». «Нельзя поверить, не испытав этого, — утверждает Толстой, — с какою постоянной новой охотой читаются все без исключения подобного рода книги — даже "Сказания русского народа", былины и песенники, пословицы Снегирева, летописи и все без исключения памятники древней литературы» (т. 8, стр. 60—61).

Но все же круг чтения намечался довольно узкий, и Толстой понимал, что нельзя было им ограничиться. И тут впервые он выражает мысль, которая потом будет развита в его трактате об искусстве: «...народ не понимает и не хочет понимать нашего литературного языка, потому что нечего ему понимать, потому что вся наша литература для него не годится, и он выработывает сам для себя свою литературу» (т. 8, стр. 62). Заметим кстати, что Толстой совсем не так безоговорочно принимал идеи, выраженные в известных фольклорных образах. Высокоправственным содержанием народной словесности он считал лишь то, что не противоречит христианским представлениям о добре и о должном поведении человека. Так, близким писателю оказывается образ Иванадурака, мудрого простеца, которого Толстой делает героем одной из своих сказок. Но ему был чужд популярный герой народной кукольной комедии Петрушка, в котором, по словам М. Горького, «трудовой народ воплотил сам себя и свою веру в то, что в конце концов именно он преодолеет все и всех». В Петрушка побеждает полицию, попов, даже самого черта и смерть, причем победа достается ему не кротостью и смирением, а умом и силой.

Итак, теоретические идеи в области языка художественной литературы и фольклора Толстой связывал со своими наблюдениями над читательским восприятием крестьян. Из того факта, что эти читатели не понимали и не принимали литературного языка, следовала необходимость создавать литературу, способную удовлетворить духовные запросы простых людей и понятную им по содержанию и языку. Считая, что только те произведения подлинно народны, которые созданы не ∂ ля «простонародья», а возникли из среды трудовых народных масс, Толстой стал готовить себя к деятельности в области народной литературы. Подготовка эта была упорной и напряженной.

Поставленная задача — создать литературу, которую простой народ воспринимал бы как свое достояние, была чрезвычайно трудной. Она могла быть успешно решена лишь при условии, если автор настолько сольется с народом, что станет подлинно народным языком выражать его мысли, его чувства и если он (автор) овладеет самим духом народной словесности.

Толстой знакомится с фольклором разными путями. Читает фольклорные сборники, наблюдает за бытованием народной словесности, ставит своеобразные опыты, предлагая своим ученикам сочинения на темы пословиц.

«Давно уже чтение сборника пословиц Снегирева, — писал Толстой в статье «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас, или нам у крестьянских ребят?», — составляет для меня одно из любимых — не занятий, но наслаждений. На каждую пословицу мне представляются лица из народа и их столкновения в смысле пословицы» (т. 8, стр. 302). Он побуждает своих учеников сочинять рассказы на тему пословиц и на-

⁸ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 494.

блюдает за языком и стилем их импровизаций. Сочинения крестьянских детей привлекают писателя как живой родник народного словесного творчества. Толстой хочет уяснить, каким образом в среде носителей фольклора создаются зарисовки персонажей, какие речевые средства подбираются для тех или иных целей и пр. Результаты своих наблюдений он излагает в острой памфлетной форме — статье «Кому у кого учиться писать...». Здесь Толстой говорит о несостоятельности творческого метода существующей художественной литературы и о ложности пути, по которому идет искусство высших классов общества. В некотором роде статья эта являлась «литературным манифестом». Именно здесь намечаются положения, которые войдут в эстетическую систему Толстого и станут руководящими принципами в его собственной литературной деятельности. Перед ним начинают вырисовываться идеалы подлинно народного искусства художественного слова.

Творческое отношение Толстого к языку было характерно уже для ранних произведений писателя, когда он использовал литературный язык не только как готовый материал, но и преобразовывал его в соответствии с целями и задачами идейно-образного выражения. Иногда Толстой шел на отступления от грамматического стандарта, считая это проявлением «характерности», которая позволяла ему избегать безликого, гладкого литературного языка, обычно «прикрывающего пустоту мысли». Дружинин после чтения повести Толстого «Юность» в этом смысле даже говорил о «безграмотности» писателя, которая может быть у «нововводителя и сильного поэта, переделывающего язык на свой лад».

Интерес Толстого к местным народным говорам, как было уже отмечено, проявлялся с 50-х годов, когда он начал записывать некоторые местные слова, желая обогатить свой словарь. Но в период педагогической деятельности внимание писателя к местной диалектной речи особенно обострилось. Он замечает трудности, вызванные расхождением между речью народной, разговорной и грамматическими правилами литературного языка, и приводит, в частности, такую характерную для многих южнорусских говоров черту, как отсутствие среднего рода имен существительных. «В нашей местности (бывш. Крапивенский уезд Тульской губ. — $P.~\Gamma.$), — замечал Толстой, — нет среднего рода: ружье, сено, масло, окно — все она, большая и дурная, и тут грамматика ничего не помогает. Старшие ученики третий год знают все правила склонения и окончаний родов, а все-таки пишут: в этой сене много щавельнику — и отвыкают только настолько, насколько их поправляешь и насколько помогает чтение» (т. 8, стр. 69-70). Пособия по грамматике бессильны воздействовать на речь тех, для кого родными, материнскими являются местные народные говоры. «Мне кажется, — говорил Толстой, — что грамматика идет сама собой, как умственное небесполезное гимнастическое упражнение, а язык — умение писать, читать и понимать — идет сам собой» (т. 8, стр. 70).

Такого рода критические высказывания в адрес учебников имели серьезное принципиальное значение. Они исходили из признания различий между устной речью и кодексом грамматических правил литературного языка. Ученики яснополянской школы говорили на местном крестьянском диалекте, а учебники грамматики не принимали в расчет речевые навыки носителей местных говоров. По этим-то причинам Толстой и считал существующую грамматику «совсем не той, какая нужна учащимся» (т. 8, стр. 71). Вообще преподавание по грамматическим по-

⁹ П. И. Бирюков. Биография Льва Николаевича Толстого, т. I, стр. 131.

собиям, оторванным от живой речи, он называл «большим историческим недоразумением».

Толстой как бы наводит на мысль о пользе учебников по языку, которые рассчитаны на школьников, говорящих на каком-либо из местных диалектов.

Не признавая обычного для грамматической традиции «приоритета» письменной формы речи, он отдавал явное предпочтение речи живой, произносимой, причем речи простонародной, а не литературной, не-«интеллигентской».

Сначала Толстой считал необходимым сделать устную речь простолюдина основой языка произведений, предназначенных только для «массы трудящихся мужчин и женщин». Позднее он будет признавать устную, произносимую речь «трудящегося народа» основой народного языка литературы.

Как известно, вопрос о необходимости опрощения языка литературы, приближения его к формам народно-разговорной речи встал перед Толстым особенно остро в начале 70-х годов, когда он писал статьи для «Азбуки». Говоря о стремлении добиться «простоты и ясности рисунка и штриха, т. е. языка», он признавался в письме к А. А. Толстой (1872 года): «...работа над языком ужасная — надо, чтоб все было красиво, коротко, просто и, главное, ясно» (т. 61, стр. 283). «Азбука» Толстого получила высокую оценку филологической критики. Известный русский ученый-языковед И. И. Срезневский назвал этот труд, вышедший первым изданием в 1872 году, «явлением замечательным современной литературы».10

Каким же качествам должен удовлетворять язык «народных книжек»? Толстой выставлял самые общие требования. По его мнению, их авторам не следует намеренно подбирать «простонародные мужицкие слова». Главная задача — в том, чтобы употреблять слова простые, выразительные, точные и сильные. Нередко считают простоту синтаксиса обязательной для языка «народных книжек». Но Толстой говорил, что короткие предложения еще не создают хорошего языка. Нужны и другие условия. Но недостаточно знать их, и авторы должны рассчитывать не на предписания, а прежде всего на свое языковое чутье. 11 Оно предохранит от безвкусной стилизации под народную речь и от «скверного» интеллигентского литературного языка. Более точных рекомендаций Толстой не давал. «... Правилами ничего не сделаешь, — утверждал он, — правил нет, есть одно — нам надо учиться писать хорошо...» (т. 8, стр. 429). Овладеть хорошим языком можно лишь переняв его от простого народа.

Чем прочнее и шире становились знания деревенской России, чем глубже писатель понимал порочность капиталистического строя, тем более резко критиковал он буржуазно-помещичью культуру. Стремление к «замене» литературно-книжного языка становилось все настоятельней по мере того, как складывалось мировоззрение Толстого, как оформлялись его взгляды на искусство вообще, словесное искусство в особенности, взгляды, выражающие настроения той «примитивной крестьянской демократии», идеологом которой он становился.

Веря в «правду народной жизни» и непреходящую ценность народного искусства, Толстой еще до работы над «Анной Карениной» делился своими мыслями о «ложности» современной ему литературы: «...ни

¹⁰ В. И. Срезневский. И. И. Срезневский о Л. Н. Толстом («Война и мир»

и «Азбука»). «Сборник ОРЯС», т. СІ, № 3, стр. 55.

11 Эту исключительную чуткость к формам речи подметил у Л. Толстого М. Горький (см.: М. Горький. Лев Толстой. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 14).

одному французу, немцу, англичанину не придет в голову, если он не сумасшедший, остановиться на моем месте и задуматься о том — не ложные ли приемы, не ложный ли язык тот, к[оторым] мы пишем и я писал; а русский, если он не безумный, должен задуматься и спросить себя: продолжать ли писать...» (т. 61, стр. 277). Очень важно в этой связи подчеркнуть, что Толстой как бы заранее отвергает точку зрения тех, кто будет пытаться объяснить эти творческие поиски не конкретными историческими условиями русской действительности, а чисто внешними воздействиями, например, со стороны немецкого литературного народничества. В том же письме к Н. Н. Страхову Толстой признается, что к народному языку и приемам его «влекут мечты невольные» (т. 61, стр. 277). Свой рассказ «Кавказский пленник» он называет «образцом» языка и приемов, какие он намерен применять в своих произведениях для взрослых читателей.

Стремление Толстого к демократизации языка литературы проявилось в то время достаточно отчетливо в его писательской работе, как показали наблюдения над рукописями романа из эпохи Петра I.¹² Но Толстой оставил этот труд незаконченным и начал писать «Анну Каренину». Здесь с большой реалистической силой разоблачается «внутренняя ложь» современного общества и получают дальнейшее развитие характерные для Толстого методы изображения действительности, приемы ее художественной типизации. Не нужно доказывать, что Толстой писал «Анну Каренину» не для крестьян, не для «простонародья», вообще — не для «большого света», как он называл массы «трудящегося народа». Приемы создания образов действующих лиц, тонкий психологизм в изображении внутреннего мира персонажей, весь строй языка, стилистики и поэтики этого произведения не напоминали «образец» в виде рассказа «Кавказский пленник».

Свое желание изменить аудиторию и писать для народа Толстой осуществляет в 80-е годы, когда в народных рассказах он пытается практически решить задачу создания нового литературного языка и стиля новой и подлинно народной литературы. 13

Мы уже говорили, что в ранний период Толстой выражал крестьянский взгляд на вещи, поскольку крестьянские массы были предметом его познавания. Чтогда его высказывания о языке и литературе были результатом изучения крестьян. Их точку зрения писатель излагал в оценках действительности, все еще оставаясь идеологом прогрессивного дворянства. Сближаясь с простым народом, Толстой начинал проникать и в склад мышления крестьянства, овладевать его языком и словесным творчеством. Результатом этой деятельности и были рассказы для детей (1869—1872), особенно — «Азбука».

Общеизвестно, что идейное развитие Толстого завершается его духовным кризисом и переходом на позиции патриархального крестьянства. Теперь, уже с этих позиций, он отрицает все, что порождено капиталистическим городом, что поддерживает «внутреннюю ложь всех тех учреждений, при помощи которых держится современное общество». 15 Порочной

¹² См.: Б. А. Базилевский. Из наблюдений над содержанием и стилем незавершенных исторических романов Л. Н. Толстого (из эпохи Петра I и второй половины XVIII века). «Ученые записки Уральского государственного университета», вып. 28, Свердловск, 1959.

¹³ О фольклорных записях Толстого в связи с работой над народными рассказами см. статью В. И. Срезневского «Язык и легенда в записях Л. Н. Толстого» в кн.: Сергею Федоровичу Ольденбургу. Сборник статей. Изд. АН СССР, Л., 1934, стр. 471—476.

См. книгу Е. Н. Купреяновой «Молодой Толстой».
 В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 323.

он считает всю культуру высших классов, ведущих паразитическую жизнь. Теперь высказывания о языке литературы связываются со страстной критикой буржуазно-помещичьего общества. Порождением его Толстой считает и литературный язык. Общество должно быть перестроено. Изменен должен быть и литературный язык, это орудие чуждой народу культуры. Для Толстого, идеолога примитивной «крестьянской демократии», литературный язык, эта наиболее развитая форма общенационального языка, удовлетворяющая различным потребностям народа в разных областях общественной жизни, казался ненужным, лишним, обреченным на исчезновение. Патриархальный наивный крестьянин в нем не нуждается. Ведь «интеллигентский» литературный язык, якобы созданный эксплуататорскими классами, не может служить для блага «трудового земледельческого народа». Толстой теперь уже склонен считать литературный язык и особенно его научные и публицистические стили столь же непонятными для крестьянина, как непонятны для него языки иностранные. М. Горький приводит такое высказывание Толстого: «Скоро мы совсем перестанем понимать язык народа; мы вот говорим: "теория прогресса", "роль личности в истории", "эволюция науки", "дизентерия", а мужик скажет: "шила в мешке не утаишь", и все теории, истории, эволюции становятся жалкими, смешными, потому что не по-нятны и не нужны народу». 16 Утопическая идея замены существующего литературного языка приобретает широкий общественный смысл и обосновывается идеологическими мотивами.

В формах такого «нового», «демократического» литературного языка Толстой и воплотил свои социально-политические, философские, эстетические идеи, создав в 80-х годах народные рассказы. Здесь писатель отказался от присущего ему тонкого анализа «подробностей чувств», от раскрытия «диалектики души», «тайных процессов исихической жизни», так как эти черты не свойственны художественному методу фольклора, послужившего образцом для народных рассказов. Чтобы понять многообразие языково-стилистических выражений в пределах стиля Толстого, очень важно различать, для кого именно автор назначал свои произведения. Подобно тому как речь каждого человека бывает различной в зависимости от собеседника, речевые средства и приемы литературного выражения зависят от круга читателей, к которым писатель обращается. Конечно, стиль Толстого изменялся в течение почти шестидесятилетней его творческой биографии. Несомненны отличия стиля произведений раннего периода и последующих лет. Но развитие стиля писателя, работавшего над разными темами, литературными жанрами и для разных групп читателей, нельзя рассматривать в одной плоскости, в одном плане и в виде единого потока. Черты стиля не распределяются равномерно по всем произведениям данного жанра или какого-либо периода творчества автора. И отмирание или только понижение активности тех или иных языково-стилистических категорий не происходит с неумолимой последовательностью закона. Одни из них действительно отмирают или отсекаются, другие же продолжают существовать, хотя писатель может и стремиться к освобождению от них. Стиль Толстого представляет собой сложное соединение отдельных стилистических пластов. Они зависят как от адресата произведений, так и от литературных жанров в той мере, в какой подбор речевого материала и средств художественной выразительности вообще может быть связан с жанровыми признаками.

Разобраться в основных планах и направлениях развития стиля Толстого можно, если мы будем различать две группы его литературных произ-

¹⁶ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 14, стр. 265.

ведений по ориентации одних на «образованных читателей», а других — на обслуживание духовных запросов простого народа. При такой группировке станут очевидными две языково-стилистические системы в пределах авторского стиля Толстого. Они не сливаются друг с другом, хотя язык произведений, созданных писателем «для своего круга», опрощается, испытывает воздействие со стороны произведений, рассчитанных на читателей из народа.

Итак, основной и характерный для индивидуального стиля Толстого «план» творчества продолжается после романа «Анна Каренина» и идет, например, к «Крейцеровой сонате» и дальше — к произведениям позднего периода, написанным для «публики образованного класса». Между прочим, среди поздних произведений можно назвать и такие, как предисловие к сочинениям Мопассана (1893—1894), где остался столь типичный для Толстого синтаксический строй речи. Другая линия, восходящая к рассказам для детей и наиболее ярко выраженная в рассказах 80-х годов, доходит, как известно, до последних лет жизни писателя.

Знаменательно, что сам Толстой ясно различал эти два плана. Он не раз выражал свое твердое намерение отказаться от работы для читателей «из общества» и писать только для простого народа, остро нуждающегося в хороших книгах. За год до смерти он делает в дневнике такую запись: «Все живее и живее чувствую потребность писать для grand monde и только для него» (т. 57, стр. 39). Толстой, конечно, сознавал, насколько трудно писать так, чтобы речь художественных произведений воспринималась читателями как речь народная, а содержание как фольклорное. Толстой говорил о различии своего самочувствия при работе над произведениями двух разных творческих планов: «...когда я держу корректуру писаний для нашего круга, я чувствую себя в халате, спокойным и развязным, но когда пишешь то, что будут через год читать миллионы и читать так, как они читают, ставя всякое лыко в строку, на меня находит робость и сомнение» (т. 63, стр. 307).

Вопрос о социальном составе читателей Толстой решал принпыпиально в пользу простого народа. Намерения писать «о народной жизни
и для народа» были у него твердыми. Напомним письмо к Ф. А. Желтову
(1887), где Толстой заявлял, что «пятидесятилетний хорошо грамотный
крестьянин» есть «тот читатель, которого я теперь всегда имею перед
собой» (т. 64, стр. 40). Но замыслы полностью не осуществлялись, и двуплановость творчества так и оставалась на протяжении всей его многолетней литературной деятельности. В одной группе произведений, как
уже было сказано, произошло сближение с устными стилями речи, с языком и стилем фольклора. Черты же индивидуального стиля здесь намеренно сглаживались и устранялись. Наоборот, именно эти черты широко
раскрывались в произведениях «основного» творческого плана.

Известная двойственность наблюдается и в бытовом языке Толстого. Нужно сказать, что Толстой настолько хорошо знал местные крестьянские говоры, что не всегда различал диалектизмы, какие проникали и в язык его художественных произведений. Поэтому он просил отмечать в корректурах «местные непонятные выражения, к которым нужны выноски». «Мне все так знакомо, что я сам не замечаю», — писал он в 1862 году М. Н. Каткову (т. 60, стр. 461). Судя по письмам и дневниковым записям, черты крестьянской речи были прочно усвоены Толстым. Такие слова в его письмах, как «зеленя» (озими), «скородить» (боронить), вероятно, даже не осознавались автором как слова местно-диалектные. В его бытовую письменную речь вошли и префиксальные глаголы, вроде «задосадовать», «присоветовать», распространенные среди окружающего крестьянского населения. Иногда употребление просторечных

или диалектных слов или форм вызывалось в толстовских письмах предметом речи и намеренной установкой на «простонародность». Например, «Что моя надёжа — Любовь Александровна?» (т. 83, стр. 183); также: «Избави бог как она разболится, как летось» (т. 83, стр. 199); также с юмористическим оттенком: «Целую тебя, милый друг, и Таню, — чтоб она была здорова и детей — вобче» (т. 84, стр. 134). Встречается у Толстого и цитирование чужой речи. Например, в письме к жене от 1 ноября 1884 года: «Спал дурно, — мыши мешают. Хоть он и седой мышь, а пренеприятно, когда цепляет когтями по одеялу» (т. 83, стр. 452). С. А. Толстая, комментируя подчеркнутые слова, замечает, что Лев Николаевич здесь, очевидно, повторяет «обычные выражения старой Агафьи Михайловны» (т. 83, стр. 453); ср. в «Воспоминаниях» И. Л. Толстого: «Вдруг, — рассказывает она (Агафья Михайловна), — хочу я пить чай, берусь за варенье, а в башке мышь. Я его вынула...» 17

Подобные же явления отмечены и в его устной бытовой речи. И здесь они создавали особого рода стилистическую экспрессию. А. Сергеенко в статье «Встречи с Толстым» приводит такую иллюстрацию: «Выхожу, тляжу... — Лев Николаевич повернул голову направо и налево, как бы отыскивая старика. — А его и след простыл. — Я туды-сюды (Лев Ни-

колаевич так по-деревенски и сказал «туды-сюды»)». 18

С другой стороны, по языку писем позднего периода можно судить, как прочны были речевые навыки дворянской аристократической среды, к которой Толстой принадлежал по рождению и воспитанию. Отметим характерные случаи включения отдельных французских слов и выражений в русскую речь писем. Например, в письме к В. Г. Черткову (1901): «Видаю здесь Чехова... и Горького, в котором гораздо больше fond [глубины]» (т. 88, стр. 252). Или, не одобряя использования народного языка для орнаментальных целей, Толстой отмечает (1890) в письме к Лескову «ехибетапсе [избыточность] образов, красок, характерных выражений» (т. 65, стр. 198); или в письме к А. М. Бодянскому (1908): «Я без чувства sacrilège [кощунства] не могу себе представить разодетых актеров, пзображающих эти лица» (т. 78, стр. 64).

Конечно, нельзя объяснить объективные закономерности становления творчества Толстого противоречиями между сословно-дворянской и крестьянско-патриархальной тенденциями в его мировоззрении. Но с фактами биографии Толстого нельзя не считаться, если мы хотим понять расхождения между декларативными высказываниями писателя и его личным речевым опытом, выраженным в его произведениях и проявившимся в бытовом разговорном обиходе. Сам Толстой далеко не безразлично относился к социальной, к классовой принадлежности писателей, создававших книги для простого народа. Толстой был убежден, что и его работа для массы трудящихся людей затрудняется больше всего его принадлежностью к дворянско-помещичьему сословию и тем воспитанием, какое он получил. Упорное изучение фольклора и живого народного языка могло уменьшить неизбежные трудности писать для народа, не принадлежа к его среде. Толстой не довольствовался чтением фольклорных сборников, наблюдениями над бытующим фольклором и разговорами с яснополянскими крестьянами. Он расширял свое общение с простыми людьми, посещая постоялые дворы, часто выходя на Киевское шоссе, по которому шли богомольцы и странники со всех концов России. По свидетельству С. Л. Толстого, таким путем писатель приобрел знание северо-

¹⁸ «Новый мир», 1960, № 9, стр. 225—226.

¹⁷ И. Л. Толстой. Мои воспоминания. М., 1933, стр. 39.

русских наречий и украинского языка. 19 Но и эта подготовка, как думал Толстой, не была достаточной для того, чтобы преодолеть «барьер», которым отделен от трудового народа писатель, владеющий литературным языком и впитавший в себя буржуазно-дворянскую культуру.

Произведения для народа нужно создавать при его же непосредственном и деятельном участии. Их следует выносить на народный суд н

печатать только после того, как будет получено одобрение.

Выше было сказано, что еще с начала своей работы над рассказами для детей Толстой заставлял крестьянских ребят после чтения текстов передавать своими словами их содержание. Подобные же «проверки» не раз проводились и впоследствии (см. об этом в письме к Г. В. Макарову (1908 год; т. 78, стр. 94)). «Я всегда так делаю, — говорил Толстой, я проверяю себя и учусь у них писать. Это единственный способ создать народную вещь. Вот и рассказ "Бог правду видит, да не скоро скажет" тоже так возник». 20 К сотрудничеству с крестьянами, этому испытанному им самим приему, Толстой призывал и других писателей-интеллигентов. работавших над книгами для «большинства трудового человечества». Он советовал привлекать простого читателя к редактированию статей п к отбору их для народных журналов. Надо «пропускать все статьи через цензуру дворников, извозчиков, черных кухарок» (письмо к Е. И. Менгден, 1875 год; т. 62, стр. 143—144). Сохранилось свидетельство о том, как создавал Толстой «Сказку об Иване-дураке». Написав ее по мотивам известной фольклорной сказки, он прочитал рукопись крестьянам, а потом попросил их пересказать ее содержание. Один из очевидцев утверждает, что многие места в пересказе вышли «совершенно иными, и слова и выражения были другие, даже сочетание событий в одном месте вышло не то». Толстой записывал именно эти изменения в пересказе места и включал их в окончательную редакцию текста.²¹

Зная, что фольклорные произведения имеют «собирательного автора». Толстой создавал обстановку коллективного труда, как бы обеспечивая таким путем фольклорность содержания и речевой формы своих произве-

Причины поисков Толстым нового языка литературы не были понятны для многих современников. Тургенев, например, «... зачем он (Толстой, — P. Γ .) толкует о необходимости какой-то особый русский язык? Создать язык!! — создать море». 22

Впрочем, Толстой не был одинок в своих выступлениях против газетно-публицистического стиля как одной из структурных основ рус-ского литературного языка второй половины XIX века. Достаточно сослаться, например, на мысли Лескова о языке литературном и о стихии живой народной речи, обработка которой может создать подлинно художественный слог. Также и писатели-народники из разночинно-демократического лагеря смотрели на крестьянскую речь как на живой и мощный источник обновления литературного языка.

На новых идейных основах Толстой развивал мысль, выраженную еще Гоголем, который говорил о создании «всеобщего и народного стиля» (см. письмо «Об Одиссее, переведенной Жуковским»).²³

¹⁹ См.: С. Л. Толстой. Мой отец в семидесятых гсдах. «Красная новь». 1928, № 9, стр. 186.
²⁰ И. Тенеромо. Живые речи Л. Н. Толстого (1885—1908). Одесса, 1908.

стр. 129. ²¹ И. Тенеромо. Как крестьяне помогали Л. Н. Толстому писать. «Всемирная панорама», 1911, № 97—98, стр. 3.

²² А. Фет. Мои воспоминания, ч. II. М., 1890, стр. 237.

²³ Еще В. Даль в «Напутном слове» к своему словарю писал, что «пришла пора подорожить народным языком и выработать из него язык образованный».

Литературная критика сразу же заметила, что автор рассказов для народа отклонился от присущей ему манеры письма, что он «не копирует мужицкую фразу, но... проникнут ее духом и внутренним складом, не только говорит, но и думает по-народному».24

В народных рассказах 80-х годов Толстой создает речевой портрет рассказчика из народа. Рассказчик этот выражает мысли самого писателя и вместе с тем является носителем фольклора, вполне владеющим стилистическими средствами и художественными формами, которые отличают повествовательную традицию устного народного творчества. Из фонда напионально-русской стилистики и поэтики Толстой черпает то, что, поего мнению, способно создать колорит речи подлинно фольклорного рассказа, народной сказки, легенды и что могло воплотить его собственные сопиальные дидактические идеи.

Одним из действенных и испытанных способов создания этого колорита являются пословицы и поговорки. Толстой пользовался уже известными в речевом опыте народа пословичными фразеологизмами и создавал новые по моделям, существующим в русском языке. Пословицы, как известно, обладают большой силой убедительности. Вот почему Толстой, стремясь к тому, чтобы его идеи оказали на читателей возможно большее воздействие, не только раскрывает содержание пословицы в сюжете рассказа, написанного на ее тему (ср. «Упустишь огонь — не потушишь»), но и широко вводит пословицы в тексты своих народных рассказов. Таким путем как бы акцентируются морально-этические идеи. Форма афоризма облегчает их усвоение.

Содержание пословичных речений показывает, какие идейные тенденции были у автора, представляющего народную мудрость в виде кодекса правил кротости, смирения и покорности божьей воле. Вот некоторые из пословиц: «Чужой грех покрой — бог два простит»; «У бога про всех хватит»; «Чужие грехи перед тобой, а свои за спиной»; «В смерти да в животе бог волен»; «Покорись беде — и беда покорится» и др.

В народных рассказах 80-х годов, как и в более ранних произведениях для детей, Толстой отклоняется от синтаксических форм, присущих его индивидуальному стилю. Это было отмечено тогдашней критикой, которая признавала удачу создания речевого образа или портрета рассказчика. Желая приблизить письменную речь к устному повествованию, Толстой стремится писать так, чтобы постоянно видеть перед собой живых «слушателей». Расчет на звуковое воспроизведение речи должен был предотвратить сложность синтаксических построений, прежде исключить причастные обороты, которые, по мнению писателя, искусственно и бесполезно введены в русский язык, главным образом — в его официальный и публицистпческий стили.

Живая, разговорная речь простого народа обладает, по мнению Толстого, высокими эстетическими достопнствами и является «лучшим поэтическим регулятором». Писатель был убежден, что она хорошо приспособлена для выражения этического содержания и непригодна для передачи безнравственных мыслей (ср. письмо к Страхову от 28 марта 1872 года). Поэтому она и представлялась ему единственно возможной основой «нового народно-литературного языка» художественной литературы.

Даля «тревожила и смущала несообразность письменного языка нашего с устной речью простого русского человека» (Владимир Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. І. М., 1955, стр. XIII, XV).

24 X. Новое произведение графа Л. Н. Толстого: «Чем люди живы». Сказка для детей. «Русская мысль», 1882, № 3, стр. 335.

Однако Толстой не считал возможным полностью уподобить письменный язык разговорному и ясно представлял себе различия их строя. 25 Задача состояла лишь в том, чтобы перенести в письменный язык своих произведений некоторые структурные формы устного монолога.

Простота синтаксических построений в народных рассказах, преобладание сочинительных связей, случаи препозиции сказуемого и постановка его в начале предложения (типа «Подрубил Иван дерево»: «Услышала это слово Матрена»), а также ходовые повествовательные формулы (типа «жить бы да жить» и др.) создают тон устного рассказа. а сочетания однородных членов предложения в группы, образующие ритмический рисунок речи («детей вспоить, вскормить, на ноги поставить»; «севать не севал, жинать не жинал, покупывать не покупывал» и др.) сближают прозу интересующих нас рассказов с орнаментальной прозой. например, произведений традиционного сказочного эпоса.

Больше всего проявляется поэтическая традиция фольклора в «Сказке об Иване-дураже». Здесь представлены все наиболее отличительные примеры поэтики и стилистики волшебной сказки, ее художественного канона. «Прием троичности», троекратного повторения действий, событий и пр., известный в былинно-сказочном фольклоре не только русского, но и других народов, ²⁶ усиливает впечатление народно-поэтического повество-

вания.²⁷

Читатели народных рассказов должны почувствовать, что повествователь принадлежит к их же среде и что он вполне владеет их языком. Просторечные и областные элементы речи рассказчика использованы не потому, что «у писателей, описывающих известный класс народа, невольно к слогу прививается характер выражения этого класса» (т. 46, стр. 279). Просторечные и местно-диалектные слова, бытовые названия, некоторые грамматические формы создают реалистическую конкретность речи повествователя и показывают, какие именно элементы Толстой считал возможным ввести в систему «народного языка литературы», обслуживающего многомиллионные массы крестьян.²⁸

Мы видим, что в лексику этого языка естественно входят слова, связанные с крестьянским бытом, с сельским хозяйством, «сволока», «старновка», «крюк», (род косы), «севалка», «упряжка», «обратать», «насторновать» (обмолачивать) и др. Характерны для него и многочисленные черты общерусского просторечия, такие, как произношение «ж» вместо группы «жд»: «одежа», «рожается» (о зерне); полногласные формы: «жеребий», «беремя»; глаголы: «рассерчать», «послухать»; префиксальные — «приждать», «отслушать» (выслушать); деепричастия на «мши»: «работамши», «завтракамши» и др. Из фонда общерусского просторечия назовем также существительные «зазноба», «неуправка», «побирушка»; прилагательные «махонький», «любенький»; глаголы «лисить», «привечать»; наречия «дюже», «наране», «намедни»; предлог «допрежь», союз «али» и др. Наконец, следует упомянуть и просторечные фразеологизмы вроде «пошел тихой ступней», «сердце держать

der deutschen Sprache. Leipzig, 1903, S. 117.

²⁵ См. об этом еще раньше у Пушкина в «Письме к издателю» (1836): Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, 1949, стр. 96.
²⁶ О числовой символике в этой связи см., например: О. Weise. Asthetik

²⁷ Подробнее об этом в нашей статье «К изучению языка и стиля народных рассказов Л. Толстого. Этюд I» («Известия Тверского педагогического института», рассказов л. гологого. Этод г» («известия пверского педагогического института», вып. V, Тверь, 1929, стр. 98 и след.). См. также: Е. М. Федорук. Язык двух сказок «О дураке» у Л. Н. Толстого и Салтыкова-Щедрина. «Русский язык в школе», 1938, № 5—6.

28 См. В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938, стр. 423.

на кого-нибудь», «дуром пойти» и др. Сравнительно небольшое место занимают областные слова, не имеющие распространения во всех говорах русского языка: «виски» (волосы на голове); «гузно», «щунять» и др.; допускается и употребление формы именительного падежа (вместо ожидаемого винительного) от существительных на «а» при спрягаемой форме глагола: «положил под голова».

Конечно, такой язык мог иметь лишь ограниченное применение. Он не был приспособлен для широкого обслуживания общества, движущегося

по пути культуры и прогресса.

Толстовская идея реформы русского литературного языка была утопичной и в известном смысле даже реакционной, так как в ней проявлялись наивные представления «крестьянской демократии», отвергающей необходимость использования всех культурных достижений и завоеваний, которые обеспечивают прогрессивное развитие общества. Но многие высказывания Толстого о языке литературы продолжают сохранять свою ценность. Толстой призывал писателей добиваться простоты и яспости словесного выражения мыслей, внимательно изучать живой разговорный язык и язык произведений устной народной словесности, намеренно не стилизовать язык литературы с помощью местных диалектизмов и просторечных слов, не пользоваться без надобности иноязычными словами, развивать языковое чутье.

Отвергая существующий русский литературный язык, Толстой не принимал во внимание, что он представляет собой обработанную форму языка общенародного, что народные массы всегда участвовали в его создании и что историческое развитие русского литературного языка постоянно шло по пути национальной демократизации, по пути сближения с языком простого народа.

Поиски Толстым новых средств литературно-языкового выражения, обращение его к живому народному слову, к крестьянскому просторечию, были важным событием не только в истории индивидуального стиля писателя, но и примечательным явлением в истории языка и стиля русской художественной литературы.



A. PEBSKIR

жанровые особенности «горя от ума»

1

«Горе от ума» названо автором комедией.

В качестве комедии воспринимали ее такие современные ей писатели и критики, как А. А. Бестужев-Марлинский, О. М. Сомов, В. К. Кюхельбекер, А. С. Пушкин, В. А. Ушаков, Н. И. Надеждин, К. А. Полевой. О. И. Сенковский, П. А. Вяземский.

Впоследствии эту пьесу рассматривали как образцовую комедию А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев, И. А. Гончаров, Вл. И. Немирович-Данченко, М. Горький, Л. М. Леонов

и многие другие.

Видя в «Горе от ума» классическую комедию, многие ученые стремились связать ее именно и только с комедийной традицией. А. Слонимский, обозревая комедию декабристского периода, утверждает: «"Горе от ума" подводит итоги всему развитию комедии с 1815 по 1825 г., стоит на конце того пути, первым этапом которого были "Липецкие воды" Шаховского. Однако те средства, какими пользовался Шаховской в консервативных целях, применены здесь для пропаганды декабристских идей. Сатприческое направление Шаховского слилось у Грибоедова со свободным духом "благородной" комедии и с ее внешней отделкой изяществом стиха и гибкостью и легкостью диалога». «Именно Грибоедову удалось осуществить мечтавшийся Шаховскому идеал комедии аристофановского и мольеровского масштаба». 1

Если А. Слонимский видит истоки «Горя от ума» в западноевропейской комедиографии, то Н. Л. Степанов считает ее развитием лучших традиций русского комедийного и басенного творчества. Он пишет: «Традиции грибоедовского реализма, почва, на которой возник живой, разговорный язык и эпиграмматически точный стих его комедии, — не на Западе, не во влияниях чужеземных авторов, а прежде всего в русской басенной традиции, нашедшей свое блестящее завершение в басенном

творчестве Крылова».²

Взгляд на «Горе от ума» как на классическую комедию был закреплен учебной литературой. Н. Поспелов и П. Шаблиовский, авторы учебника для средней школы, характеризуют «Горе от ума» как «образец высокой

турный музей, М., 1946, стр. 134.

¹ А. Слонимский. «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов (1815—1825). В кн.: А. С. Грибоедов. 1795—1829. Сб. статей под ред. И. Клабуновского и А. Слонимского. Государственный литературный музей, М., 1946, стр. 70, 72.

² Н. Степанов. Грибоедов и Крылов. В кн.: А. С. Грибоедов. 1795—1829. Сб. статей под ред. И. Клабуновского и А. Слонимского. Государственный литературный музей. М. 4066 стр. 424

социальной комедии». З А. Н. Соколов в учебнике для университетов трактует эту пьесу как «реалистическую комедию». ЧПри этом он считает необходимым подчеркнуть тесную связь «Горя от ума» с предшествующим комедийным творчеством Грибоедова и разрыв с последующими художественными замыслами драматурга, имевшими трагедийную направленность. А. Н. Соколов пишет: «Все замыслы Грибоедова в драматургическом отношении резко отличаются от его комедии. Кажется, что они принадлежат совсем другому автору и подчиняются другой поэтике». 5

Общепринятое мнение утверждало «Горе от ума» в школе, на сцене, в широких кругах читателей как образцовую комедию. А между тем уже в 30-е и 40-е годы XIX века начинает проявляться неудовлетворенность

этим определением.

Первым, кто высказал сомнения в чистоте и последовательности комедийности пьесы Грибоедова, был Белинский. В статье «Литературные мечтания», признаваясь в отсутствии четкого понимания различий между драмой и комедией, он характеризует пьесу «Горе от ума» как истинную, дивную комедию, осложненную драматическими мотивами, комедию-

драму, резко порывающую с традициями классицизма.

Через 7 лет, в статье «Разделение поэзии на роды и виды», Белинский снова указал на видовую сложность пьесы Грибоедова. Отметив ее дидактичность, он заявил: «Но если дидактическая комедия выходит не из невинного желания поострить, но из глубоко оскорбленного пошлостию жизни духа, если ее насмешка растворена саркастическою желчью, в основании ее лежит глубочайший юмор, а в выражении дышит бурное одушевление, словом, если она есть выстраданное создание, - то стоит всякой художественной комедии». 6 Критик видел «высочайший образец» такой комедии именно в «Горе от ума» — «этом бурном, дифирамбическом излиянии желчного, громового негодования при виде гнилого общества ничтожных людей, в души которых не проникал луч божьего света, которые живут по обветшалым преданиям старины, по системе пошлых и безнравственных правил... и которых апатическая, сонная жизнь есть смерть всякого живого чувства, всякой разумной мысли, всякого благородного порыва...».⁷

Прошло еще пять лет, и Н. В. Готоль, вспомнив, что П. А. Вяземский связывал «Недоросль» Фонвизина и «Горе от ума» Грибоедова с трагедией, признал это высказывание весьма остроумным. В этих пьесах, указывал автор «Ревизора», «уже не легкие насмешки над смешными сторонами общества, но раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребленья внутренние, которые беспощадной силой иронии выставлены в очевидности потрясающей». 8

Подчеркивая серьезность содержания «Недоросля» и «Горя от ума», Гоголь резко выделил их в ряду предшествовавших им комедий. «... Их можно, — писал он, — назвать истинно общественными комедиями, и подобного выраженья, сколько мне кажется, не принимала еще комедия ни у одного из народов... Наши комики двигнулись общественной причиной, а не собственной, восстали не противу одного лица, но против целого мно-

³ Н. Поспелов, П. Шаблиовский. Русская литература. Учебник для VIII класса средней школы. Изд. 11-е, Учпедгиз, М., 1951, стр. 166.

⁴ А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века, т. І. Изд. Московского университета, 1960, стр. 270, 280.

⁵ Там же, стр. 297.

 $^{^6}$ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 61. 7 Там же.

⁸ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 396.

жества злоупотреблений, против уклоненья всего общества от прямой дороги».9

Вслед за Гоголем В. Ф. Одоевский также нашел возможным под-

черкнуть связь «Горя от ума» с трагедией. 10

Если Вяземский, Гоголь и В. Ф. Одоевский, признавая «Горе от ума» комедией, видели в ней черты, сближающие ее с трагедией, то в дальнейшем нашлись критики, более пли менее прямо и последовательно утверждавшие драматический и трагический характер пьесы Грибоедова.

В 1895 году с горячим опровержением комедийной сущности «Горя от ума» выступил критик М. О. Меньшиков, тогда еще связанный с либерально-народническим движением. Он доказывал, что трагический пафос

в этой пьесе является определяющим.

По мнению критика, мучения Чацкого, обусловленные его решительным разрывом с окружающей средой и потерей страстно любимой Софыи. которая предпочла ему раболепствующего, низкого душой Молчалина. достигают «истинно трагической безвыходности». Правда, в «Горе от ума» отсутствует кровавая развязка, так привычная для трагедий, но М. О. Меньшиков считает эгот признак трагедии устаревшим. В условиях облагораживающихся нравов наиболее тяжелыми страданиями являются психические, в частности те, которые достаются на долю Чацкого. Трагедия Чацкого — это, заявляет критик, трагедия гениального человека, одиночки, далеко опередившего свое общество и потому обреченного «на миллион нравственных терзаний, на вседневное "оскорбленное чувство"».12

Чацкий — «самый героический и светлый тип в нашей литературе. Одного его можно поставить наряду с мировыми типами Гамлета, короля Лира, маркизы Позы, Фауста. Особенно он близок к Гамлету». Несчастье Чацкого, как и Гамлета, в том, что он родился «с возвышенной душой в век грубый, в обществе низком и расстленном». 13 Оба они. лучшие люди своего времени, изнемогают в борьбе с обступившею их тьмою.

Близкую к суждениям М. О. Меньшикова оценку видовых особенностей «Горя от ума» дал и А. А. Блок. В 1907 году он назвал эту пьесу «гениальнейшей русской драмой», 14 а через одиннадцать лет, подтверждая

свое определение, говорил о ее трагедийности. 15

В комедийной сущности «Горя от ума» сомневался и А. В. Луначарский. Выступая 11 февраля 1929 года на торжественном заседания, посвященном столетию со дня смерти А. С. Грибоедова, он спрашивал: «Но комедия ли это?» И отвечал: «Горе от ума» — «драма о крушении ума человека в России, о ненужности ума в России, о скорби, которую испытал представитель ума в России». Эта пьеса «совершенно точный самоотчет о том, как живет, вернее, как гибнет, как умирает на Руси умный человек».16

10 «Русский архив», 1879, № 4, стр. 525.

11 М. О. Меньшиков. Оскорбленный гений. Критические очерки. т. 1.

СПб., 1899, стр. 265.

12 Там же, стр. 292.

ГИХЛ, М., 1937, стр. 159, 160.

⁹ Там же, стр. 400.

¹³ Там же, стр. 293.

¹⁴ Александр Блок, Собрание сочинений, т. Х. Изд. писателей в Ленинграде,

¹⁵ А. А. Блок, Собрание сочинений, т. VI, изд. «Альконост», Берлин, 1923, стр. 169. Несколько ранее Ю. Айхенвальд писал: «Пьеса Грибоедова на свое название комедии имеет, конечно, только историко-литературные права; по существу же она — глубокая трагедия...» (Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей, вып. І. М., 1906, стр. 11).

16 А. В. Луначарский. Классики русской литературы. (Избранные статы).

По мнению А. В. Луначарского, Грибоедов поставил своей целью выражение негодования, ненависти, протеста против самодержавно-крепостнической системы. Представителем этого протеста, прокурором тогдашней действительности он сделал Чацкого. Но драматург не мог в тех обстоятельствах высказать все, что хотелось, прямо, открыто, в соответственной форме. Поэтому, идя на компромисс, он обратился к средствам веселой комедии, связанной с западной традицией. Грибоедов «не комедиограф, но он великий пророк типа Иеремии, который выходит на площадь, чтобы сказать страшную правду о своей горячей любви и о ненависти ко всему тому, что являлось позором для его родины». Для Грибоедова комедия как форма «была совершенно второстепенна, об этом он и сам говорил, когда утверждал, что тогдашние условия заставили принизить его первоначальный замысел». 17

Суждения, высказанные А. В. Луначарским, несомненно оживили интерес к рассмотрению видового своеобразия «Горя от ума». Это сказалось в особенности в работах Н. К. Пиксанова, В. Н. Орлова и С. М. Петрова.

Н. К. Пиксанов, автор основополагающего труда «Творческая история "Горя от ума"», в своей обобщающей статье пишет: «Грибоедов сам назвал "Горе от ума" комедией, следуя традиционному обычаю делить драматические произведения на две группы: трагедии и комедии. Но по существу "Горе от ума" следует называть не комедией, а драмой, употребляя этот термин не в родовом, а в видовом его значении.

"Горе от ума" дает все основания для того, чтобы считать Грибоедова основоположником новой реалистически-психологической драмы».¹⁸

Если Н. К. Пиксанов считает «Горе от ума» психологической драмой реалистического направления, то В. Н. Орлов видит в этой пьесе комедию, новаторски осложненную трагико-драматическими элементами. В. Н. Орлову ясно, что «горестная судьба Чацкого вносит в памфлетносатирическую комедию быта и нравов подлинно трагическое начало». 19 В связи с этим он поставил вопрос: «...в какой мере "Горе от ума" вообще является комедией?» И ответил на него следующим образом. Центральная философско-историческая проблематика пьесы Грибоедова заключается в том, что в «неразумном» мире русской самодержавно-крепостнической действительности судьба «разума» печальна. И вот с этой точки зрения «Горе от ума», конечно, «вовсе не комедия в обычном значении этого слова, а патетическая драма о ненужности ума в "трясинном государстве" Фамусовых, Молчалиных, Скалозубов и Загорецких, драма "пылкой юности" и несбывшихся надежд целого поколения носителей передового мировоззрения декабристской эпохи». 20

Исходя из творческого, жизнедеятельного решения вопросов тогдашней жизни, драматург создал своеобразную, новаторскую комедию. «Пренебрегая старинным аристотелевским правилом, по которому комедия "несовместима с душевным волнением", Грибоедов поднял свою тему (тему ума, — A. P.) на высоту громадного драматического напряжения, вызывающего мощный эмоциональный отклик читателя и зрителя. Объединив в формах комедии общественную сатиру с рассказом о драматической судьбе Чацкого, ведя читателя и зрителя от смешного к печальному,

 ¹⁷ Там же, стр. 165.
 ¹⁸ См.: История русской литературы, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 152.
 ¹⁹ Вл. Орлов. Грибоедов. Очерки жизни и творчества. Гослитиздат, М.,

он тем самым не только широко раздвинул границы комедийного жанра. но и внес новое содержание в самое понятие комического». 21

В сходном ключе проблему жанра «Горя от ума» решает и С. М. Петров. Отмечая общественную и личную драму Чацкого, исследователь в то же время подчеркивает ее оптимистический пафос. 22 По его мнению. эта пьеса является «высокой комедией», в которой «сочетались общественная сатира и психологическая драма: комические сцены сменяются в ней сценами патетическими». 23

Сомнения в последовательно комедийной сущности «Горя от ума» нашли известное отражение и в некоторых современных учебниках для средней школы. Так, А. А. Липаев и Т. А. Липаева характеризуют эту пьесу как «серьезную комедию», сочетающую в себе элементы комические с драматическими,²⁴ а С. М. Флоринский — как социально-политическую комедию, осложненную личной и общественной драмой Чацкого.25

Сомнения, возникавшие при определении «Горя от ума» как комедии, имели достаточное основание.

Что такое комедия?

Аристотель видел сущность комедии в осмеянии отрицательных типов,²⁶ в критике частных пороков и придавал ей более или менее безобидный характер. По его мнению, комедия призвана воспроизводить «худших людей» «не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы далеко не ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без выражения страдания».²⁷

Аристотелевское определение не удовлетворяло последующих прогрессивных драматургов. При характеристике комедии большинство исследователей, выступавших после Аристотеля, отмечало ее способность рисовать наряду с отрицательными и положительные персонажи.

По свидетельству «Словаря древней и новой поэзии», являющегося классицистской энциклопедией, одно из средств изображения пороков в комедии состоит в противоположении их «поступкам благоразумным и добродетельным». 28 Но допуская изображение в комедии и положительных лиц, классицисты по традиции, идущей от Аристотеля, отстаивали ее последовательно комический характер. Они защищали чистоту родовых и видовых формообразований, хотя на практике нередко уже нарушали эту чистоту. Сошлемся хотя бы на комедии «Тартюф» и «Мизантроп» Мольера.

ч. II, СПб., 1821, стр. 47.

 $^{^{21}}$ Там же, стр. 151—152. 22 С. Π е т р о в. Грибоедов. Критико-биографический очерк. Гослитиздат, М., 1954, стр. 69 и др.

²³ Там же, стр. 87. См. также: История русской литературы XIX века, т. І. Учнедгиз, М., 1960, стр. 162.

²⁴ А. А. Липаев, Т. А. Липаева. Преподавание русской литературы в VIII классе нерусской школы. Учнедгиз, М., 1955, стр. 133.

²⁵ С. М. Флоринский. Русская литература. Учебник для 8 класса средней школы. Учпедгиз, М., 1960, стр. 118-119.

²⁶ Аристотель. Поэтика. Гослитиздат, М., 1957, стр. 44.
27 Там же, стр. 53. Чернышевский в рецензии на «Поэтику» отметил, что Аристотель, как и Платон, «не хочет замечать высокого значения комедии» (Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. 11, Гослитиздат, М., 1949, стр. 279).
28 Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым,

По мнению Сумарокова как теоретика классицизма, трагедия призвана лишь «плач и горесть» представлять, а комедия— «смешить». Автор «Хорева» не допускал проникновения в трагедию смешного, а в комедию— драматического начала.

Вызревание и победа в литературе реалистических тенденций определили резкие смещения границ между различными видами художественного творчества. В драматургии начал широко применяться принции смешения комического, драматического и трагического. Видовые формообразования теряли свою былую замкнутость, обособленность и приобретали многогранность, противоречивость. Именно в эту пору комедия сильно осложнилась психологическими и драматическими элементами, а драма и трагедия обогатились явно выраженными комическими мотивами. Различия между комедией и драмой стали более или менее относительными, условными.

- А. С. Пушкин, создавая трагедию «Борис Годунов», насыщает ее комическими мотивами. Не лишено интереса то, что эту явную трагедию Пушкин называл и комедией. 13 июля 1825 года он писал П. А. Вяземскому: «Передо мной моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: Комедия о настоящей беде Московскому государству, о усаре > Борисе и о Гришке Отрсепьеве >...» 29 В одном из вариантов трагедии дается более сокращенное заглавие: «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве». 30
- В. Г. Белинский в 1834 году писал: «Комедия, по моему мнению, есть такая же драма, как и то, что обыкновенно называется трагедиею; ее предмет есть представление жизни в противоречии с идеею жизни; ее элемент есть не то невинное остроумие, которое добродушно издевается над всем из одного желания позубоскалить; нет: ее элемент есть этот желчный гумор, это грозное негодование, которое не улыбается шутливо, а хохочет яростно, которое преследует ничтожество и эгопзм не эпиграммами, а сарказмами. Комедия Грибоедова есть истинная divina comedia! Это совсем не смешной анекдотец, переложенный на разговоры, не такая комедия, где действующие лица нарицаются Добряковыми, Плутоватиными, Обираловыми и пр.; ее персонажи давно были вам известны в натуре, вы видели, знали их еще до прочтения "Горя от ума"...» 31

Что же собою представляет реалистическая комедия? Основу ее составляет комедийный конфликт между сущим и должным, осмеяние в той или иной степени порочного, ущербного, несообразного. Пользуясь словами Маркса, комедия «уносит в могилу устаревшую форму жизни», и человечество в ней «весело» расстается со своими прошлым.³²

Главная цель реалистической комедии заключается по преимуществу в обличении смехом отрицательных характеров («Ревизор» Гоголя, «Свои люди — сочтемся» Островского) или отдельных недостатков положительных людей («Машенька» А. А. Афиногенова, «Обыкновенный человек» Л. Леонова).

Осмеивая отрицательные, порочные типы, комедиографы нередко противопоставляют им положительных людей («Правда хорошо, а счастье — лучше» Островского, «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого, «Клоп» Маяковского).

 ²⁹ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, 1937, стр. 188.
 ³⁰ Там же, т. VII, стр. 290.

³¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. І, стр. 81. ³² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. І. Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 53, 54.

Реалистическая комедия способна включать драматические и даже трагические мотивы, ситуации, конфликты. А. С. Пушкин, оппраясь на практику взаимопроникновения различных видов драматургии, в 1830 году справедливо заметил, что «высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, — и что нередко сона близко подходит к трагедии». В Но пьеса остается комедией лишь в том случае, если драматические и трагические мотивы проявляются в ней при определяющем значении комедийного конфликта.

Исходя из этого мы не можем признать «Горе от ума» комедией. В пьесе слишком громко звучат трагические и драматические мотивы. Чацкий, ведущий герой пьесы, лицо не комическое, а драматическое. Он переживает общественную (социально-политическую) трагедию и лич-

ную (психологическую) драму.

Не комична и Софья, лицо также положительное, изображаемое автором с явной симпатией. Она умна и самостоятельна в своих суждениях. Ради любви она готова пренебречь условностями своей среды, выйти за бедного и, как ей думалось, нравственно примерного Молчалина. Но она грубо обманулась. Предмет ее страсти оказался лишь ловким карьеристом и мелким негодяем. Софья почувствовала и поняла свою беду, лживость и фальшь Молчалина лишь в конце пьесы, но читатели и зрители видят драматичность ее положения с самого начала.

Образы Чацкого и Софьи Фамусовой явно нарушают границы драматизма, определяемые возможностями реалистической комедии. Как можно считать пьесу комедией, когда в ней драматично положение утверждаемых лиц, противостоящих отрицаемым, осмеиваемым? Притом эти положительные лица являются основными, действующими в пьесе от на-

чала и до конца. Их драмой и заканчивается пьеса.

Хороша комедия, завершающаяся драмой обоих положительных персонажей!

«Горе от ума», не будучи комедией, не может быть названо и драмою. Что составляет сущность реалистической драмы как вида художе-

ственной литературы?

Первая особенность драмы — драматический конфликт, состоящий в том, что главные действующие лица вступают в такие жизненные противоречия, которые определяют их страдательное положение. Во-вторых, содержанием драмы является по преимуществу жизненная повседневность, а ее действующие лица чаще всего обычные люди. При этом жизненная повседневность может быть и героической (в особенности в переломные, революционные периоды истории), а обычные люди, напрягая свои силы, преодолевая препятствия, стоящие на их пути, способны совершить героические поступки.

Испытывая бедствия, переживая сложные испытания, положительные персонажи драмы, как правпло, приходят к благополучному концу. Вспомним такие пьесы, как «Не так живи, как хочется» А. Н. Островского, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева, «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Таня» А. Арбузова. Но драма не исключает возможность и гибели, физической смерти положительных лиц. Это мы видим в пьесах «Бесприданница» А. Н. Островского, «Живой труп» Л. Н. Толстого, «Русские люди» К. Симонова.

Ведущим героем драмы может быть и отрицательный герой, разоблачаемый всем ходом действия, например карьерист Гранатов в пьесе «Человек с портфелем» А. Файко.

³³ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 178.

Отражая противоречия жизни, драма не чуждается комических мотивов, эпизодов, сцен, но лишь как частных по отношению к ее определяющему драматическому конфликту.

В пьесе «Горе от ума» очевидны мотивы, явно сближающие еес драмой. Это прежде всего драматический (вернее — трагический и драматический) конфликт Чацкого, а также страдательное состояние Софьи. Но эти мотивы все же не превращают пьесу в драму.

Драматический конфликт Чацкого не приобретает силу ведущего конфликта, по отношению к которому все остальное является в пьесе служебным, частным. Реакционный, барско-бюрократический фамусовский лагерь, воспроизведенный комическими средствами, занимает в пьесе не подчиненное, а самостоятельное место. Разве можно назвать «Горе от ума» драмой, когда подавляющее большинство действующих лиц пьесы изображается в комическом свете и от начала до конца раздается обличительно-сатирический смех?

«Горе от ума» не является и трагедией. Сущность трагедии состоит в непримиримом противоречии между положением (условиями) и стремлениями (целями) главного героя; при этом борьба главного героя за свои цели обязательно завершается его физической гибелью, катастрофой.

Чацкий, человек выдающегося ума и сильной воли, является подлинно трагическим героем. Он находится в трагических обстоятельствах: препятствия, стоящие на его пути, неодолимы, превосходят его возможности, он бессилен перед ними. Но в то же время трагическая ситуация не завершается трагическим исходом, Чацкий остается жить.

Ко всему тому в «Горе от ума» неразрешимые противоречия не становятся определяющими, все себе подчиняющими. Трагедия Чацкоголишь одна из линий этой пьесы.

3

«Горе от ума», неся в себе ярко выраженные комические, драматические и трагические мотивы, не является ни комедией, ни драмой, ни трагедией в точном смысле этих художественных формообразований. Какова же ее видовая сущность?

По нашему мнению, это — трагикомедия. Трагикомедия как вид драматического рода художественного творчества представляет собою органическое единство равноправных в своем выражении начал: трагического (или драматического) и комического. При этом каждое из этих начал может проявляться в образах пьесы в той или иной степени и одновременно: один и тот же образ может быть и трагическим (или драматическим), и комическим.

Понятие «трагикомедия» не получило в русском литературоведении необходимой разработки. Больше того, значение этого вида драматического творчества явно недооценивалось и недооценивается. Этим термином редко пользовались и писатели, хотя в ряде случаев создавали именно трагикомедии.

Первым и малоудачным опытом в этом роде была написанная в 1705 году Ф. Прокоповичем трагедокомедия «Владимир». Трагическое начало здесь проявляется главным образом в борениях князя Владимира перед принятием христианства, а комическое — в резко сатирическом изображении языческих жрецов (Жеривола, Пияра и Куроеда), теряющих свою паству и обильные жертвоприношения.

Последняя по времени трагикомедия принадлежит А. Арбузову. Это — «Двенадцатый час», пьеса, изображающая конец новой экономической политики в нашей стране. В пьесе А. Арбузова трагично положение

владельцев крупных частных предприятий, вроде фабриканта Дора, и связанных с ними людей, их пособников и единомышленников. Принадлежавшие им предприятия ликвидируются, они лишаются материальной базы, под ними горит земля. Но гибель этих последышей буржуазного общества не вызывает сострадания. Они отвратительны и смешны в своих животно-эгоистических чувствах, интересах и стремлениях.

В этой пьесе выступают и люди новых воззрений: молодой инженерстроптель Ромка Безенчук, студент Иван Улыбышев, домработница Катенька и ее брат Сережка. Все они находятся в состоянии идейного становления. Преодолевая объективные и субъективные трудности, они попадают в драматические и комические положения.

Органическое сочетание трагических, драматических и комических

элементов представляет и «Горе от ума» Грибоедова.

В противоречиях Чацкого с окружающей его действительностью драматург гениально отразил трагедию передового, мыслящего, революционного дворянства изображаемого времени. Если в пьесе Чацкий, морально превосходя своих врагов, принужден отступить перед их внешней, материальной силой, то в жизни его единомышленники 14 декабря 1825 года потерпели поражение, приведшее их к эшафоту и ссылкам.

Социальная трагедия Чацкого усугубляется и глубоко личной драмой. Горе Чацкого не только в том, что он обманулся в своих надеждах на взаимность Софьи, но и в том, что она предпочла ему ничтожество.

Необходимо отметить, что трагико-драматические мотивы «Горя от ума», наиболее полно воплощающиеся в образах Чацкого и Софьи, приобретают ярко выраженную лирико-психологическую окраску. Глубоко психологическая и лирическая тональность пьесы обусловлена в особенности раздумьями и переживаниями Чацкого.

Но ни трагическая, ни драматическая ситуация, как уже сказано, не стали ведущими в «Горе от ума». Они выступают лишь составными частями, элементами пьесы. Наряду с трагической и драматической ситуацией в пьесе отчетливо раскрывается комедийная ситуация, которая создается в основном свойствами характеров, взаимоотношениями фамусовского лагеря и его борьбой против Чацкого.

Фамусов, Скалозуб, Молчалин, Горичи, Хрюмины, Загорецкий, Ре-

петилов показаны средствами комедийного искусства.

Фамусов зловеще комичен своим явным ханжеством, резким противоречием между словами и поступками. На словах это образец добродетелей, а на деле — соединение низкопоклонства, чревоугодия, чувственности и других пороков. Фамусов не вызывает сочувствия даже в драматическом эпизоде заключительного явления пьесы. Его плачевное положение обманутого и опозоренного человека, осуждаемого светом («Что станет говорить княгиня Марья Алексевна!»), воспринимается как заслуженное.

Скалозуб, полковник первой армии, смешит своей прямолинейно-солдафонской ограниченностью, Молчалин вызывает порицающий смех угодливостью, доведенной до крайних пределов внешнего уничижения.

Гротесковый характер носят сцены с плутом и сплетником Загорецким, с выжившим из ума, оглохшим Тугоуховским, с рожденным для бивуаков, но попавшим в тепличную обстановку Горичем, с болтуном, отчаянным вралем, легкомысленным прожигателем жизни Репетиловым. Классически гротескным является, например, эпизод, в котором гости Фамусова, подхватывая клеветническое предположение Софьи и превосходя друг друга во лжи, объявляют Чацкого сумасшедшим.

Сатирический смех громко звучит в «Горе от ума» от начала и до конца, но при всем том комическая ситуация не становится здесь пре-

обладающей. Почему? Потому что главным героем этой пьесы остается Чапкий с его трагико-драматическими переживаниями.

Трагическая и комическая тенденции «Горя от ума» достигают высокого пафоса. Трагизм Чацкого это трагизм лучших людей эпохи. Комизм Фамусова и его друзей это комизм деспотических властителей жизни, морально ничтожных, духовно ограниченных. Но ни одна из этих тенденций не становится в пьесе ведущей.

Видовое своеобразие «Горя от ума» определяется не преобладанием трагизма, драматизма или комизма, а органическим слиянием двух равноправно развивающихся тенденций — трагико-драматической и комической. Именно в этой целостности, создаваемой равнодействием трагико-драматического и комического, и состоит видовая оригинальность и смелое новаторство пьесы.

Характеризуя видовое своеобразие «Горя от ума», нужно подчеркнуть оптимистический пафос этого произведения. Ведь трагические ситуации не предопределяют обязательно безысходно-пессимистического характера пьес. Ярким свидетельством тому являются трагедии эпохи Возрождения. Духом жизнеутверждения проникнуты трагедии Шекспира и Пушкина. Явно оптимистичны трагедии социалистического реализма.

Жизнеутверждающее начало в особенности характерно для трагикомедии. Оптимистическим пафосом проникнуты и начальная русская трагикомедия «Владимир» Ф. Прокоповича, и самая последняя по времени появления— «Двенадцатый час» А. Арбузова.

Важно понять, что в трагической общественной и драматической личной ситуации Чацкий раскрывается Грибоедовым как образ будущего. Социально-политическое поражение Чацкого внешнее, а не внутреннее. Духовно он несравнимо выше фамусовского общества, а поэтому идейно и морально выходит из политического поединка не побежденным, а победителем. В пьесе торжествуют идеи не Фамусова, а Чацкого. Чацкий противопоставляется старому, отживающему обществу как вдохновенный провозвестник нового, будущего.

М. В. Нечкина полностью права, когда говорит: «Общечеловеческое значение комедии — в борьбе новатора со старым миром. Новатор — потерпевший поражение — обрисован автором и воспринят читателем как будущий победитель. Да, он пока что как бы побежден, но историческая правда на его стороне, и он, уходящий со сцены полным энергии и негодования, уносит с собою залог будущей победы». 34

Раскрывая благородные стремления Чацкого как положительного героя, новатора, Грибоедов поражает бичующим смехом старое.

Все это и придает пьесе отчетливо жизнеутверждающий характер.

1

«Горе от ума» было, есть и останется чудесным произведением словесного искусства, к какому бы виду драматического рода художественного творчества мы его ни относили. Но тогда какое значение имеют рассуждения о том, что эта пьеса не комедия, а трагикомедия? Что нового вносит это в понимание пьесы? Может быть, споры о видовом обозначении уводят нас в область схоластики и формализма?

Ответом на эти вопросы может служить убеждение, что научное изучение художественного произведения предполагает *точность* его определений. Кроме того, видовое обозначение выражает сущность не только

³⁴ М. В. Нечкина. Грибоедов и декабристы. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 553.

формы, но и содержания художественного произведения. Поэтому теоретически правильное видовое обозначение пьесы несомненно помогает практическим работникам верно и полно раскрыть ее содержание и форму. Одно дело, когда в школе, в театре, в популярных пособиях, в лекциях пьеса будет уясняться в комедийном ключе, другое — в драматическом и третье — в трагикомическом.

Важно отметить, что определение вида «Горя от ума» как комедии не удовлетворяло и самого автора пьесы. Но это определение имело свои причины.

Грибоедов писал свою пьесу во время наиболее острой социальной и литературной ломки. Как уже отмечалось, именно в эту пору и в дальнейшем видовые формообразования резко смещались, теряли свою устойчивость, чистоту и приобретали смешанный характер.

Комедия, будучи наиболее распространенным видом тогдашней драматургии, широко вбирала в себя драматические мотивы. Происходило формирование так называемой серьезной, высокой комедии. Термин «комедия» принимал весьма растяжимый, в какой-то мере условный характер. Ввиду этого многие пьесы с наличием комических мотивов стали называть комедиями, хотя они, по существу, и не являлись ими. Ярким выражением этой условности и явилось отнесение «Горя от ума» к жанру комедии.

Кстати сказать, в дальнейшем в реалистической литературе смещение видов, усложнение их содержания и формы привело к тому, что драматурги вообще перестали обозначать видовые особенности пьес. Например, Горький никак не назвал пьесы «Мещане», «На дне», а «Дачники», «Дети солнца», «Варвары» и «Враги» поименовал сценами. Л. М. Леонов «Половчанские сады», «Волк» и «Нашествие» назвал пьесами. Но термин «пьеса» характеризует лишь отношение подобных произведений к драматическому роду художественного творчества. Их же видовая сущность никак не обозначена. Следовательно, обозначение видовых и жанровых особенностей таких произведений остается на долю литературоведов.

Нельзя не отметить и того, что в истории драматургии, да и других родов художественного творчества нередки случаи неточных видовых обозначений. Ярким свидетельством тому может служить «Гроза» А. Н. Островского. Эта пьеса названа Островским драмой, а по существу является первой социально-бытовой русской трагедией.

Обозначение «Горя от ума» комедией явилось также и результатом известного творческого компромисса, обусловленного требованиями драконовской цензуры.

Грибоедов с самого начала называл свою пьесу «сценической поэмой». Совершенно очевидно, что понятие сценической поэмы, произведения величавого, не тождественно понятию комедии. При этом по первоначальному замыслу в пьесе было больше драматического, а не комического. В черновом наброске по поводу пьесы драматург писал: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения. чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его». 35

Не случайно Грибоедов, говоря о видовой сущности своей пьесы, вспоминает не комедиографов, а творцов классических трагедий: «Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова

³⁵ А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, т. III, Пгр., 1917, стр. 100.

судьба всякому, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подвергались той же участи, — так мне ли роптать?» 36

Признавая известную условность, относительность родового и видового деления художественной литературы, мы обязаны отчетливо знать границы этой относительности и стремиться к точным видовым обозначениям отдельных произведений.

Восприятие «Горя от ума» как комедии всегда приводило в той или иной степени к приглушению ее драматизма, к обеднению ее содержания, ее идейного смысла. Ни в научном изучении, ни в школьном преподавании, ни в сценическом воплощении «Горе от ума», трактуемое как комедия, не раскрывалось во всей своей многосторонности, во всей силе своего трагизма.

К каким грубым просчетам это приводило, можно судить по постановке пьесы в Художественном театре, руководители которого, исходя из понимания пьесы как комедии, постарались по возможности освободить ее от социально-политического трагизма. Ими был оставлен лишь драматизм во взаимоотношениях Чацкого с Софьей. Иными словами, пьесу ограничили по преимуществу любовным конфликтом Чацкого и Софьи. 37

Многие критики и исследователи, как уже сказано, очень давно видели в «Горе от ума» значительную долю драматизма. Но этот драматизм сильно смущал их. Ведь он явно не укладывался в рамки комедии. Поэтому приходилось вести, прибегая к явным натяжкам, рассуждения о высокой, серьезной комедии, включающей драматические и трагические мотивы. А любая комедия, даже и высокая, имеет свою меру драматического.

Высокая комедия, отличаясь общественно-важным, серьезным содержанием (социально-бытовым, социально-политическим, философским и т. д.), включая в себя как частное, привходящее драматические и трагические элементы, имеет своей основой комедийный конфликт и ставит своей определяющей целью осмеяние. Нужно прямо сказать: рассматривая «Горе от ума» в ключе комедии, хотя бы и серьезной, высокой, мы настолько расширяем границы комедии как вида художественного произведения, что она, комедия, уже совершенно лишается четких формообразующих очертаний.

Определение «Горя от ума» как реалистической трагикомедии все ставит на свои места, освобождая исследователей от противоречий и натяжек. Анализ пьесы именно в этом ключе дает возможность раскрыть ее трагические, драматические и комические начала во всей полноте и сложности их проявлений.

Находя верное обозначение видовой сущности «Горя от ума», мы к тому же лишний раз убеждаемся и в богатстве, в многообразии видовых выражений русской драматургии. До сих пор мы знали классические образцы русской комедии, драмы, трагедии, водевиля. В «Горе от ума» перед нами ярчайший образец и трагикомедии.

5

По своему виду «Горе от ума» трагикомедия. Но каково конкретное, т. е. жанровое выражение этой трагикомедии?

В ней с самого начала очень рельефно развиваются две жанровые линии — социально-политическая и любовно-бытовая. Социально-полити-

³⁶ Там же, стр. 100—101.

³⁷ См.: Николай Эфрос. «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра. В кн.: Вл. Ив. Немирович-Данченко. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. Госиздат, М.—Пб., 1923, стр. 136.

ческая линия осуществляется во взаимоотношениях Чацкого, как представителя декабристских идей, с самодержавно-крепостническим лагерем. возглавляемым Фамусовым. Идейный поединок Чацкого с фамусовским обществом, в котором оба лагеря раскрываются в своих социально-политических взглядах, начинается с первого появления Чацкого и кончается последним его монологом. Любовно-бытовая линия отчетливо проявляется во взаимоотношениях Чапкого-Софьи, Софьи-Молчалина, Молчалина-Лизы и дается на широком фоне семейно-бытовых нравов дворянства.

Какая жанровая линия превалирует в пьесе?

Справедливо то, что Чацкий приехал в Москву и появился в доме-Фамусова ради Софьи. Верно и то, что Чацкий с самого начала и до конца выступает в пьесе не только в качестве влюбленного, но и как пропагандист декабристских идей. Любовная и социально-политическая линия развиваются в пьесе одновременно, параллельно, тесно переплетаясь между собой. Но при всем том социально-политическая линия зву-

чит громче, ярче.

Завязкой пьесы является любовь Чацкого к Софье и Софьи к Молчалину, но эта завязка подчинена социально-политическому пафосу пьесы. Ведь большую часть пребывания в доме Фамусова Чацкий проводит в беседах не с Софьей, а с другими. Из 25 явлений с участием Чапкого на его беседы с Софьей приходится лишь 10. При этом и в разговорах с любимой в Чацком то и дело прорывается борец против социальной косности.

Уже во время первого свидания с Софьей, перекинувшись с ней всегонесколькими репликами, он произносит длиннейший монолог, в котором резко критикует мракобесно-крепостническое общество, высказывает декабристские идеи.

На протяжении пьесы Чацкий проявляется шире, многостороннее

именно как общественный борец.

Будь Чацкий покладистей и смирней, не защищай он «завиральных идей», лагерь Фамусова еще мог принять его в свой круг женихом и мужем Софьи, несмотря на его 300 или 400 душ. Но Фамусов и его окружение не могут примириться с Чацким — отрицателем их нравов, убеждений и верований.

Эта борьба двух идейных лагерей и составляет центр пьесы, освещая определенным светом взаимоотношения Чацкого и Софьи, известным образом обусловливая их. Чацкий не находит в Софье ответной искры и потому, а может быть и главным образом потому, что слишком далеко ушел от нее идейно, оказался во враждебном ей социально-политическом стане.

Пьеса не только завязывается, но и развязывается любовной интригой. Но любовная развязка оказывается служебной, подчиненной раскрытию непримиримости двух социально-политических лагерей — прогрессивного и консервативного.

В «Горе от ума» именно социально-политическая линия является ведущей и в то же время обрамляющей любовно-бытовую, а не наоборот. Это определилось замыслом Грибоедова. Отвечая на критические замечания П. А. Катенина, он пишет: «Ты находишь главную погрешность в плане: мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению; девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку (не потому чтобы ум у нас грешных был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здраво мыслящего человека); и этот человек разумеется в противуречии с обществом его окружающим, его никго не понимает, никто простить не хочет, за чем он немножко повыше прочих...» 38

³⁸ А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 167.

Таким образом, основной смысл своей пьесы Грибоедов видел в столкновении ума с глупостью, т. е. передовых социально-политических идей с консервативными, отживавшими. Драматург отвечал своим произведением на самые актуальные вопросы своего времени, активно вторгался в жизнь, вмешивался в социально-политическую борьбу. Вот почему, имея в виду ее ведущую тенденцию, он и назвал свою пьесу «Горе от ума».

Отстаивая именно политический пафос пьесы, драматург писал Н. И. Гречу: «Коли цензура ваша не пропустит ничего порядочного из моей комедии, нельзя ли вовсе не печатать? — Или пусть укажет на сомнительные места, я бы как-нибудь подделался к общепринятой глупости,

урезал бы...» 39

Если бы определяющим мотивом «Горя от ума» была любовь Чацкого к Софье, то перед Грибоедовым не стояли бы столь сложные цензурные барьеры. Чацкому, потерпевшему любовное крушение, не нужно было бы покидать свет, Москву. Он нашел бы утешение и развлечение в кругу друзей. Но он понял, что в светском обществе Москвы у него нет друзей. Он оказался в стане врагов: «Все гонят! все клянут!» Выезд из Москвы стал неизбежным. Обращаясь ко всему фамусовскому обществу, он восклицает:

...из огня тот выйдет невредим, Кто с вами день пробыть успеет, Подышет воздухом одним, И в нем рассудок уцелеет.

Чацкий вошел в дом Фамусова как влюбленный, добрый знакомый,

но ушел из него как политический боец после идейного поединка.

Преобладание социально-политического пафоса над любовным обусловливает определение «Горя от ума» как социально-политической трагикомедии. В этой реалистической трагикомедии, как уже сказано, органически сплавлены элементы лирики и памфлета.

На социально-политическую сущность этой пьесы справедливо указывал еще О. И. Сенковский. Сопоставляя «Горя от ума» со «Свадьбой Фигаро», он писал: «Бомарше и Грибоедов, с одинаковыми дарованиями и равною колкостию сатиры, вывели на сцену политические понятия и привычки обществ, в которых они жили...»⁴⁰

А. С. Грибоедов начал свой творческий путь переделкой с французского легкой любовной комедии («Молодые супруги»). В последующих пьесах, постепенно преодолевая влияние легкой французской комедии, он изображает уже русские нравы и характеры.

Расширяя в каждой новой комедии общественные мотивы, Грибоедов готовился к созданию классической русской социально-политической трагикомедии. В дальнейших своих замыслах он разрабатывал уже только трагические мотивы социально-политического и социально-философского характера. Такова ведущая линия творческого развития великого драматурга.



³⁹ Там же, стр. 164.
⁴⁰ «Библиотека для чтения», 1834, т. І, отдел VI («Литературная летопись»).
стр. 44.

ПУБЛИКАЦИИ и сообщения

П. БЕРКОВ

НЕИЗВЕСТНЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ЛОМОНОСОВА В «САНКТПЕТЕРБУРГСКИХ ВЕДОМОСТЯХ» 1743 И 1748 ГОДОВ

В академических изданиях сочинений Ломоносова (под ред. М. И. Сухомлинова и в новейшем) под 1748 и 1751 годом помещены три переводные «надписи и иллуминациям» («Явив щастливую премену», «Желая к храму нас блаженства возвести» и «Веселием сердца год новый оживляет»), анонимно опубликованные «Санктпетербургских ведомостях» в регулярно печатавшихся здесь отчетах о дворцовых празднествах и не включенные поэтом ни в одно прижизненное собрание его произведений. Основанием для признания Ломоносова автором этих стихотворений, и притом бесспорным, является наличие в Архиве Академии наук

автографов поэта.

Известно, в каком плохом состоянии дошел до нас личный архив Ломоносова, а также Архив Академии до 1748 года, после пожара 1747 года, уничтожив-шего большую часть дел Канцелярии. Однако и после 1748 года архисные материалы сохранились далеко не полностью. Так, до нас не дошли «репорты» Ломоносова о его занятиях в 1748 году — сохранились лишь планы и отчеты начиная с 1749 года, но не все произведения, упомянутые в них в качестве выполненных. обнаружены в Архиве Академии наук. Таково, например, «Письмо о сходстве и переменах языков», записи о химических опытах «со вспоможением воздушного насоса», «Проект со стихами для фейерверка к 18 декабря 1756 года» и др.

Поэтому можно считать в самом прямом смысле счастливой случайностью то обстоятельство, что в академическом архиве сохранились автографы трех упомянутых выше переводных стихотворений. Не будь этих рукописей, издатели Ломоносова спокойно прошли бы мимо произведений, опубликованных в «Санктпетер-

бургских ведомостях».

Зная состояние личного архива Ломоносова и архива Академии наук в части, относящейся ко времени поэта, мы вправе предположить, что среди несохранившихся материалов могли быть автографы также и других, до сих пор не выявленных переводов поэта, печатавшихся в «Санктнетербургских ведомостях» до 1748 года. Для подтверждения этого предположения прежде всего необходимо было установить, имеются ли в академической газете какие-либо стихи, помимо учтенных в библиографиях Ломоносова. С этой целью мною были просмотрены комплекты этой газеты за 1742—1748 годы и обнаружены «стихи на иллюминацию» и два двустишия внутри прозаического текста. Йо моему предположению, переводы эти принадлежат Ломоносову. Никаких документальных подтверждений его авторства найти мне не удалось: стихотворения относятся к периоду, плохо освещаемому архивными материалами.

При отсутствии автографов и отчетов установление автора анонимного произведения представляет значительные трудности, увеличивающиеся в нашем случае еще и вследствие того, что стихотворения, о которых идет речь, малы по размеру и не дают исследователю больших возможностей для стилистико-лингви-

стического анализа.

Процесс атрибуции в подобных случаях необходимо начинать с установления написания дапного произведения предполагаемым

в авторы, т. е. с фактов биографических.

Из письма Ломоносова к Г. Н. Теплову ст 22 апреля 1748 года явствует, что поэту не раз приходилось иметь дело с переводом стихов Штелина. Ломоносов писал: «Хотя должность моя и требует, чтобы по присланному ко мне ордеру

¹ Архив Академии наук СССР. Обозрение архивных материалов. Под общей редакцией Г. А. Князева. Изд. АН СССР, Л., 1933, стр. 13.

сделать стихи с немецкого, однако я того исполнить теперь не могу, для того что

в немецких виршах нет ни складу, ни ладу».2

Известно, что Ломоносов еще в конце 1741 года перевел оду Штелина на день рождения Елизаветы Петровны, но в напечатанном тексте фамилия переводчика не указана — она определена по сохранившейся рукописи. Впрочем, не нужно быть очень опытным специалистом по вопросам атрибуции, чтобы определить переводчика стихов «Какой утехи общей луч». Ведь в составе академических переводчиков только три лица могли быть кандидатами в авторы перевода данного стихотворения — Ломоносов, Тредиаковский и И.-Г. Остервальд. В 1741 году Тредиаковский еще придерживался своей собственной системы в области версификации, свидетельством чему является его ода 1742 года («Устрой молчаща давно лира»); кроме того, индивидуальная манера Тредиаковского как поэта настолько своеобразна, что любое его произведение можно безошибочно признать плодом его творчества. Ч.-Г. Остервальд, известный как поэт лишь по одному написанному ямбом восьмистишию, в начале 1741 года перешел в камер-коллегию. Таким образом, уже по методу исключения автором перевода Штелиновой оды должен был быть признан Ломоносов, даже если бы его автограф не сохранился.

Такое же положение было и в 1743 году, к которому относится первое из

обнаруженных мною стихотворений: Тредиаковский в это время был ярым приверженцем хореического размера (см. «Три оды парафрастические псалма 143»); Сумароков в Академии не работал и, насколько известно, к переводам не привлекался; кроме Ломоносова, в составе академических переводчиков не было ни одного, владевшего стихом: В. И. Лебедев, имевший дело с переводами немецких «проектов иллюминаций» Штелина, всегда переводил прозою включенные в текст стихи. Следовательно, опять-таки по методу исключения, автором печатаемого

ниже перевода должен быть не кто иной, как Ломоносов.

Со стороны стилистической и метрической данное стихотворение не содержит ничего такого, что противоречило бы нашим знаниям о поэтической манере Ломоносова в это время.

1

СТИХИ НА ИЛЛЮМИНАЦИЮ

25 апреля 1743 года

Зри щастие твое, Россия обновленна, Главою, кая днесь короной украшенна В сей день, в которой та наследство восприяла 5 И твой коронный град вторично основала, Вторично осветив в отеческом престоле, Взложив ⁶ на той венец, во век недвижим боле. Взыграло солнце вновь опять своим восходом, Отдав твою весну, желанную народом, С надеждою ведет твое преславно племя Столпов защитный ход в благополучно время.

Эти стихи включены в описание празднования дня рождения Елизаветы Петровны, напечатанное в «Санктпетербургских ведомостях» за 2 мая 1743 года (№ 35, стр. 289—290). Об иллюминации, зажженной вечером того же дня, в отчете сообщено было следующее: «Против дворца на большом театре зажженная иллуминация представляла основанной на каменной горе круглой замок, которого вершины вместе изображали корону. Нал короною стояла мачта, а на верьху оныя поднят был штандарт с коронованным вензловым ее императорского величества имянем. Сквозь средние ворота, под которыми находился пьедестал, а на оном императорская корона, показывался в перспективном виде сад, а по обеим оного сторонам в полном своем цвете зеленые алеи, а на концах оных представлено было восходящее солнце. От обеих передних сторон помянутого замка проспект переменился в амфитеатр зеленых стен и посредством павилиона шел вдоль в крытую галерею, состоящую из столбов. Изъяснение всего сего представления содержится в следующих стихах» (стихи см. выше).

² М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 10, Изд. АН СССР,

М.—Л., 1957, стр. 438 (курсив мой, — П. Б.).

³ XVIII век. Сборник статей и материалов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1935, стр. 80.

⁴ Надо было быть Г.-Ф. Миллером, чтобы поддаться мистификации Тредиаковского с анонимной одой «Вешнее тепло» и не признать его авторства.

⁵ В тексте: наследство прияла. Возможно, следует читать не так, как напечатано у меня, а «наследие прияла».

⁶ В тексте: выложив.

⁹ Русская литература, № 4, 1961 г. lib.pushkinskijdom.ru

В «St.-Petersburgische Zeitung», являвшейся немецкой параллелью-оригиналом соответствующих номеров русского издания академической газеты, находятся стихи следующего содержания:

Schau, Rußland heut unt stets auf dein erneutes Glük, Auf dein gegründtes Wohl, den Krönungs-Tag zurück, An dem Elisabeth Ihr hohes Erbtheil fund. Und deine Kronenburg auf Peters Felsengrund Mit neuem Glanz erbaut, und ein Gestell gegründet Auf dem die Krone sich in sichrer Ruh befindet. Da drang die Sonn herfür; und Deiner Länder Macht Fieng an zu grünen in Frühlingsgleicher Pracht. Nun zeigt die Fernung dir, und deiner Völker Menge Zur Hoffnung künfftgen Zeit bedeckte Säulen-gänge.

Ломоносов при переводе «надписи» Штелина близко держался подлинника, позволив себе только одно отступление: у него рифма всюду женская, тогда как в оригинале чередуются двустишия с мужской рифмой и двустишия с женской.

2

СТИХИ В ДЕПЕШЕ ИЗ ФРАНКФУРТА

«Из Франкфурта от 26 апреля. Из Дица пишут, что при бывшем недавно публичном торжестве дня рождения графа Бирена между прочим видна была картина, которая представляла французских и гишпанских министров, сидящих за столом, наполненным бумагою, над которым написано было "проект", а министры, испужавшись сверху ударившей на стол громовой стрелы, из рук свои перья пороняли, притом молодой принц Оранской, статгальтерской наследник, в ангельском виде, держа в левой руке померанец да масличную ветьвь, правой стирает проекты французские и гишпанские. Над картиною написано было:

Не редко мудрецам чрез хитрые затеи Бывают поперек проведены линеи.

Внизу подписано было:

Не перечотши трех Ишпанец погрешает, Француз без продавца товары оценяет».

Корреспонденция из Франкфурта помещена в «Санктпетербургских ведомостях» за 10 мая 1748 года (№ 38, стр. 301—302). Немецкий текст в соответствующем номере «St.-Petersburgische Zeitung» содержит следующие стихи:

Oft wird dem, der es nicht gedacht: Durch sein Concept ein Strich gemacht. Wenn Spanien in Einmahl-Eins sich irrt, Macht Frankreich oft die Rechnung ohne Wirth.

За несколько дней до помещения в академических газетах корреспонденции из Франкфурта Ломоносову было поручено главное заведование изданием «Санкт-петербургских ведомостей». «Инструкция в ведомостную экспедицию» о том, что Ломоносов должен править переводы, выполняемые с немецкого текста Штелина переводчиками В. Лебедевым, Фрейгангом, Барсовым и студентом Тепловым, «и последнюю оных ревизию отправлять», датирована 6 мая 1748 года. Таким образом, приведенные стихи, по-видимому, первые результаты новой работы Ломоносова в качестве «ответственного редактора» «Санктпетербургских ведомостей».



⁷ Материалы для истории императорской Академии ваук, т. 9. СПб., 1897, стр. 196—197.



B. KOPOBHH

НЕИЗВЕСТНЫЙ СОНЕТ Н. М. ЯЗЫКОВА

Татевский архив Рачинских — богатейшее собрание рукописных материалов, относящихся к биографии Е. А. Баратынского. Но этим не исчерпывается его ценность для истории русской литературы. В коллекции С. А. Рачинского, входящей в Татевский архив, есть автографы Ф. И. Тютчева, Н. М. Языкова, К. К. Павловой и других поэтов. В 1916 году подробная опись собрания Рачинского была сделана в книге «Е. А. Баратынский. Материалы для биографии», вышедшей под редакцией Ю. Н. Верховского. Однако ни Верховский, ни другие исследователи, изучавшие материалы этого собрания, не обратили внимания на список стихотворения «На праздник ваш принес я два привета», сделанный рукой С. А. Рачинского и им же подписанный «Языков». Стихотворение помещено последним на двойном листе (лл. 23—24) после списков лирических произведений А. С. Хомякова («Nachtstück») и Н. М. Языкова («Милы очи ваши ясны», «Живые, нежные приветы», «Увы! я убежден решительно и верно»). Само расположение стихотворения среди уже известных произведений Языкова, опубликованных лишь после смерти поэта, говорит об авторитетности списка Рачинского. В этом еще более убеждает сопоставление стихотворения с напечатанным Верховским в книге «Е. А. Баратынский. Материалы для биографии» стихотворением «Увенчанный и пристыженный вами», автограф которого, кстати сказать, также был найден в архиве Рачинского.²

Приводим текст найденного нами списка неизвестного стихотворения Языкова:

На праздник ваш принес я два привета, Две похвалы хранящим вас богам. Во славу муз младые ваши лета Обречены возвышенным трудам.

Я чувствую прекрасный долг поэта. Гордяся им, я посвящаю вам Игривый звук заздравного сонета, Моей души усердный фимиам.

Краса и честь Москвы первопрестольной, Вам юноши своей станицы вольной Державную вручили булаву,

И весело мне перед вашим саном Склонить свою казацкую главу, Вскруженную любезным атаманом!

Последние строки сонета текстуально близки двум последним строкам из стихотворения «Увенчанный и пристыженный вами»:

Но — ваш казак — я вечно не забуду, Как пошутил со мной мой атаман.

¹ ЦГАЛИ, ф. 427, оп. 1, ед. хр. 996, л. 24.

 $^{^2}$ Автограф стихотворения Н. М. Языкова «Увенчанный и пристыженный вами», очевидно, остался неизвестен редактору собраний стихотворений Н. М. Языкова М. К. Азадовскому, который в примечании к этому стихотворению писал: «Впервые опубликовано Ю. Н. Верховским по автографу, x ранившемуся в собрании С. А. Рачинского» (Н. М. Языков. Собрание стихотворений. Большая серия «Библиотеки поэта». «Советский писатель», 1948, стр. 420; курсив мой, — B. K.). Однако автограф этого стихотворения сохранился и находится в собрании С. А. Рачинского (ЦГАЛИ, ф. 427, оп. 1, ед. хр. 986, л. 70).

Подобное совпадение не является простой случайностью: два стихотворения, в которых совершенно одинаково выражено отношение поэта к другому лицу («казак»— «атаман»), припадлежат одному автору и посвящены, очевидно, одному и

тому же лицу.

Стихотворение «Увенчанный и пристыженный вами» до сих пор не «разгадано» комментаторами. В 1916 году Верховский при публикации этого стихотворения не дал к нему никаких комментариев. Несмотря на все усилия редакторов собраний стихотворений Языкова, и в наше время стихотворение «Увенчанный и пристыженный вами» сопровождается следующим примечанием: «К какому времени относится и кому посвящено, установить не удалось».3

Между тем ряд косвенных данных, содержание самих произведений, а также сопоставление со стихотворениями, посвященными Языкову, позволяют довольно точно определить адресат сонета «На праздник ваш принес я два привета» и сти-

котворения «Увенчанный и пристыженный вами».

Оба стихотворения найдены в собрании Рачинского, оба обращены к женщине. Из первого стихотворения известно, что эта молодая женщина обладала поэтическим талантом, жила в Москве («Во славу муз младые ваши лета Обречены возвышенным трудам», «Краса и честь Москвы первопрестольной»). Наиболее вероятный адресат этих стихотворений К. К. Павлова (К. Яниш), с которой Языкова связывала долгая дружба. Это объясняет в то же время, почему стихотворения найдены в архиве Рачинского, который познакомился с Павловой в 1850 году, как об этом писал он в своих воспоминаниях. Павлова относилась к нему сердечно, называла его «племянником», имея в виду свою дружбу с Е. А. Баратынским, которому С. А. Рачинский действительно приходился племянником по матери, Варваре Абрамовне. У Рачинского сохранилось несколько автографов Павлолой, а также материалы, связанные с ее именем (письмо А. Гумбольдта к К. К. Пав-

ловой и др.).

Дружба Языкова с Павловой началась значительно раньше. В 1829 году поэт приехал в Москву из Дерпта. В это время К. Яниш (Павлова) уже обратила на себя внимание московских литераторов. Она была частой гостьей в литературных салонах, в том числе знаменитом салоне Зинаиды Волконской, где встречалась с крупнейшими русскими писателями и поэтами. В 1829 году ей вписал в альбом свое стихотворение Баратынский, годом позже к ней обратился с приветственными стихами П. А. Вяземский. Тесные, близкие отношения связывали К. Яниш с А. Мицкевичем, посвятившим ей стихотворение «Когда пролетных птиц несутся вереницы». Знакомыми К. Яниш были также Шевырев, Погодин, Хомяков, Елагины, Киреевские. Общее литературное окружение способствовало укреплению возникшей дружбы с Языковым, который в том же 1829 году обратился к Яниш с сонетом «В былые дни от музы песнопений». Дружеские отношения Павловой с Языковым не прерывались в течение пятнадцати лет, с 1829 по 1844 год. За это время Языков и Павлова не раз обменивались посланиями.

Сонет «На праздник ваш принес я два привета» относится, по-видимому, к началу возникновения этой дружбы и датируется приблизительно 1829—1831 годами

(в 1832 году Языков уехал в Симбирскую губернию).

Датировка стихотворения, а также установление его адресата подтверждается другими стихотворениями, посвященными Языковым Павловой. В своих посланиях к поэтессе он часто вспоминает о ее поэтическом даре. Об этом он говорит в стихотворениях «Вы, чьей душе во цвете лучших лет» («И два венка, один другого краше, На голове свилися молодой: Зеленый лавр поэзии чужой И бриллианты музы вашей!»), «Забыли вы меня! Я сам же виноват» («Как распевает муза ваша? Какой венок теперь на ней?»), «Тогда, когда жестоко болен» («...стих ваш ясен, как хрусталь»). Там же содержатся намеки на «атаманство» Павловой в поэзии. «Царственно сияющую музу» ее Языков называет «творческой лирой», «любезной начальницей своей», а себя как поэта считает ее «неизменным копьем». Поэтическим комплиментам Языкова нельзя полностью доверять, но они в какой-то мере характеризуют атмосферу внешнего поклонения, окружавшую Павлову в московских литературных салонах (ср.: «Вам юноши своей станицы вольной Державную вручили булаву»), и личное отношение Языкова к поэтессе. В большинстве своих посланий он постоянно упоминает о Москве («первопрестольная», «белокаменная» Москва), о тех годах своей молодости, когда его дружба с К. Яниш была особенно тесной. Упоминания поэта о Москве имели двоякий смысл—в них отразились личные воспоминания и стремление еще больше приблизить Павлову к славянофильским идеалам. Языков воспринимал Павлову как типично «московскую» по духу поэтессу, полагая, что ей так же дороги слафянофильские идеи, как и ему. Поэтому выражение «Краса и честь Москвы первопрестольной», как

³ Н. М. Языков. Полное собрание стихотворений. «Academia», 1934, стр. 855; см. также: Н. М. Языков. Собрание стихотворений, стр. 420.

пазвал Языков Павлову, связано с его последующими высказываниями о поэтессе и переплетается с воспоминаниями о первом приезде в Москву в 1829 году («В те дни, когда мечты блистательно и живо В моей кипели голове И молодость мою поканчивал гулливо Я в белокаменной Москве», «В те дни по долгу и по праву, По преимуществу был ваш», «В Москве, где вас, я помню, я Не раз, не два и всенародно Пел горячо и превосходно», «...в ту пору вами моя кружилась голова», «...вам отечество Россия, Вам — славной дочери Москвы!», «В достопамятные годы Милой юности моей»).

Таким образом, особенности языковских посланий к Павловой присущи и сонету «На праздник ваш принес я два привета». Это дает основание утверждать, что стихотворение было посвящено Павловой и написано в пору молодости Языкова, в его первый приезд в Москву. В стихотворении имеется и прямое указание

на «младые лета» поэтессы.

Все сказанное позволяет сделать вывод, что к числу стихотворений, посвященных Языковым Павловой, следует отнести еще два. Сонет же «На праздник ваш принес я два привета» должен по праву войти в собрание стихотворений поэта.



⁴ Ср. в стихотворении «На праздник ваш принес я два привета»: «...казацкую главу, Вскруженную любезным атаманом!».

⁵ Те же особенности свойственны и стихотворениям «Живые, нежные приветы», «Милы очи ваши ясны», «Вы скоро и легко меня очаровали», а также стихотворению 1835 года «Вами некогда плененный». В них, как и в сонете «На праздник ваш принес я два привета», говорится о поре молодости, о «юношах-поэтах». М. К. Азадовский считал, что все эти стихотворения, вероятно, посвящены Павловой (см.: Н. М. Языков. Собрание стихотворений, стр. 410, 420—421).

н. и. тургенев о крестьянской реформе

Среди парижских писем И. С. Тургенева, относящихся к 1861 году и адресованных его близкому знакомому, декабристу Н. И. Тургеневу, сохранилась записка, содержание которой до настоящего времени было не вполне ясно. В ней говорится о какой-то статье адресата, вызвавшей одобрение И. С. Тургенева.

В записке сообщается: «Любезнейший Николай Иванович, посылаю Вам Вашу статью, о которой не успел вчера поговорить и которую считаю совершенно справедливою и дельною. На днях я к Вам зайду — и мы потолкуем еще об этом

вопросе».1

А. А. Фомин, опубликовавший это и другие письма И. С. Тургенева к Н. И. Турсеневу в сборнике «Тургенев и его время», оставил без комментария приведенные строки, указав только, что письмо написано в 1861 году, о чем можно судить по сходству почтовой бумаги с другими письмами этого года. Между тем вопрос о том, какая статья обсуждалась в это время обоими писателями, представляет немаловажный интерес. 1861 год был знаменательным годом для обоих Тургеневых, деятельность которых по-разному и в разных сферах, но в равной степени тесно была связана с крестьянским вопросом в России.

Как публицист Н. И. Тургенев впервые приобрел широкую известность еще в 1818 году, когда был издан его «Опыт теории налогов», работа, насквозь пронизанная идеей борьбы с крепостничеством. В декабристском движении, видным участником которого был Н. И. Тургенев, он, как известно, занимал особое место, потому что придавал проблеме освобождения крестьян преимущественное значение по сравнению с другими политическими задачами. Всю свою жизнь писатель посвятил изучению крестьянского вопроса, пропаганде своих идей и посильному их

осуществлению, насколько это было возможно в условиях эмиграции.

С другой стороны, и И. С. Тургенев, как автор «Записок охотника», как писатель, чрезвычайно чуткий к общественно-освободительным тенденциям эпохи, и как представитель той части дворянской интеллигенции, которая практической деятельностью способствовала проведению крестьянской реформы, чрезвычайно внимательно следил за движением теоретической мысли и ходом событий в этой области. Естественно поэтому, что начиная с 1859 года (писатели познакомились в 1858 году в Париже, где Н. И. Тургенев жил в качестве эмигранта) крестьянский вопрос стал основным содержанием переписки между И. С. Тургеневым и Н. И. Тургеневым. Уехав из Парижа в Петербург, И. С. Тургенев информирует своего корреспондента о том, как подвигается в России «великое дело освобожиения», о деятельности Я. И. Ростовцева, возглавлявшего редакционные комиссии. о возможных сроках ожидавшегося уже тогда «Указа» (письмо от 5/17 декабря 1859 года).²

В 1860 году И. С. Тургенев сообщает о смерти Ростовцева («Смерть эта, в настоящих обстоятельствах, бедственна»), о перспективах дальнейшей деятельности редакционных комиссий, обсуждает конкретные положения ожидавшейся реформы («кажется, умеренный надел восторжествует») и делится с Н. И. Тургеневым своими соображениями по поводу практической перестройки помещичьих хозяйств в ожидании реформы. 3 И. С. Тургенев в это время уже предпринял ряд шагов, облегчавших переход к новым формам экономических отношений, о чем он рассказывает подробно в своем письме к Н. И. Тургеневу от 10/22 февраля 1860 года. В том же письме И. С. Тургенев упоминает о последних работах Н. И. Тургенева: «Очень хотелось бы мне прочесть Ваши две брошюры: но не могу придумать, ка-

¹ Тургенев и его время. Первый сборник, под ред. Н. Л. Бродского. М.— Пгр., 1923, стр. 219.

² Там же, стр. 215.

³ Там же, стр. 215—216.

ким бы средством их получить в руки. — Придется мне отложить это удовольствие

до весны, т. е. до конца Апреля, когда я надеюсь быть в Париже».4

По всей вероятности, здесь имеются в виду работы Н. И. Тургенева «О силе и действии рескриптов 20-го ноября 1857 г.» (1859) и «Вопрос освобождения и вопрос управления крестьян» (1859). Эти брошюры И. С. Тургенев упоминает также в своей статье-некрологе Н. И. Тургенева (1871). О них, очевидно, говорит и сам Н. И. Тургенев в письме в Россию от 11 октября 1859 года. Это письмо, адресованное неизвестному лицу, было передано Александру II, а затем Я. И. Ростовдеву для обсуждения в редакционных комиссиях. В нем имеются следующие строки: «...недавно, когда вопрос был поставлен на очередь русским правительством, я поторопился напечатать несколько статей — плоды серьезных работ по этому поводу». В том же письме автор, побывавший в 1859 году в России, рассказывает о результатах своей практической попытки разрешения крестьянского вопроса в его имении Каширского уезда Тульской губернии. Таким образом, Н. И. Тургенев и И. С. Тургенев почти одновременно проводили опыт «перехода в новый быт», постоянно обменивались мнениями о ходе подготовки реформы, с нетерпением ждали появления правительственного акта об отмене крепостного права.

Как известно, манифест был подписан Александром II 19 февраля/3 марта 1861 года, но опубликован был не сразу, а только через полмесяца — 6/18 марта

И. С. Тургенев находился в это время в Париже. Он регулярно информировал А. И. Герцена о сведениях, поступавших из России, относительно публикации манифеста. В письме от 10-12/22-24 февраля 1861 года он пишет: «Имею также сообщить тебе самым достоверным образом, что указ об эманципации выйдет скоро: никаким другим слухам не верь...» ⁶ В письме от 25 февраля/9 марта — снова о том же: «Из Петербурга по-прежнему обещание (кажется несомненное) объявить свободу 6/18-го Марта». Наконец, 2/13 марта 1861 года Тургенев в письме к Герцену еще раз сообщает об изменении предполагавшегося срока публикации манифеста: «Манифест... выдет в то воскресение, т. е. через 9 дней... Дожили мы до этих дней, а все не верится и лихорадка колотит...» 8

В письмах Тургенева к Герцену отразились тревожные настроения, охватившие как Тургенева, так и тех людей, с которыми он в это время встречался в Париже. Первым и наиболее близким среди них был Н.И.Тургенев. В Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в архиве Н. И. Тургенева сохранилась неопубликованная статья, помеченная датой 19 февраля/3 марта 1861 года. Текст ее озаглавлен: «Статья о (временной) приостановке объявления Манифеста 19 февр. 1861 г.». В ней содержится острая характеристика значения крестьянской реформы, а также политической борьбы в России, сопровождавшей ее подготовку. Взгляды, высказанные Н. И. Тургеневым, представляют немаловажный интерес для характеристики мировоззрения автора и свидетельствуют идейной близости, существовавшей в это время между ним и И. С. Тургеневым. Статья Н. И. Тургенева содержит ряд положений, характерных для либераль-

ной интеллигенции 60-х годов. Единственно приемлемым путем освобождения крестьян от крепостной зависимости является, по мнению автора, путь реформ—инициатива, исходящая сверху. Об этом свидетельствуют и характерные оговорки о «кротости и долготерпении» народа, о «строгой умеренности» при обсуждении крестьянского вопроса, и дифирамбическая оценка роли Александра II в деле подготовки реформы, и то снисхождение, с которым оценивается деятельность редакционных комиссий во главе с Н. Я. Ростовцевым. Отстаивая необходимость гласности печати, Н. И. Тургенев скрыто полемизирует с направлением «Современника», широко освещавшего на своих страницах хронику освободительной борьбы в странах Запада и Востока.

Однако обращают на себя внимание острые критические суждения автора о недостатках реформы. С позиции искрепнего сочувствия народу Н. И. Тургенев называет реформу неудовлетворительной, далекой от задач истинного освобожде-

⁴ Там же, стр. 216.

⁵ Сборник общества исторических, философских и социальных наук при Пермском университете, вып. І. Пермь, 1918, стр. 126 (перевод с франц.).

⁶ Письма К. Дм. Кавелина и Ив. С. Тургенева к Ал. Ив. Герпену. Женева, 1892, стр. 137; дата уточнена в академическом собрании писем И. С. Тургенева, т. IV (подготовлен к печати).

⁸ Там же, стр. 140—141; дата уточнена. Подробные сведения о задержке публикации манифеста приводятся в статье Ш. М. Левина «Кризис феодально-крепостнической системы. Общественное движение в Петербурге накануне отмены кре-постного права» (Очерки истории Ленинграда, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 67—68).

ния крестьян, половинчатой по своим экономическим результатам. Он подвергает критике идею выкупного оброка, подушного оклада, сохранения рекрутской и других повинностей. Автор обрушивается на варварское постановление о телесных наказаниях и горячо выступает против запрета гласности, без которой немыслимо

никакое общественное движение.

Анализируя и критикуя реформу, Н. И. Тургенев признает за ней значение первого шага по пути «великой цели освобождения крестьян с землею». Всем содержанием своей статьи он обосновывает необходимость скорейшего претворения в жизнь хотя бы тех положений, которые были выработаны редакционными комиссиями. Оттяжка обнародования манифеста послужила для него поводом выступить с обличением реакционеров, тормозивших дело освобождения, и подвергнуть суосуждению государственный аппарат России. Мысли, высказанные Н. И. Тургеневым о приостановке реформы, во многом совпадали с тем, что писалось на страницах прогрессивной печати того же периода и, в первую очередь. в герценовском «Колоколе».

15 марта 1861 года в «Колоколе» появилась передовая статья Герцена «Духу не достало!», посвященная той же теме — отсрочке обнародования манифеста, чреватой бедственными последствиями. В этой и других статьях того времени А. И. Герцен разоблачает «плантаторскую оппозицию» крепостников, тормозивших дело освобождения крестьян, клеймит позором государственных сановников — «седых скопцов», которые пытались задержать ход истории. «Ведь это не просто взятки, не просто грабеж, это нож, воткнутый в будущее», — пишет Герцен 1 марта 1861 года в «Колоколе», характеризуя историческое значение реформы. «Столько

для России никогда не стояло на карте, ни в 1612, ни в 1812 году». 9

В то же время Герцен подчеркивает, что освобождение крестьян только начинается с провозглашения манифеста, что необходим в ближайшее же время «второй шаг», который должен привести к истинному освобождению крестьян с землею, уничтожению телесных наказаний и гласности в суде и печати. Роль Александра II в истории реформы также получила сходную опенку в статьях А. И. Герцена и

н. И. Тургенева.¹⁰

До настоящего времени в литературе о Н. И. Тургеневе не учитывалась его критическая позиция по отношению к реформе 1861 года. Наоборот, во многих работах утверждается обратное. «В 50—60 гг. XIX в., когда условия изменились, тургеневский проект мало чем отличался от крепостной реформы 1861 г., которую, как и следовало ожидать, Тургенев восторженно приветствоваль, — читаем мы в исследовании 1954 года. О том же говорится в педавно вышедшей «Истории русской экономической мысли»: «Реформу 1861 г. он (Н. И. Тургенев, — T. Γ .) встретил с восторгом и считал, что она пошла дальше его проектов». 12

Более того, позиция Н. И. Тургенева по отношению к аграрной реформе 1861 года неоднократно сравнивалась с позицией таких реакционных деятелей, как П. П. Гагарин, 13 сторонник так называемого «нищенского надела», «двойной

изменник народа», по определению Герцена.
В названных выше работах не учитывается эволюция взглядов Н. И. Тургенева в период революционной ситуации конца 50-х—начала 60-х годов. В этот период Н. И. Тургенев изменил свое отношение к целому ряду общественных явлений в России, в частности к реформаторской деятельности Сперанского, 14 к собственным аграрным проектам, основанным на идее безвозмездной передачи крестьянам трети помещичьего надела. Оставаясь убежденным противником революционного вмешательства, Н. И. Тургенев, разочарованный, по собственному признапию, результатами практического применения своих аграрных идей в принад-

¹⁰ Там же, стр. 52—53.

⁹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XV, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 33.

¹¹ М. П. Евсеев. Экономические взгляды Н. И. Тургенева. Автореферат.

¹³ В. Семевский. Тургенев Николай Иванович. В кн.: Энциклопедический словарь, т. XXXIV, изд. Брокгауза—Ефрона, СПб., 1902, стр. 106—113; Г. Вернадский. Письмо Н. И. Тургенева по крестьянскому вопросу 1859 г. В кн.: Сборник общества исторических, философских и социальных наук при Пермском универси-

тете, вып. І. Пермь, 1918, стр. 122.

14 См.: В. М. Тарасова. О неопубликованной рукописи Н. И. Тургенева «Замечания на книгу М. Корфа "Жизнь графа Сперанского"». «Вопросы истории», 1956, № 11, стр. 128—132; Г. Н. Сладкевич. Проблема реформы и революции в русской публицистике начала 60-х годов. В кн.: Революционная ситуация в Россин в 1859—1861 гг. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 517—519.

лежащем ему тульском имении, в ряде вопросов пересмотрел свою прежнюю позишию по отношению к задаче освобождения крестьян. Убедительным доказательством этого является публикуемая нами статья Н. И. Тургенева, демократические

тенденции которой не подлежат сомнению.

Эта статья, по всей вероятности, предназначалась для «Колокола», на страницах которого в 1858—1863 годах неоднократно выступал Н. И. Тургенев. К этому же времени относится переписка между Н. И. Тургеневым и издателями «Колокола». В первые же дни после обнародования манифеста А. И. Герцен и Н. П. Огарев обратились к Н. И. Тургеневу с дружеским приветствием, отвечая па которое Тургенев повтории часть своих критических суждений по адресу

реформы.16

Связь Н. И. Тургенева с «Колоколом» поддерживалась и через И. С. Тургенева. Однако статья о приостановке манифеста не была опубликована на страницах этого издания. По-видимому, автор, со дня на день ожидавший публикации манифеста по сведениям, поступавшим из Петербурга, затянул отправку рукописи в Лондон. Доказательством этому служит записка И. С. Тургенева к Н. И. Тургеневу, приведенная нами в начале сообщения. В свете вышеизложенного несомненно, что именно эту статью о приостановке объявления манифеста имел в виду И. С. Тургенев, выражая свое одобрение автору. Учет времени совместного пребывания в Париже Н. И. Тургенева и И. С. Тургенева, а также сопоставление записки с другими письмами И. С. Тургенева к семье Тургеневых, 17 позволяют установить, что она была написана в воскресенье 5/17 марта 1861 года, т. е. в день провозглашения манифеста. Сведения об этом дошли до Парижа на следующий день. 18 Естественно, что прямой повод для напечатания статьи Н. И. Тургенева этим устранялся, и она так и не увидела свет.

Легко представить себе, каким волнующим событием для обоих Тургеневых была долгожданная весть, встреченная ими далеко за пределами родины. В письмах к друзьям И. С. Тургенев подробно описывает, как прошел этот день. «Мы здесь третьего дня отпели молебен в церкви, — пишет он в письме к А. И. Герпену от 14/26 марта 1861 года, -- и поп произнес нам краткую, но умную и трогательную речь, от которой я прослезился, а Ник. Иванович Тургенев чуть не рыдал. Тут же был и старый кн. Волконский (декабрист). Много народа перед этим упло из перкви». 19 Сохранилась еще одна, не опубликовапная до настоящего времени записка И. С. Тургенева к Н. И. Тургеневу, относящаяся к тому же периоду. Написана она, как это устанавливается по содержанию и по помете «понедельник», на следующий день после молебна—13/25 марта 1861 года. В ней говорится:

«Почтеннейший Николай Иванович,

я сам не знаю, сколько и кому надо заплатить. Это я узнаю от кн. Долгорукова (старика), который этим распоряжается,— и тотчас сообщу Вам. Постараюсь зайти к Вам— потолкуем еще о нашей радости.

Преданный Вам

Ив. Тургенев.

Понедельник утром».²⁰

В записке, как видим, речь идет о денежных расчетах за молебен. Упоминаемый Долгоруков-старик (в отличие от П. В. Долгорукова, также находившегося в Париже) — это кн. С. А. Долгорукий, служивший в Петербурге секретарем комиссии прошений в императорской канцелярии. С 1857 по 1862 год он находился в отставке по болезни, жил за границей (в Игалии), а в феврале 1861 года приехал

16 См. письмо Н. И. Тургенева к А. И. Герцену и Н. П. Огареву от 30 марта 1861 года (Памяти декабристов. Сборник материалов, ч. III. Л., 1926, стр. 99).

17 В письме И. С. Тургенева к К. Тургеневой от 28 февраля/12 марта 1861

содержатся сведения о предстоящей встрече писателей в субботу 4/16 марта

¹⁵ См.: «Колокол», 1859, 1 июля; 1859, 15 апреля; 1860, 1 мая; 1862, 5 июня; 1863, 1 февраля.

¹⁸ Тургенев сообщает об этом в письме к П. В. Анненкову от 6/18 марта 1861 года («Вестник Европы», 1885, № 4, стр. 480); сохранилась также неопубликованная записка И. С. Тургенева к Н. А. Кочубею от 5/17 марта 1861 года. Из ее содержания явствует, что факт провозглашения манифеста в этот день еще не был известен автору. Газеты опубликовали его текст 6/18 марта 1861 года (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 187, № 65).

19 И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 12, Гослитиздат, М., 1958, стр. 322.

20 Государственный исторический музей, ф. 173, № 17.

с С. Г. Волконским в Париж.²¹ С. А. Долгорукий был знаком с Н. И. Тургеневым. состоял с ним в переписке и способствовал официальной реабилитации Н. И. Тургенева в России.²² Записка И. С. Тургенева к Н. И. Тургеневу, содержащая сведения об С. А. Долгоруком, дополняет представление о русском окружении писателя в Париже в период провозглашения манифеста 1861 года, а также представляет определенный интерес как последнее известное нам звено в истории переписки писателей, посвященной теме крестьянской реформы в момент ее свершения.

Ниже публикуется текст статьи Н. И. Тургенева от 19 февраля/3 марта 1861 года.²³

СТАТЬЯ

О (ВРЕМЕННОЙ) ПРИОСТАНОВКЕ ОБЪЯВЛЕНИЯ МАНИФЕСТА 19 ФЕВРАЛЯ 1861 г.

Все ожидали, что сегодня, 19 февраля/3 марта, будет обнародован манифест об освобождении крестьян. Ожидания не сбылись. Ген. губ сернато р Сп-бургский объявил, что никакого манифеста об освобождении в сей день издано не будет.²⁴

Откуда, от кого вышло это бедовое решение? От тех ли, кои, находя приготовленное учреждение о новом порядке вещей неудовлетворительным, намерены его улучшить для вящего блага крестьян и помещиков; или от тех, кои упорно и слепо противоборствуя освобождению, просто желают дальнейшего, безотчетного отлагательства, лаская себя столь же преступными, как и тщетными надеждами, что, затянув дело, они выиграют время и что могут случиться такие происшествия, кои не позволят правительству устремить все потребные силы на приведение в дей-

ство столь для них ненавистного освобождения?

Из сих двух предположений ничто не позволяет нам остановиться на первом. Наши так называемые государственные люди, заседающие или в главном крестьянском комитете, или в государственном совете, и коим, без сомнения, надлежит приписать эту несчастную остановку в обнародовании манифеста, все эти дипа вообще не отличили себя по сию пору никаким особенным усердием к великому и святому делу, предпринятому императором Александром II. Все они, едва ли с одним или двумя исключениями, решительно противились освобождению. Это ясно доказывается запискою министра внутренних дел, напечатанною в «Материалах для истории крестьянского вопроса», 25 запискою, в коей министр представляет государю, что огромное большинство, оказавшееся в губернских комитетах противным делу освобождения, поддерживается и покровительствуется главными сановниками в Сп-бурге, а именно членами главного крестьянского комитета.

Таким образом, мы находим себя в необходимости признать не только, что несчастная остановка была внушена духом сопротивления праведному делу освобождения; но сверх того, что ответственность в сем деянии падает на верховных государственных сановников, коих благий государь призвал к себе на помощь для совершения сего великого дела. Эта ответственность ляжет на них тяжело и пред современниками, и пред потомством. Легко быть может, что они сами не чувствуют и не понимают всей важности сей ответственности. Живя в узком кругу официальной, служебной русской жизни, дыша в душной атмосфере канцелярской или придворной, чуждые всему живому, всему высокому, благотворному в управлении государственном, чуждые даже самым массам народным, их верованиям, их стремлениям, надеждам, их справедливым ожиданиям, они, полагаясь на кротость и на долготерпение народа (в чем, надеюсь, они и не ошибутся), спокойно и хладнокровно пишут и издают приказы, указы, постановления, объявления, учреждая комиссии, комитеты, вызывая депутатов и в губернии, и в столицу; то вдруг оживляя бедный и угнетенный народ каким-нибудь радостным словом, благим обетом, то угрожая всею строгостию законов (т. е. ужасными истязаниями) непокорным, коих между тем не является. Для таких людей все состоит в издании какого-нибудь постановления, предписания или указа. Четыре года народ ждал освобожде-

²³ Там же, № 1893. ²⁴ «Северная пчела», 1861, № 39, 17 февраля.

²¹ Архив Раевских, т. V. Пгр., 1915, стр. 124, 252—253. ²² См. об этом: Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 309, №№ 3985, 4127, 4130.

²⁵ Материалы для истории упразднения крепостного состояния помещичыих крестьян в России в царствование императора Александра II, т. 11. Берлин, 1860, стр. 260.

ния. Приказ Сп-бургского военного губернатора, в двух словах, предписывает не ожидать ничего. И дело в шляпе! Так эти господа понимают управление государственное!

Итак ответственность остановки в деле освобождения падает на верховных сановников государственных. Дабы довести это до очевидности, стоит только вспомнить ход сего дела. Оно возникло вследствие слов, сказанных императором дворянству в Москве. В сих словах государь обратил внимание дворянства на необходимость унвитожения крепостного права. Они были достопамятны особенно простым, ясным, но смелым, честным и в полной мере здравым, справедливым и великодупным замечанием, что «лучше начать дело сверху, нежели ожидать, чтобы оно началось само собою снизу».

Изрекать хвалы государю самодержавному для честного человека всегда затруднительно. Недаром сказал Державин:

Раб и похвалить не может: Он лишь может только льстить! ²⁶

Не менее того, обстоятельства, в которых Россия теперь находится, требуют, чтобы мы прямо и честно отдали должную справедливость великодупному и мудрому поступку Александра II. Вспоминая исторические примеры, мы не находим ни одного, в коем какой бы то ни было властитель изъявил пред народом с такою ясностию, с такою твердостию и честностию свою задушевную мысль, указал так просто и смело на корень зла, губящего государство, и с такою откровенностию призвал других к соучастию в отстранении зла и в совершении добра.

В этот незабвенный день император исполнил во всем совершенстве долг свой как император и как человек. Все, что зависело от него, он сделал. Он изъяснил, в чем состоит дело; он указал дель, к которой надлежит стремиться для спасения государства. Дальнейшее развитие благих его намерений, приведение оных в исполнение, естественно, должно было быть возложено на министров, на государственный совет и т. п.

Все обстоятельства хода сего дела теперь известны. Мы ясно видим из напечатанных за границею «Материалов», что государь с самого начала до конца, т. е. до окончания трудов редакционных комиссий, действовал всегда неуклонно, с твердою последовательностию, с просвещенным и неутомимым стремлением к предположенной цели. Одним словом, он остался верным в полном смысле самому себе и святому делу, им предпринятому.

Прежде всего был учрежден комитет из главнейших сановников государственных. Государь предложил им дело и спресил: признают ли они поставленный им вопрос освобождения своевременным и необходимо подлежащим ясному и окончательному разрешению, согласному с благом крестьян и государства. Все или почти все сознали необходимость освобождения. Не менее того дело плохо подвигалось вперед. Скрытое, но между тем всеми понимаемое сопротивление членов комитета видам государя достаточно изъясняет эту медленность или неуспешность в ходе дела; не говоря уже о том, что члены комитета вообще и в особенности делопроизволители оного оказались весьма мало способными к совершению дела столь важного и многосложного. Надлежело искать иных средств, иных орудий для достижения предположенной цели. Выбор людей был весьма затруднителен. Но и здесь праведность и твердость его намерений помогли государю. Он поверил дело Ростовцеву и не ошибся: могила Ростовцева это доказывает. Ростовцев не изменил государю. Принявшись за дело честно, горячо, он с начала до последнего издыхания остался верным сему святому делу, стремясь привести его к желаемому концу во что бы то ни стало. Это стремление стоило ему жизни. Когда-нибудь освобожденные миллионы узнают это жертвоприношение и благословят память падшего их ходатая! 27

Что г-н Ростовцев весьма мало знал и понимал дело, ему порученное, в этом нет никакого сомнения, и напечатанная переписка его с императором из-за границы, 28 равно как и различные записки, им составленные, достаточно в том нас удостоверяют. Несомненно также и то, что, подобно всем малосведущим в известных предметах людям, он не мог подозревать всей своей несведущности и по тому

²⁸ Материалы для истории упразднения крепостного состояния..., т. I, стр. 380—407.

²⁶ Строки из стихотворения Г. Р. Державина «Храповицкому».
²⁷ Я. И. Ростовцев, находясь на посту председателя редакционных комиссий, умер после тяжелой болезни 6/18 февраля 1860 года. Сведения о последнем периоде его деятельности, сопровождавшейся борьбой с оппозиционными реформе дворянскими группировками, а также о его болезни и смерти приведены в названных выше «Материалах для истории упразднения крепостного состояния...» т. II.

самому мнил, что он понимает все, что нужно для обработания дела, и весьма мало был расположен изыскивать и соображать как мнения других людей, вне его сферы выражаемые, так и свидетельства опыта, ознаменовавшиеся в иных государствах, о чем г-н Росстовцев» не имел никакого понятия.

Несмотря на это, одаренный умом и сметливостью, одушевляемый чистым усердием в исполнении возложенной па него обязанности государем, г. Р (остовде) в немедля решился отступить от обыкновенной нормы учреждения чиновничих комитетов и комиссий, состоящих постоянно, с одной стороны, из безграмотных генералов, тайных и д. т. советников и, с другой, из знающих писать одни только канцелярские бумеги секретарей. Он призвал к участию в деле по возможности всех тех лиц, на коих некоторым образом указывало общее мнение. Лица сии были или чиновники, или члены губернских комитетов, или просто ученые и писатели, занимавшиеся вопросами, прикосновенными к тому, который подлежал

обработке и разрешению.

Продолжительные и ревностные труды редакционных комиссий заслуживают великого уважения и признательности от всех людей благонамеренных. Смотря со стороны и издалека, казалось бы, что редакционные комиссии могли принять в труде своем основания более ясные, более широкие, более прямые и, следственно, более удовлетворительные и благотворные. Но когда мы вспомним ту атмосферу, в которой жили и трудились эти редакционные комиссии, тот антагонизм, который противудействовал им со всех сторон; когда мы вспомним, что сам Ростовцев пал, наконец, жертвою сего неугомонного, пенасытного антагонизма; то мы, по совести, должны согласиться, что редакционные комиссии при такой пеприязненной обстановке сделали все, что только возможно было сделать, и притом заметить, что и таким успехом мы опять-таки обязаны неизменной благости и твердости государя, который поддерживал Ростовцева; а Ростовцев, в свою очередь, давал силу и доверенность к самим себе членам комиссий.

Что касается до нас лично, то мы, конечно, находим окончательные положения редакционных комиссий неудовлетворительными, не потому только, что они представляют много затруднений в исполнении, но особенно и преимущественно потому, что самое совершение освобождения крестьян весьма недостаточно обеспечивается оными. Особенно не нравится нам то, что сии постановления беспрестанно говорят об освобождении крестьян, следовательно о праве перехода с одного места на другое, между тем как крестьяне остаются прикрепленными к земле обязанностию платить выкупный оброк и сверх того подушным окладом и рекрутскою повинностию в настоящем ее виде. Много говорится также о вольном труде, столь благотворном и для самих крестьян, и для государства вообще, между тем как и тени настоящего вольного труда нельзя найти в сих постановлениях. Но что же делать! Если после столь честных и ревностных действий председателя редакционных комиссий, если после столь здраво избранных членов сих комиссий труд их представляется неудовлетворительным, то следует заключить, что, вероятно, в России совершенно невозможно было достигнуть лучше предположенной цели. По крайней мере нет никакого основания предполагать, что какие-нибудь новые комитеты и комиссии могут привести нас к чему-нибудь более удовлетворительному.

Без сомнения было еще средство искать содействия вне официальной или правительственной сферы. Можно и должно было обратиться к гласности печати. Г-н Ростовцев сделал на сем пути первый шаг печатанием 2 или 3 т. экземпляров протоколов редакционных комиссий. И мы здесь заметим, что, по нашему убеждению, эта хотя весьма ограниченная известность того, что делалось и происходило в комиссиях, долженствовала много способствовать спокойствию умов

в продолжение многолетнего ожидания.

Давно уже было сказано, что у всех несравненно более ума, нежели у одного, какой бы гений этот один ни был. Свободное обсуждение предмета освобождения в печати могло бы весьма много помочь успеху дела и привести в разрешении к лучшим результатам. Известно, что в продолжение некоторого времени наша журнальная литература могла довольно свободно обслуживать это дело. Появились новые журналы, исключительно занимавшиеся рассмотрением предмета освобождения. Польза сей полемики была очевидна. Если вопрос крестьянский проник, наконец, в умы и в понятия людей в России, то сим мы обязаны особенно нашей журнальной литературе. Если иные воззрения на предмет были плохи,

²⁹ Журнал общего присутствия комиссии для составления положений о крестьянах, выходящих из крепостной зависимости. СПб., 1860.

³⁰ «Журнал землевладельцев» (1858—1859), редактор-издатель Алексей Дмитриев, вышло 24 номера; «Сельское благоустройство» (1858—1859), специальный отдел «Русской беседы», редактор А. И. Кошелев, издание прекратилось на 2-м номере в 1859 году.

слабы, неточны, неверны, то другие были и основательны и правдивы, и особенно поучительны. Все вообще были добросовестны. Наконец, справедливость заставляет признать, что все сии обсуждения, воззрения, исследования всегда оставались в пределах строгой умеренности. Но сия терпимость свободы печати не продолжилась и была прекращена. Журналы, единственно по сему предмету возникшие, исчезли. Другие пустились в бесконечные разглагольствования об Италии, о Гари-

бальди, о Сирии, об Австрии и пр. и пр.

Как бы то ни было, проект, составленный редакционными комиссиями, хоти неудовлетворительный в некоторых отношениях, хотя и оконченный без влияния и содействия общего мнения, выражаемого более или менее свободною печатию, этот проект, сущность коего выражена в предсмертном донесении Ростовцева императору,³¹ — мог бы, быв обращен в закон, привести дело к желаемому концу. Как помещики, так и крестьяне, встречая какие-либо затруднения в приведении в действо некоторых постановлений сего проекта, или слишком многосложных или вовсе неудобоисполнимых, по всем вероятностям, предпочли бы в собственных выгодах устроить свои взаимные отношения дружелюбно, по обоюдному соглашевыгодах устроить свои взаимные отношения дружелюоно, по осогодному соглашению. Для правительства не было бы никаких причин препятствовать таким обогодным сделкам: оно могло бы ограничиться наблюдением, чтобы крестьяне не подверглись условиям, слешком для них невыгодным. Скажут, что помещяки и крестьяне всегда могли заключать полюбовные сделки. Так, конечно. Но при каких обстсятельствах, в каком обоюдном положении? При таких обстоятельствах и в таком положении, когда одной стороне предоставлялись все права, а другой только все обязанности? Теперь было бы иначе. Получив законом право на личную свободу и на выкуп своего поземельного надела, крестьинин мог на сем основании требовать иных условий, нежели прежде. Если бы помещик предлагал крестьянину условия, гораздо менее выгодные в сравпении с тем новым положением, в каковое он был поставлен законом, то крестьянин имсл право требовать исполнения новым постановлением предписываемого. Правительство с своей стороны могло бы различными средствами способствовать сему устроению. Оно могло бы, например, предоставить в различных местностях империи пустопорожние земли для населения крестьян, кои не могли уладиться с своими помещиками. Такое совместничество правительства могло бы в некоторых случаях умерить слишком невыгодные условия со стороны помещиков. Если бы у нас управление государственных имуществ было таково, каковым оно быть долженствует, то давно уже все земли, могущие служить для населения в различных частях государства, были бы приведены в надлежащую известность; так что и помещики и крестьяне знали бы теперь, сколько таких земель находится в каждой губернии и даже в каждом уезде.

Итак, постановления, редакционными комиссиями начертанные, были бы величайшим благодеянием для России, осуществляя более или менее успешно вели-

кую цель освобождения крестьян с землею.

Мы желали бы остановиться на сем заключении о труде редакционных комиссий. К несчастию, мы не можем не указать и указать с глубокою горестию на отвратительное, на гнусное постановление о розгах,³² коим подвергаются освобо-

ждаемые люди, освобождаемые женщины!

Что должны мы думать о нашей родной земле, которую мы любим всеми чувствами, всеми силами души, когда мы видим, что между 15 или 20 людьми, избранными — и здраво избранными, между самыми образованными и просвещенными нашлась половина, которая, совещаясь об освобождении самого достойного, самого почтенного сословия в государстве, присудила предоставить бывшим помещикам освобожденных крестьян — или кому бы то ни было — проклятое право сечь их розгами, сечь женщин розгами! Можно еще понять, что помещики, набив, так сказать, руку и защищая помещичье право, придерживаются и плетей и розг. Но те, кои пишут законы? О! Это непостижимо. И если бы это было постижимо, то тогда неминуемо следовало бы заключить, что бедная Россия стоит ниже всех не только христианских, но даже и магометанских народов. К такому заключению мы никогда, никогда не придем.

Здесь-то наиболее мы сожалеем, что печатная гласность была остановлена. Она вразумила бы более ветреных и нерассудительных, нежели жестоких редакторов и удержала бы их от такого дикого, отвратительного постановления. В докавательство мы сопілемся на одну статью, помещенную в «Московском вестнике»,

³¹ Материалы для истории упразднения крепостного состояния..., т. II стр. 367

³² Пункт 102-й «Общего положения о крестьянах, вышедших из крепостной зависимости» гласил: «Волостной суд властен приговаривать виновных лиц, от телесного наказания не изъятых, к наказанию розгами до 20 ударов».

когда была еще возможность писать о сих предметах. 33 Таких или подобных статей явилось бы множество, ибо новейшая русская литература шла в сем отноше-

нии путем правды и чести.

В заключение скажем: в великом деле освобождения крестьян государь сделал все. Его советники, его министры, члены государственного совета, члены главного комптета не сделали ничего и хуже пежели ничего, быв причиною последовавшей остановки в обнародовании манифеста. Ему честь и слава; ему благословение миллионов и потомков этих миллионов. Для них — тяжкая ответственность пред людьми и пред богом!

19 февраля 1861 г.



³³ Н. Данилов. Нечто о той «свободной предусмотрительности», с которой иные наши соотечественники «готовятся ити к источнику правды и чести, — с пониманием собственных и общественных польз». «Московский вестник», 1859, № 3.

И. БИТЮГОВА

НЕОПУБЛИКОВАННОЕ ПИСЬМО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Письмо Ф. М. Достоевского из Эмса от 23 июля/4 августа 1876 года, машинописную копию которого удалось обнаружить в архиве Института русской литературы (фонд 98), до сих пор не было известно: не попало оно ни в одно из изданий писем Достоевского, пе числится и в описании его рукописного наследия.

Написанное в характерном для отношений Достоевского с адресатом интимнодружеском плане, это письмо раскрывает мысли и настроения писателя периода пребывания его за границей летом (июль—август) 1876 года, воспроизводит одну

из еще не прочитанных страничек его биографии.

Нити к этому письму идут от опубликованных в «Звеньях» (1932, вып. 1) воспоминаний «О Ф. М. Достоевском» Е. П. Летковой-Султановой, передовой, демократически настроенной общественной деятельницы и писательницы конца XIX—начала XX века. Леткова упоминает в заключительной части своих мемуаров о том,
что в 1920 году к ней как к работнику Дома литераторов (в Петрограде) «одпа
дама из б. большого света, Л. В. Г.», принесла случайно уцелевшее у нее письмо
Ф. М. Достоевского, которое должно было быть напечатано в издаваемом в то
время журнале «Летопись». Здесь же приводится письменный рассказ Л. В. Г—ной
(как далее называет адресатку Леткова) о ее знакомстве с Ф. М. Достоевским
в 1875 году.

По словом Л. В. Г—ной, она познакомилась с Достоевским «в средине септября 1875 года», когда она по совету С. П. Боткина, известного профессора Военно-медицинской академии, «начала лечиться у д-ра Симонова сгущенным воз-

духом»

«Надо было сидеть два часа под колоколом с герметически закрытой дверью, — пишет Л. В. Г—на. — На первом же сеансе я начала оглядывать всех с нами находящихся и увидала рядом со мною, с правой стороны, человека с очень бледным, т. е. желтым, лицом, очень болезненным; он сидел согнувшись в кресле, с "Русским вестником" в руках, и как бы весь ушел в пнтересное чтение, не обращая никакого внимания на окружающих. Когда машина загудела очень шумпо и дверь закрылась так, что уже ее никакими силами нельзя было открыть, мой сосед справа, не меняя своего положения в кресле, повернул немного голову в мою сторону и, глядя на меня через стекла очков или пенснэ (не помню), сказал мне не без иронии:

 Сударыня. Я слышу, что вы очень нервны, за вас все волнуются... так я должен вам сказать, что я эпилептик, что припадки падучей у меня очень

часты...

И он так сильно закашлялся, что я с минуту не могла ничего ответить ему; потом, наконец, сказала:

— Ну, бог даст, ничего с вами не будет, и, во всяком случае, можно ли говорить о каком-то испуге и как это может отразиться на мне... Скажите лучше, чем и как вам помочь, если "это" случится...

Он приподнялся, сложил книгу и громко, совсем другим голосом сказал, осматривая меня с головы до ног:

— Ax, вот вы какая».

Далее Л. В. Г—на рассказывает, как на следующем сеансе она неожиданно узнала, что ее собеседник — Ф. М. Достоевский. Постепенно от сеанса к сеансу беседы их становились все более оживленными, а отношения дружескими. Однажды Л. В. предложила: «Пойдемте ко мне пить чай. . . . И он пришел. И стал приходить ежедневно; а когда он читал где-нибудь, то я обязательно должна была ехать туда и сидеть в первом ряду. Ко мне он приходил всегда с какой-нибудь книгой и читал вслух. Так он прочел мне "Анну Каренину", делал свои замечания, обращая внимание на то или другое выражение Толстого. "Каждый писатель, — говорил он, — вводит в литературу не только свои выражения, но и свои слова".

Обыкновенно чтение его кончалось сильным приступом кашля, и я отнимала у него книгу. Я больше любила слушать его рассказы; с искренним интересом

следила я за каждым его словом. Помню, как он говорил, что его раздражительность дома доходит до того, что он не может работать. Помню, как он рассказал мне про студенческие кружки, про тот день, когда его арестовали; помню, как настойчиво просил познакомить его с моими родителями, говоря, что это очень важно для познания меня... В 1876 г. он усхал лечиться в Эмс, и мы решили переписываться.

Переписка установилась дружеская, но грустная...» ¹
Такова история знакомства Л. В. Г—ной с Ф. М. Достоевским. Приложенное к этому пояснению письмо Ф. М. Достоевского из Эмса, по свидетельству Е. Летковой, было куплено для «Летописи» Дома литераторов, но, однако, вскоре по просьбе Л. В. Г—ной возвращено ей обратно как «единственное оставшееся у нее от переписки с Достоевским и которое она до сих пор хранила как святыню».

«Я сочувствовала ей: таких писем не продают (даже во время голода), пишет Леткова, — и я сейчас же пошла в редакцию "Летописи", взяла письмо и

отдала его Г-ной.

Но копия с него где-то хранится. Может быть, в архиве Дома литераторов».² Копия эта (3 листа машинописи), как выяснилось, была передана в архив Института русской литературы вместе с другими материалами архива Дома лите-

раторов.

Конверт письма не воспроизведен. Датируется оно 23 июля/4 августа 1876 года и начинается обращением: «Многоуважаемая Любовь Валерьяновна». Таким образом, первые две буквы инициалов расшифрованы уже в самом письме. Оставалась неясной фамилия адресатки, но ее удалось раскрыть по одному из вариантов черновых рукописей воспоминаний Летковой, хранящихся также в ИРЛИ. Среди отдельных листков первоначальных набросков з сохранился общий план мемуаров «О Ф. М. Достоевском» (л. 28), в котором читаем: «2) Литературный вечер. Письмо Головиной. Нежно-внимательное. Очень».

Любовь Валерьяновна Головина, урожденная Карнович, дочь вице-директора департамента общественных дел В. Г. Карновича и О. В. Месаранс, отдаленная родственница писателя Е. П. Карновича (троюродная илемянница), была женой Евгения Сергеевича Головина, камергера, помощника главного инспектора шоссейных и водяных сообщений. Воссозданные в ее письменном рассказе обстоятельства знакомства с Достоевским подтверждаются другими документальными свидетельствами, однако указание о времени нуждается в уточнении.

В феврале 1875 года (с 6 по 13 февраля ст. ст.), а не в середине сентября, как писала Л. В. Головина, Достоевский действительно принимает в пневматической лечебнице Л. Н. Симонова сеансы лечения сгущенным воздухом.⁵

В письме к А. Г. Достоевской из Петербурга от 7 февраля (ст. ст.) 1875 года Достоевский пишет: «Роман Толстого читаю только под колоколом, ибо иначе нет времени. Роман довольно скучный и уж слишком не бог знает что. Чем они восхищаются, понять не могу». Речь идет о романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина», печатавшемся в «Русском вестнике», с книжкой которого встретила Л. В. Головина

Достоевского под колоколом.

16 февраля 1875 года после двухнедельного пребывания в Петербурге Достоевский выезжает в Старую Руссу, а в середине сентября 1875 года вновь приезжает в Петербург на длительный срок (вплоть до середины июня 1876 года). Вероятно, в этот период Достоевский и навещал Л. В. Головину, в это время и завязались их более тесные дружеские отношения, когда писатель мог рассказать ей о своем участии в деле Петрашевского («студенческих кружках»), аресте, о своей повышенней «раздражительности» дома. В эту пору Л. В. Головина имела возможность присутствовать на упоминаемых ою чтениях Достоевского и прослушать у себя «Анну Каренину». Никаких данных, что Достоевский в сентябре 1875 года вновь лечился у Симонова, нет. По всей вероятности, путаница в датировке объясняется пробелом памяти при воспроизведении событий сорокапятилетней давности — события начала февраля и сентября 1875 года контаминировались в сознании.7

² Там же, стр. 475.

3 См.: Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом)

АП СССР, архив Е. П. Летковой-Султановой, ф. 230, № 16, 37 лл.

Достоевский. Письма, т. III. «Academia», М.—Л., 1934,

стр. 147-159.

⁶ Там же, стр. 150.

¹ «Звенья», 1932, вып. 1, стр. 473—475.

⁴ См. о ней: адрес-календарь «Весь Петроград» за 1916 год и статью М. Мариной «Головино» («Русский архив», 1915, № 9-10, стр. 45, подстрочное примечание). ⁵ Ф.

⁷ В летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского (Леонид Гроссман. Жизнь и труды Ф. М. Достоевского. Биография в датах и документах. «Academia», М.—Л., 1935) вкралась ошибка: факт знакомства Достоевского с Л. В. Г-ной в лечебнице Симонова (ссылка на «Звенья», вып. 1) отнесен к сентябрю 1876 года.

Воспроизведим копию письма Ф. М. Достоевского к Л. В. Головиной:

Многоуважаемая Любовь Валерьяновна,

Пишу к Вам в город Гадяч, а сам не уверен, точно ли Вы этот город назначили мне, когда позволили писать к Вам, — такова моя ужасная память. Я понадеялся на нее и не записал Ваш адрес тогда же; вот будет беда, если я опибся, и это тем более, что, очутившись в Эмсе совершенно один, ощутил истинную потребность напомнить о себе всем из тех, от которых видел искреннее и дорогое для меня участие. — Здесь я всего две недели, а в Петербурге, в последний месяц особенно, так был занят и столько было у меня хлопот, что даже и теперь вспоминаю с тоской. А впрочем, и здесь не лучше: я никак не могу быть один. Здесь шумная, многотысячная толпа со всего света съехавшихся лечиться, и хоть русских много и нашел даже знакомых, но все не те, а потому скучаю ужасно. Восхитительные здешние виды и окрестностей и города даже еще усиливают тоску: любуешься, а не с кем поделиться.

Но я все о себе. Каково Ваше здоровье? Вссело ли Вам? Сколько я Вас

Но я все о себе. Каково Ваше здоровье? Вссело ли Вам? Сколько я Вас разглядел, Вы прекрасная мать, любите Ваш дом и сверх того любите Вашу Малороссию. О том, как Вы будете жить летом в Гадяче, Вы говорили мне с весельем и удовольствием. Лучше этого, т. е. лучше таких чувств и наклонностей, ничего бы и не надо. Но неужели Вы и вправду не светская женщина? Если б я был на Вашем месте, мне кажется, я непременно, хоть на время, стал бы светской женщиной, несмотря на то, что это и вправду скучное занятие. Пусть это было бы даже жертва, но я счел бы себя даже обязанным принесть эту жертву. Впрочем, развивать этого не стану, да и сопоставление себя с светской женщиной считаю очень смешным, хотя, право, у меня была какая-то мысль.

Мне хочется тоже пожелать Вам как можно больше счастья. Мне кажется, счастье всего больше Вам пристало, оно к Вам идет. Я хоть и довольно уединенный человек, но знаю нескольких женщин, даже немало, которые со мной и искренни и доверчивы. Так как я всего более люблю искренность, то поневоле часто вспоминаю о друзьях моих, в то время когда случается их покинуть, как теперь например. Перебирая в воображении и в сердце все эти знакомые и милые лица, я всякой из них чего-нибудь да пожелаю, и именно того, что, по взгляду моему, каждой из них наиболее идет. Одной я пожелал даже испытать какое-нибудь сильное ощущение, вроде даже горя— потому что, показалось мне, ей это решительно необходимо, ну уж конечно на минутку. Но Вам, воображая Вас, я несколько раз даже пожелал уже беспрерывного счастья, без малейшего облачка, и это во всю жизнь. Так мне кажется. Припоминая Ваш образ и Ваше лицо, я не могу представить Вас иначе, как в счастьи. Оно к Вам идет и именно пристало, почему— не знаю. За то знаю то, что желаю Вам счастья, и не потому только, что оно к Вам идет, а и от всего искреннего моего сердца, много, и да благословит Вас бог.

Здесь я встретил барона Гана, помните того артиллерийского генерала, с которым мы лечились вместе под колоколом. Я было его не узнал, он был в штатском платье. "Как, вы не узнаете меня, а помните, как мы вместе сидели под колоколом, а вместе с нами такие хорошенькие дамы". После этого напоминания я конечно сейчас узнал его. Он рассказал мне, что Фрёрих в Берлине приговорил его к смерти и что болезнь его неизлечима, но что сейчас затем он поехал к Бундерфрау в Мюнхен (о которой Вы, верно, что-нибудь слышали; она лечит каким-го особенным секретом, и к ней съезжаются со всего света) и что та ему чрезвычайно помогла, — "но это было прошлого года, а нынешний год, представьте себе, она прогнала меня и не захотела лечить, и вот я здесь". Здесь же, т. е. в Эмсе, он лечится уже не сгущенным, а разреженным воздухом — "и представьте, ведь помогает". Я сказал ему, что и я тоже приговорен и из неизлечимых, и мы несколько даже погоревали над нашей участью, а потом вдруг рассмеялись. И в самом деле, тем больше будем дорожить тем кончиком жизни, который остался, и, право, имея в виду скорый исход, действительно можно улучшить не только жизнь, но даже себя, — ведь так? И все-таки я упорствую и не верю докторам, и хоть они и сказали все, хором, что я неизлечим, но прибавили в утешение, что могу еще довольно долго прожить, но с тем, однако ж, непременным условием, чтоб непрерывно держать диету, избегать всяких излишеств, всего более заботиться о спокойствии нервов, отнюдь не раздражаться, отнюдь не напрягаться умственно, как можно меньше писать (т. е. сочинять) и — боже упаси — простужаться; "тогда, о тогда при соблюдении всех этих условий вы можете еще довольно долго прожить". Это меня, разумеется, совершенно обнадежило.

10 Русская литература, № 4, 1961 г.

Впрочем, барон Гап совсем не собирается умирать. Статское платье его сшито щегольски, и он с видимым удовольствием его носит. (Генералы напи, я заметил это, с особенным удовольствием надевают статское платье, когда едут за границу). К тому же здесь так много "хорошеньких дам" со всего света и так прелестно одетых. Он, наверно, снимет с себя здесь фотографию, в статском платье, и подарит карточки своим знакомым в Петербурге. Но это премилый человек.

Вы любите и семью, и дом, и родину, а стало быть, Вы патриотка. А коли патриотка, то любите и близкое России или, вернее, совсем русское дело освобождения славян. Здесь в Курзале множество газет, есть и несколько русских. Большое развлечение час прихода почты, когда тотчас же схватываешь газеты и читаешь — разумеется, прежде всего о славянах. Если Вы следите тоже за этой драмой у славян, то советую читать Вам "Московские ведомости"; в этой газете все об восточном вопросе изложено яснее и понятнее, чем во всех других. Это именно выспіее понимание дела. — Ну вот исписал все 4 страницы, а меж тем, право, хотел Вам сказать, хоть не больше, так что-нибудь получше. Но так всегда; я писем писать совсем не умею. Но не взыщите, многоуважаемая и добрая Любовь Валерьяновна, и поверьге моему глубочайшему к Вам уважению и всем тем хорошим чувствам, которые ощущаю в сердце моем всегда, когда вспоминаю Вас.

Вам очень преданный Федор Достоевский»

В подлинности этого письма не возникает сомчений: как по содержанию своему, так и по стилю оно органически включается в состав эпистолярного

наследия Достоевского.

Доказательством принадлежности текста хранящейся в ИРЛИ машинописной копии Достоевскому является перекличка, а порой и полные совпадения с соседними по времени написания письмами Достоевского из Эмса к А. Г. Достоевской. В письме от 21 июля/2 августа 1876 года, т. е. предшествующем письму Л. В. Головиной, читаем, например: «На вопрос же мой (положительный) — так ли развилась моя болезнь, что мне уже не долго жить? — он (Орт. — И. E.) даже засмеялся, и сказал мне, что я не только 8 лет проживу, но даже 15 — но прибавил: "разумеется если климат, если не будете простужаться, если не будете всячески зло-употреблять своими силами, и вообще если не будете нарушать осторожную диету"». В письме к Анне Григорьевне, написанном день спустя после письма Головиной—24 июля/5 августа 1876 года, находим аналогичную характеристику встреченного Достоевским в Эмсе барона Гана: «Здесь мне встретился некто барон Ган, Артиллерийский генерал в Петербурге, с которым мы вместе сиживали у Симонова под колоколом. Он рассказал мне, что Фрёрих в Берлине сказал ему, что он неизлечим, но он (прошлого года) ездил к Вундерфрау в Мюнхене (ты вероятно слышала, она лечит от всех болезней каким-то своим секретным способом и всех вылечивает и к ней съезжаются со всего света...) и что она очень помогла ему, так что и теперь он себя чувствует прекрасно». В дружеском письме Φ . М. Достоевского к Л. В. Головиной в какой-то степени

сказался высокий взгляд Достоевского на русскую женщину.

В майском и июньском номерах «Дневника писателя» за 1876 год (см. «Несомненный демократизм. Женщины» и «Опять о женщинах») Достоевский пишет о русской женщине как о «залоге... обновления» общества, приветствует «подъем в запросах ее... высокий, откровенный и бозбоязненный». 10 Эти высказывания, обусловленные реальными историческими фактами и находящие аналогию в отношении к женскому вопросу других русских писателей того времени, восходят у Достоевского к его христианским идеалам, храпителем которых, по его мнению, в большей степени является женщина и на почве которых и произойдет преобразование общества.

Jl. В. Головина предстает перед Достоевским, как можно заключить из письма, преимущественно в сфере семейной. Как симпатичные ему положительные качества адресатки Достоевский подчеркивает то, что она «прекрасная мать» и любит свою Малороссию, любит «и семью, и дом, и родину, и стало быть... натриотка». Однако проявляемые писателем уважение и интерес к внутреннему миру и духовному развитию вступающей в жизнь молодой женщины в некоторой мере соотно-

сятся с его дневниковыми выводами.

В письме и беседах с Головиной Достоевский касается ряда тем и вопросов, составляющих предмет его серьезных размышлений. Читая вслух «Анну Кагенину», Достоевский, по словам Головиной, заметил: «Каждый писатель вводит

⁹ Там же, стр. 236.

⁸ Ф. М. Достоевский. Письма, т. 111, стр. 233.

¹⁰ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 11, Гослитиздат, М.—Л., 1929, стр. 306.

в литературу не только свои выражения, но и свои слова». Это не столь, на первый взгляд, значительное суждение напоминает другое, более важное. Несмотря на отрипательные отзывы в письмах о новом романе Толстого, после появления в печати последних частей «Анны Карениной» Достоевский, увлеченный родственной ему нравственной философией Толстого, в «Дневнике писателя» за пюль—август 1877 года отводит «Анне Карениной» первое место в мировой литературе того времени, видит в ней «наше национальное "новое слово"», сказанное Европе. 11

времени, видит в ней «наше национальное "повое слово"», сказанное Европе. В письме к Головиной Достоевский упоминает о глубоко волновавшем его в то время восточном вопросе. Как видно из «Дневника писателя» 1876—1877 годов, события сербо-черногорско-турецкой войны 1876 года Достоевский рассматривает как начало осуществления его утопической «почвеннической» теории о предстоящей России совместно с освобожденными ею славянскими народами великой исторической миссии в примирении европейских противоречий. Неудивительно поэтому, что он ориентирует Л. В. Головину на «Московские ведомости». Эта впиятельнейшая консервативная газета, отражавшая в целом политику правигельственной дипломатии на Балканах, в июне—июле 1876 года наряду с бывшими в центре внимания Достоевского материалами о ходе военных действий, зверствах турок по отношению к мирному населению и добровольческих актах среди различных слоев русского общества печатала импонировавние писателю речи И. С. Аксакова на заседаниях Славянского комитета. Так, например, в речи И. С. Аксакова 14 июля 1876 года, носившей в конечном итоге панславистский характер, Достоевского не мог не увлечь пафос истолкования добровольческого движения «в помощь братьям-славянам» как народного. Вероятно, Достоевскому, разделявшему заблуждение И. С. Аксакова, именно это и казалось «высшим пониманием дела».

В письме Достоевского к Л. В. Головиной отражены его заграничные впечатления, которые затем, так же как и факты, рассказанные в письмах к Анне Гри-

горьевне, найдут место в «Дневнике писателя».

В номере «Дневника» за июль—август 1876 года та же, что и в письме, характеристика «многотысячной толпы» съехавшихся со всех концов в Эмс буржуа и праздной русской аристократии. «Неужели же, — спрашивает Достоевский, — нельзя и теперь ничего представить лучше этой праздной толпы обеспеченных людей, людей, которые, если б не толкались теперь на водах, то наверно не знали бы, что делать и как изломать свой день». 12 Особенно писателя возмущают русские за границей на модных курортах, о которых в письме он пишет, что это «все не те».

Среди типов русской знати, пребывающей в Эмсе, Достоевский выводит в «Дневнике» образ русского генерала, который, отправляясь за границу, «иногда даже очень любит надеть статское платье и заказывает у первейщего петербургского портного, а приехав на воды, где всегда так много хорошеньких дам со всей Европы, очень любит пощеголять. Он с особенным удовольствием, кончив сезон, снимает с себя фотографию в штатском платье, чтоб раздарить карточки в Петербурге своим знакомым или осчастливить подарком преданного подчиненного». 13

Это почти дословно воспроизведенный портрет барона Гана, артиллерийского генерала— всроятно, речь идет о Теокаре Фодоровиче Гане, бывшем в 70-х годах членом Артиллерийского комитета в Петербурге,— о котором Достоевский пишет

в письме к Л. В. Головиной как об общем знакомом.

Письмо Ф. М. Достоевского Л. В. Головиной не только содержит, как и другие его письма, некоторого рода творческие наброски первых внечатлений от действительности, использованные впоследствии как художественные заготовки. но и само представляет один из образцов эпистолярного стиля Достоевского: искренняя, задушевная тональность, лирический подтекст — противопоставление прекрасной природы нравам модного курорта, тонкость психологического анализа внутреннего мира адресата, размышления о различных женских характерах, которыми движут порой противоборствующие и не совсем объяснимые логикой чувства, — все это свойственно стилю многих писем Достоевского.



¹¹ Там же, т. 12, стр. 209. 12 Там же, т 11, стр. 365.

¹³ Там же, стр. 336.

письмо к л. н. толстому об и. с. тургеневе

Пятьдесят лет тому назад в журнале «Исторический вестник» (1911, т. 123, март) были напечатаны интересные воспоминания Александры Григорьевны Олсуфьевой, рожденной Есиповой, о ее посещении больного И. С. Тургенева в 1882 и 1883 годах.¹

Знакомая семьи Толстых, А. Г. Олсуфьева в ноябре 1882 года навестила в Буживале Тургенева и передала ему по просьбе Толстого только что вышедшую и тотчас же запрещенную «Исповедь», которую Тургенев «прочел с великим

интересом».

Несколько раньше, узнав о тяжелой и мучительной болезни Тургенева, Толстой писал ему в мае того же года: «В первую минуту, когда я поверил... что вы опасно больны, мне даже пришло в голову ехать в Париж, чтоб повидаться с вами. Напишите или велите написать мне определительно и подробно о вашей болезни. Я буду очень благодарен. Хочется знать верно.

Обнимаю Вас, старый милый и очень дорогой мне человек и друг».2

Весной 1883 года А. Г. Олсуфьева перед своим отъездом из Москвы в Париж получила от Л. Н. Толстого какое-то поручение к бывшему в то время в Париже Л. Д. Урусову, адрес которого он не знал. Толстой просил Олсуфьеву узнать адрес у Тургенева и сообщить ему о состоянии здоровья своего старого друга. Вот

что написала А. Г. Олсуфьева Толстому из Парижа 10 апреля 1883 года:

«Я Вам, граф, до сих пор не писала потому, что все не могла исполнить Вашего порученья к князю Урусову. Две причины мешали: первая — болезнь мужа и болезнь ребенка, а вторая, вытекающая из первой, т. е. моя невозможность добраться до Тургенева, чтобы узнать адрес Урусова. Сегодня я, наконец, нашла возможность и время, отправилась в rue de Douai и спешу Вам рассказать, что я там нашла. Как всегда, меня не хотели пускать; concierge объяснила, что: "M. Tourguénieff est alité, ce matin le prince Orloff 4 est venu, et on ne l'a pas reçu".5 Несмотря на такое происшествие, я все же послала свою карточку и 5 минут спустя входила в маленькую комнатку, где лежал Ив‹ан› Серг‹севич›, но до того переменившийся, до того изнуренный, больной, с потухшими глазами, бледный, что я так и осталась в дверях. Я совсем не ожидала застать его в таком виде. Еле слышным хриплым голосом поздоровался он со мной и позвал к себе. Я сейчас же объяснила ему, что не хочу его беспокоить, не хочу утомлять его, но он непременно пожелал мне объяснить, в чем дело. Оказывается, что у него прорвался какой-то нарыв в груди, а доктора D-r Brouardel 6 et D-r Hirtz 7 остановили истечение гноя, ему от этого хуже сделалось, он страдает невыносимо, теперь доктора опять желают возобновления истечения, и если через дня два оно не появится, то, вероятно, он умрет. Все это было сказано прерывисто, задыхаясь от боли, с глазами, которые ежеминутно закрывались от страданья. Мне до того тя-

Гослитиздат, М.—Л., 1934, стр. 96.

4 Николай Алексеевич Орлов (1828—1885) — русский посол во Франции

(1871 - 1884).

Воспоминания об И. С. Тургеневе в «Историческом вестнике» были опубликованы сыном А. Г. Олсуфьевой— М. В. Олсуфьевым.

² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 63,

³ Леонид Дмитриевич Урусов (ум. в 1885 году) — тульский вице-губернатор (1876—1885), друг семьи Толстых. И. С. Тургенев встретился с Урусовым у Толстого в Ясной Поляне 22 августа 1881 года.

⁵ Господин Тургенев — в постели. Сегодня утром приезжал князь Орлов, и его не приняли (франц.).

⁶ Бруардель— врач, профессор Парижского медицинского факультета.
7 Гирц— известный парижский врач. Его рекомендовал Тургенев М. Г. Савиной во время ее пребывания в 1882 году в Париже.

жело и больно стало видеть его в таком положении... он на меня сделал такое впечатление умирающего, что, прощаясь, я нагнулась и поцеловала его бледные, исхудалые руки. Он улыбнулся своей доброй улыбкой.— Я хотел Вас видеть, потому что я, может быть, умру.

В соседней комнате сидела сиделка. Она мпе рассказала, что он мучится ужасно, кричит даже от муки. Знаете ли Вы это? Во всяком случае пишу Вам

это все скорее, Вы его любили, я знаю.

Завтра опять пойду к нему и напишу Вам еще подробней о болезни...

Кланяюсь всем от души. Я конечно адреса Урусова не могла достать, сегодня напишу священнику, может быть, он знает.

Простите, граф, что так дурно пишу, очень тороплюсь. До свиданья, когда-

нибудь. А. Олсуфьева».8

Через четыре месяца, 22 августа/3 сентября 1883 года, И. С. Тургенев скончался. «Смерть Тургенева я ожидал, — пишет Л. Н. Толстой Н. Н. Страхову, — а все-таки очень часто думаю о нем теперь». А в письме к жене говорит: «О Тургеневе все думаю и ужасно люблю его, жалею и все читаю. Я все с ним живу... Непременно или буду читать, или напишу и дам прочесть о нем». 10



публикуется впервые).

⁹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 63, стр. 138.

10 Там же, т. 83, стр. 397.

⁸ Государственный музей Л. Н. Толстого (Москва), инв. № 16462 Б (письмо публикуется вцервые).

A. BABOPERO

БУНИН И ЭРТЕЛЬ

И А. Бунин познакомился с А. И. Эртелем в октябре 1895 года в Москве, будучи молодым еще писателем, и между ними установились дружеские отношения, которые не нарушались ничем в дальнейшем. Эта дата устанавливается по неоцубликованным письмам Бунина.

После продолжительного пребывания в провинции (в Орле и Полтаве, где прошли его юнопісские годы) Бунин в 1895 и 1896 годах, приезжая в столицы на более или менее длительное время, завязывал здесь знакомства со многими пи-

сателями.

В конце октября по пути в Петербург он на несколько дней остановился в Москве, встретился здесь со своим другом поэтом И. А. Белоусовым и с писателем Л. М. Медведевым, вел переговоры с редактором «Русской мысли» В. А. Гольцевым и редактором-издателем этого журнала В. М. Лавровым о печатании рассказа «На даче» (первоначально озаглавленного «Сутки на даче»).

Сообщая брату Юлию Алексеевичу о своих хлопотах в Москве относительно

рассказа, Бунин писал о знакомстве с Эртелем: 2

«... Белоусов уговорил меня, хотя мне вовсе не хотелось, идти пить чай в Большой московский трактир. Там стоит теперь Эртель, и я послал ему визитную карточку, не позволит ли он навестить его? Ответил, что очень рад и т. д., и я пошел к нему. Познакомились, но я просидел очень мало с ним, так как Белоусов остался один. Эртель мне чрезвычайно понравился. Был со мной очень ласков, говорил, что он знает меня и что я очень заинтересовал его своими очерками в "Русском богатстве", что они с Михайловским нынче летом много говорили про меня и т. д. Просил в воскресенье прийти к нему. Нынче искал знакомых. Но к кому пойти? Был в "Русской мысли", Гольцев был чрезвычайно мил, но пер галиматью, говорил, что "Сутки на даче" написаны очень живо, но эскизно и самое построение рассказа искусственно — все подогнано к тому, чтобы был вечер с толстовцем, и в конце концов оставил рассказ еще на две недели — пусть, говорит, прочтет Лавров и окончательно решит, будут ли "Сутки на даче" напечатаны в "Русской мысли".

Как видишь, дописываю письмо в вагоне. Еду в Птб. Был у Эртеля, очень недолго, поболтали. Видел Медведева—все такой же. Из Птб. тотчас напишу тебе. Ну, а пока прощай. Горячо, горячо целую тебя, дорогой друг!

Твой И. Б.»

Вскоре Бунин подарил Эртелю первый сборник своих рассказов «На край света», выпущенный в январе 1897 года в Петербурге издательницей О. Н. Поповой.

В ответ Эртель писал Бунину 4 27 января 1898 года:

«Книгу свою — "Смену" — я высылаю Вам завтра же в заказной банредоти и еще раз благодарю Вас за Вашу. Вы, конечно, поверите мне, что рассказы, собранные в этой Вашей книге, доставили мне истипное и большое удовольствие. Так приятно вель встретить что-нибудь свежее и молодое в известных и скучных плоскостях нашей отечественной словесности последнего времени... Я не хочу и не стану преувеличивать художественное значение Вашей работы; но в ших — несомненная и, местами, тонкая наблюдательность, подлинное поэтическое чувство,

¹ Рассказ впервые был напечатан в сборцике: Ив. А. Бунин. На край света и другие рассказы. СПб., 1897.

² Письмо без даты. Начало автографа утеряпо. По содержанию оно может быть точно датировано 29—30 октября 1895 года. Хранится в Государственном музее И. С. Тургенева в Орле.

И. С. Тургенева в Орле.

³ Очерки, напечатанные в «Русском богатстве», о которых упоминает Бунин, — «Кастрюк», «На хуторе» и «Неожиданность» (позднее озаглавленный «Вести

с родины»).

⁴ Автограф письма хранится в собрании рукописей К. П. Пуппешниковой— вдовы племянника Бунина Николая Алексеевича Пушешникова (1882—1939), известного своими переводами Киплинга, Голсуорси, Дж. Лондона и Тагора.

искреннее и человечное мировоззрение... С такими задатками в даровании можно смело работать и смело рассчитывать на достижение более яркой и сильной художественцой индивидуальности.

Мне кажется, что Вы не нашли еще себя. По крайней мере это чувствуется в перовной манере Вашего письма. В мягкую, нежную и задумчивую живопись, в неясно определенные контуры, в намеренно слабые, точно на старинных гобеленах, краски вдруг врываются резкие штрихи, тоны яркие до крика — иногда весьма жизненная, но недостаточно сгармонированная с общим колоритом авторского таланта пестрота. Дымка грустной мечтательности по временам прерывается неприятно шумной сценой, грубой — в художественном смысле — тенденцией, теоретической выходкой... Впечатление, в свою очередь, получается неровное и часто при-

чиняющее досаду».

По словам Эртеля (как пишет он далее в этом письме), рассказ «Тарантелла» — один из лучших рассказов в сборнике. Все тут, по-моему, совершеннейшая правда. Тип (учителя) нарисован смело, объяснен правильно, включая и его "падение", а тем не менее чем-то коробит этот рассказ — я думаю — чуждым Вашему таланту "реализмом", отсутствием поэтической перспективы, воздуха, как говорят живописцы, того воздуха, что смягчает назойливую грубость и чрезмерную "правдивость" вещей. Иными словами — "правда"-то рассказа только внешняя, та самая, что видна обыкновенному, "обывательскому" глазу — одним словом это правда превосходно написанной корреспонденции, а не художественного произведения. И совсем другое Ваш крошечный, прелестный рассказ "Кастрюк", выдержанный весь в мягком, задумчивом тоне, весь вытекающий из интимных особенностей Вашего таланта, из Вашей художественной индивидуальности. Мне думается, "манера", в которой написана эта вещица, именно и есть Ваша настоящая манера, а все остальное - "от лукавого"».

Позднее, когда Бунин был автором нескольких книг стихов и рассказов и его мастерство прозаика, поэта и переводчика достигло большого совершенства, Эртель

с большой похвалой отозвался о его поэтическом творчестве.

«Заранее тронут и благодарен за Ваше намерение прислать мне свои стихи, писал Эртель о сборнике «Листопад» 17 марта 1901 года, — до которых, надо признаться, я большой охотник, то есть люблю Ваши стихи, простые, без нынешних выкрутас и сверхъестественных напряжений фантазии и языка. От Ваших стихов на меня почти всегда веет свежестью и простотою нашей милой природы».5

Бунин, со своей стороны, ценил у Эртеля его знание народа и удивительный по разнообразию и красоте язык. Он не раз писал об авторе «Гардениных», в 1929 году написал воспоминания о нем, которые печатались в зарубежных из-

«Он теперь почти забыт, а для большинства и совсем неизвестен, — начинает Бунин свои воспоминания. — Удивительна была его жизнь, удивительно и это забвение. Кто забыл его друзей и современников — Гаршина, Успенского, Короленко, Чехова? А ведь в общем он был не меньше их, за исключением, конечно, Чехова, а в некоторых отношениях даже больше.

Двадцать лет тому назад, в Москве, в чудесный морозный день, я сидел в его кабинете, в залитой солнцем квартире на Воздвиженке и, как всегда при встречах

с ним, думал:

Какая умница, какой талант в каждом слове, в каждой усмешке! Какая смесь мужественности и мягкости, твердости и деликатности, породистого англичанина и воронежского прасола! Как все мило в нем и вокруг него: и его сухощавая, высокая фигура в прекрасном английском костюме, на котором нет ни единой пушинки, и белоснежное белье, и крупные с рыжеватыми волосами руки, и висячие русые усы, и голубые меланхолические глаза, и янтарный мундштук, в котором душисто дымится дорогая папироса, и весь этот кабинет, сверкающий солнцем, чистотой, комфортом! Как поверить, что этот самый человек в юности двух слов пе умел связать в самом невзыскательном уездном обществе, плохо знал, как обращаться с салфеткой, писал с нелепейшими орфографическими ошибками?».6

Бунин восхищался «свободой и яс̂ностью ума и широтой сердца» 7 Эртеля, его «кипучей внутренней и внешней деятельностью». В его произведениях он находил неприкрашенные картины из жизни крестьянства, отвечавшие его собственному

отношению к русской деревне.



⁵ Опдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 429, карт. 3, ед. хр. 15.

⁶ И. А. Бунин. Воспоминания. Париж, 1950, стр. 171—172.

⁷ Там же, стр. 180.

⁸ Там же.

неизвестные письма и. Бунина

В архиве профессора Софийского государственного университета П. М. Бицилли (1879—1953) среди рукописей и писем его корреспондентов выявлена пачка писем И. А. Бунина.

Насколько мне известно, знакомство П. М. Бицилли с И. А. Буниным состоя-

лось еще в Одессе в 1918—1920 годах.1

Письменная и уже не прерывавшаяся в течение 20 лет (1931—1951) связь была установлена за границей. Следом этих долгих и дружеских отношений является эта корреспонденция, охватывающая 23 эпистолярных единицы, ряд фотокарточек и произведений писателя с дарственными надписями.

В прочитанной в Софин публичной лекции (14 июня 1931 года) на тему «Бунин и егс место в русской литературе» П. М. Бицилли сказал: «В истории русской литературы наступил однажды критический момент, о котором надо вспомнить, чтобы понять историческое место Бунина. Это было последнее 20-летие минувшего века. Тогда казалось, что родник русской поэзии окончательно иссяк; а что касается прозы, то здесь, с тех пор как Толстой стал отходить от художественного творчества, наступило безраздельное господство "беллетристики". С отталкивания от "беллетристики" началась деятельность преемника Толстого и предшественника Бунина — Чехопа...

Чехов и Бунин чарам символизма не поддались. Их спасли их трезвость, ясность мысли, здравый смысл. Чехов отталкивался от любителей, как он выражался, "чего-нибудь этакого" осторожнее, мягче, не без доли сочувственного понимания («Чайка»), Бунин резче, решительнее... Отталкивались от той же самой сентиментально-"реалистической" дешевки, от которой отталкивались и символисты, Бунин создал свой метод, который оказался прямой противоположностью методу символистов. Последние шли от слов к вещам. Бунин шел от вещей к словам... В изображении материи, "предметного" Бунин не знает себе равных во всей европейской литературе, крсме Тургенева, в его лучшие моменты, и общего учителя Бунина и Тургенева — Гоголя... После "Путешествия в Эрзерум", после "Старосветских помещиков" нет в русской прозе памятника, который можно было бы с точки эрения стиля поставить наряду с "Божьим древом". Здесь отношение автора к жизни выражево исключительно путем словесного живоописания. То, что автор этим способом заставляет нас пережить, перечувствовать, передумать, сколь оно ни было значительно, все же не идет в сравнение с теми духовными потрясениями, которые всегда вызывают "Фауст", "Братья Карамазовы" или любая трассениями, которые всегда вызывают "Фауст", "Братья Карамазовы" или любая трассениями, которые всегда вызывают "Фауст", "Братья Карамазовы" или любая трассениями которые всегда вызывают "Фауст", "Братья Карамазовы" или любая трассениями, которые всегда вызывают "Фауст", "Братья Карамазовы" или любая трассениями, которые всегда вызывают "Фауст", "Братья Карамазовы" или любая трассениями которые всегда вызывают "Фауст", "Братья Карамазовы" или любая трассениями, которые всегда вызывают "Фауст", "Братья Карамазовы" или любая трассениями которые всегда вызывают "Фауст", "Братья Карамазовы" или любая трассениями которые всегда вызывают "Фауст", "Божье древо" так же невозможно "истольковать", как любое стихотворение П. М. Бицилли несколькими строками

И. А. Бунин ответил на это выступление П. М. Бицилли несколькими строками признательности. В открытке от 3 июля 1931 года он писал: «Дорогой Петр Михайлович, очень благодарю Вас за доброе внимание, — за Вашу речь, которую я только что прочел в "России и славянство" (от 27 июля 1931 года, — А. М.). Ив. Бунин».

Ответного письма профессора мы не имеем. Его следует искать в архивах писателя. Но для исследователя большой интерес представляет уже цитированное нами письмо от 17 мая 1931 года, в котором И. А. Бунин касается главного дей-

¹ «Очень рад Вашему письму, — писал И. А. Бунин П. М. Бицилли 17 мая 1931 года, — как некоторому возобновлению знакомства между нами, — ведь, если помните, мы когда-то с Вами встречались (в Одессе)».

ствующего лица «Божьего древа» — козловского однодворца Якова, карауль-

щика сада.²

Вот что писал И. А. Бунин в этом письме: «...очень жалею, что не могу лично побеседовать с Вами о том, весьма интересном и для меня, что затронули Вы в этом письме в связи с языком моего Якова (фигуры, кстати сказать, все-таки вымышленной, собирательной, а не списанной с живого лица, имеющей только видимость такового — вследствие одной из моих давних манер писать иногда в форме "записей", дневников, с умышленной протокольностью, с видимостью пережитого лично)».

Многие читатели любят искать автобиографический элемент в переживаниях героев И. А. Бунина. Много чернил было пролито, чтобы доказать автобиографичность «Митиной любви», «Жизни Арсеньева», «Лики» и других его произведений. Но ведь очевидно, что, несмотря на ряд автобиографических черт, Арсеньев — пе Бунин, а «Жизнь Арсеньева» — не воспоминания писателя.

То же самое следует заметить и о «Митиной любви». Здесь, кроме ряда литературных доводов, у нас есть и свидетельство супруги писателя — В. Н. Муромцевой-Буниной, которая подчеркнула в своих воспоминаниях ложность этого пред-

положения (Митя - Иван Бунин).

И. А. Бунин опубликовал эту повесть в отрывках (1925), а затем в отдельном томе. 3 Произведение это вызвало полемику и самые разнообразные толки, которые долго не утихали.

В 1936 году в своей статье о Толстом 4 П. М. Бицилли отметил ряд совпадений между отдельными сценами толстовского «Дьявола» и бунинской «Митиной лю-

бовью».

17 марта 1936 года И. А. Бунин ответил на эту статью подробным письмом, в котором писал: «Дорогой Петр Михайлович, а я "Дьявола" как раз и не читал никогда — это очень странно для такого поклонника Толстого, как я, но именно так: когда, чуть не 25 лет тому назад, вышли в свет его "Посмертные произведения", мне некоторые из них показались столь неприятны своей детско-старческой поучительностью, добродетельностью и т. д., что мне было просто тяжело читать: посмогрю и брошу. Хорошо помню, что именно так и было и с "Дьяволом": по-смотрел первую страницу и бросил (это было на Капри, в 11 или 12 году, а изда-ние "Посм. произв." было берлинское, Ладыжникова). Так что те строки из "Дьявола", что действительно так похожи на строки о свидании Мити с Ален-кой в "Митиной любви", я впервые в жизни прочел только в Вашей статье. Как же объяснить это удивительное сходство? Очень просто, конечно: вся деревенская, усадебная жизнь наших мест (а мы ведь совсем земляки с Толстым), нашего среднепомещичьего быта, наших "господ" и их "дворов" была необыкновенно похожа, и мы с Толстым (т. е. я и Т.) взяли в данном случае нечто вполне "классическое" в смысле сводничества и любовного свидания. Сердечный привет. Ваш Ив. Бунин.

F. S. Кроме того: свидание Мити с Аленкой (и сводничество старосты) почти 5 "списано с натуры" — приблизительно так произошло "первое падение" одного моего племянника. Я отчасти воспользовался его рассказом об этом "падении" (ничуть однако не трагическом)».

Не прошло и месяца, как И. А. Бунин в ответ на письмо П. М. Бицилли пишет ему (5 апреля 1936 года): «Сделайте одолжение, пожалуйста, возьмите в Вашу статью из того, что я Вам писал про "Дьявола" и "Митину любовь".

Очень интересно Ваше письмо, очень много сказал бы Вам насчет всего этого

устно. А письменно — дело трудное.

"Чтобы написать «М. л.», все же надо было прочесть «Анну К.», «Казаков»

и «Крейцерову сонату»".6

Конечно, без Толстого, без Тург., без ⁷ Пушкина мы бы не писали так, как пишем... М. б., только в этом смысле? А если говорить про "усвоенность" именно

⁵ Было первоначально написано «просто», затем зачеркнуто и сверху — «почти».

6 Очевидно, цитируется фраза из письма П. М. Бицилли.

² См.: И. А. Бунин. Божье древо. Сборник рассказов за 1927—1930 годы. Париж, 1931.

³ Собрание сочинений, т. VII, Париж, 1934, стр. 6—88.

⁴ П. Бицилли. Заметки о Толстом. Бунин и Толстой. «Современные записки», Париж, 1936, т. LX, стр. 280—281.

⁷ В этой фразе трижды было написано «до», затем зачеркнуто и сверху написано «без».

Толстого, то так ли это? Если бы Вы говорили о других моих рассказах, а не о "Мит. л.", — главное о прежних, давних, — дело иное; но дух, звук, некая прон-зительная лиричность "М. любви" — и — как бы сказать без нескромности? — некая легкость, "тонкость", "модерность" и — стихотворность, что ли, — где он тут Толстой? Не раз слышал: "от Тургенева что-то..." Но это уж никуда. Иоты похожей, т. е. "родственной" нет!

 ${
m Kc}_{{
m Ta}{
m Tu}}$: когда на что-нибудь мода, я "назло" отвертываюсь от модного. Так было с Прустом. Только недавно прочел его — и даже испугался: да ведь в "Жизни Арс." (и в "Истоках дней" и в том начале II-го тома, что я напечатал три года тому назад...) немало мест совсем прустовских! Поди, доказывай, что я и в глаза

не видал Пруста, когда писал и то и другое! ..»

Вопрос о влиянии других писателей на И. А. Бунина очень сложен, и разрешпть его путем приложения каких-то готовых схем и обязательных шаблонов

едва ли возможно.⁸

И. А. Бунин был близок, очень близок к Л. Н. Толстому: мало кто сумел так чутко воспринять впутрение противоречивый, величайшей сложности и запутанности внутренний мир великого писателя. Доказательством тому — одна из лучших (и одна из наиболее спорных) книг о Л. Н. Толстом, написанная пером И. А. Бунина. Но о влиянии Толстого на творчество Бунина следует говорить очень осторожно, с целым рядом оговорок и, конечно, принимая во внимание те строки цисьма самого писателя, которые были приведены выше.

В конце этого же письма И. А. Бунина (от 5 апреля 1936 года) вдруг неожиданный бросок: «Обнимаю Вас, если позволите. Я Вас люблю и еще больше бы любил, если бы Вы не любили Блока (хоть он и талантлив, конечно), Ремизова (нестерпим и смехотворен при всех его усидчивых способностях) и еще некоторых. Ваш Ив. Бунин».

Раздражение И. А. Бунина на русский символизм как образец новых форм поэзии и прозы, призванных обновить собой наш литературный язык и русский стих, вполне оправдано. Все «исчерпывающие формулы» русского символизма лишь подчеркивали его беспочвенность, решительное отсутствие необходимых лишь подчеркивали его осспочвенность, решительное отсутствие необходимых культурных предпосылок, подделку (при всей ее талантливости) под чуждые французские (Бодлер, Верхарн, Рембо, Малларме, П. Клодель), а затем немецкие (Георге, Рилке) литературные традиции.

«Шатания» и увлечения Бальмонта, Брюсова, Гиппиус, Кузьмина, Блока и умнейшего и образованнейшего среди них Вячеслава Иванова приводили, при всей

изощренности их стиха, к безжалостной и опасной растрате поэтических сил и та-

лантов.

Русский символизм несомненно обогащал, обновлял наш стих, но одновре-

менно и приводил его к упадку, к анархии.

Русские писатели и поэты, двигавшиеся в другом русле, воспитавшиеся в лучших традициях нашей классики, воспринимали эти новые, чуждые им на-

правления враждебно: когда с раздражением, когда с иронией и насмешкой. Здесь, кстати, сказалось то духовное родство И.А. Бунина с Л.Н. Толстым, которое очень тонко подчеркнул в одной из своих статей о нем П.М. Бицилли— «зоркость, непогрешимое, огромное чутье ко всякой фальши, условности, внешней красивости и одинаковая сила ненависти и отвращения ко всему этому».

Уже было указано, что И. А. Бунин вовсе не нуждался ни в обогащении своего языка, ни в обновлении своего стиля. Он ясно понимал — как и Толстой и Чехов — всю беспочвенность русского символизма и по страстности своего характера 10 упорно и беспощадно боролся против этих «излишних новшеств».

⁸ Вот что писал сам Бунин еще в 1915 году по этому же поводу: «Большинство тех, что нисали о моих первых книгах, не только спешили раз навсегда установить размеры моего дарования, но характеризовали и мою натуру... Бросив через некоторое время прежние клички, некоторые из писавших обо мне обратились к совершенно противоположным — "декадент", "парнасец", "холодный мастер" — в то время, как прочие еще твердили: "певец осени, изящное дарование, прекрасный русский язык, любовь к природе, любовь к человеку, есть что-то тургеневское, есть что-то чеховское" (хотя решительно ничего ни тургеневского, ни чеховского у меня никогда не было)...» (И. А. Бунин. Автобиографические заметки. П. Из письма к С. А. Венгерову. Собрание сочинений, т. I, Париж, 1936,

стр. 22).

⁹ И. А. Бунин. Освобождение Толстого. Париж, 1937. 10 «"Я как-то физически чувствую людей", — записал однажды про себя Толстой. Вот и я тоже. Этого не понимали в Толстом, не понимают и во мне, оттого и удивляются порой моей страстности, "пристрастности"», — писал о себе И. А. Бунин (Собрание сочинений, т. X, 1935, стр. 83).

Вот отсюда и происходит «неприятие» и враждебность Бунина к А. Белому и В. Брюсову, к А. Блоку, К. Бальмонту, А. Ремизову и другим поэтам и писателям этого направления, внедрявшим в нашу литературу «что-нибудь этакое».

В письме от 16 мая 1936 года И. А. Бунин писал: «Дорогой Петр Михайлович, простите, что так поздно отвечаю на Ваше письмо и благодарю за брошюру («К вопросу о характере рус. яз. и лит. развития»), п которую прочел, конечно, с живейшим интересом... Простите, что в прошлом письме полушутя (и некстати, неловко) вдруг написал Вам о Бл. и Рем. Ремизов составляет по областн. словарям (и вообще «из книг сличает», как говорит у меня дворовый в «Святых») никогда не существовавший и не могущий существовать мерзейший русский язык (да еще и сам выдумывает гадкие и глупые слова) — уже за одно за это надо его ненавидеть. 12 "Один из величайших русских поэтических гениев" Блок 13 — пусть бог простит Вам это. Сколько в этом гении — ну, Вертинского, что ли. "Золотое, как небо, аи..." Тьфу! Ваш Ив. Б.».

В этом же письме И. А. Бунина (от 16 мая 1936 года) мы чигаем: «Кроме того, я писал много — все наброски для книги о Толстом, честом, верно, брошу: писать интересно только выдумки. А основа книги такова: обреченность T. на "выход из Цепи", на уход из жизни, а не из Ясной Поляны — и доказательства той обреченности. И вот опять совпадение: τ олько на θ нях нашел книгу "Совр. записок" 1928 г. со статьями о Т. и прочел впервые Вашу прекраснейшую статью столь удивительно кончающуюся! ¹⁵ Это то самое, что я сказал о Толстом в "Цикадах" в 1926 г. ¹⁶ Видите, что на свете бывает! Просмотрите "Цик.". Тургенев — и я. Нет,

11 II. Бицилли. К вопросу о характере русского языкового и литератур-ного развития в новое время. «Годишник на Софийския университет. Историкофилологически факултет», т. XXXII, 1935—1936, кн. 4, с. 1—46.

12 Ср. со следующими строками И. А. Бунина: «Распад, разрушение слова, его сокровенного смысла, звука и веса идет в литературе уже давно... А какое невероятное количество теперь в литературе самоуверенных наглецов, мнящих себя страшными знатоками слова! Сколько поклонников старинного («ядреного и сочного») народного языка, словечка в простоте не говорящих, изнуряющих своей архирусскостью!» (Собрание сочинений, т. X, стр. 154—155).

13 Вероятно, питата из письма П. М. Бицилли И. А. Бунину. Ср. также со

статьей проф. П. Бицилли «Литературные эксперименты: Блок»: «Россия и славян-

ство», Париж, IV, № 197 (1932, 3 сентября). ¹⁴ «Освобождение Толстого», — А. М.

15 Вот конец этой статьи: «Существует довольно простое объяснение пессимизма, к которому после "Казаков" и "Войны и мира" пришел Толстой: он постарел и утратил вкус к "радостям жизни". Какая этому объяснению цена, об этом говорит факт написания "Хаджи Мурата", этого гимна жизни, после "Смерти Ивана Ильича" и "Крейцеровой сонаты". До самой смерти Толстой тосковал по сознательно брошенной им работе демиурга, творца миров, брошенной именно потому, что эти миры продолжали для него быть полными "бесовской прелести". Переросши звериную мудрость дяди Ерошки, которую он, однако, понял раз навсегда, как никто другой; отбросив теодицею, сводящуюся к отождествлению Мировой Воли с Добром, как "кисейную негреющую одежду", изнемогши в мучительных усилиях сочетать Добро с жизнью путем "толстовства", — Толстой ушел туда, куда его тянуло с самого начала его деятельного и сознательного существования: в Смерть» (II. Бицилли. Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого. «Современные записки», 1928, т. XXXVI, сгр. 303—304).

за люди? Те, которых называют поэтами, художниками. Чем они должны обладать? Способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и прочих — т. е., как принято говорить, способностью перевоплощения и, кроме того, особенно живой и особенно образной (чувственной) Haмятью. А для того, чтобы быть одним из таких людей, надо быть особые, прошедшей в цепи своих предков очень долгий путь существований своего дикого пращура со всей свежестью его ощущений, со всей образностью его мышления и с его огромной подсознательностью, а вместе с тем особью безмерно обогащенной за свой долгий путь и уже с огромной сознательностью. Великий мученик или великий страдалец такой человек? И то и другое. Проклятие и счастье такого человека есть особенно сильное Я, жажда вящего утверждения этого Я и вместе с тем вящее (в силу огромного опыта за время пребывания в огромной цели существований) чувство тщеты этой жажды, обостренное ощущение Всебытия. И вот Будда, Соломон, Толстой...

Гориллы в молодости, в зрелости страшны своей телесной силой, безмерно чувственны в своем мироопущении, беспощадны во всяческом насыщении своей похоти, отличаются крайней непосредственностью, к старости же становятся неопять говорю нет. "Словесное живоописание". У него именно живоописание. А у меня— и, простите, — у Толстого та "чувственность", которую Вы цитируете из "Арсеньева". Напишу как-н. о Прусте. Да вот хоть путеш. Арсеньева в Севаст.,

"в молодость отца"...»

В письме от 16 августа 1937 года И. А. Бунин писал: «Дорогой Петр Михайлович, только что получил Ваше письмо, которое доставило мне большую радость: оно, во-первых, исходит от человека, писавшего о Толстом (о главной сути его творений и души) лучше и глубже всех (тут вспоминаю еще Шестова), ¹⁸ а вовторых, от одного из очень немногих критиков и читателей, которые отнесутся к моей книге с интересом и вниманием, ибо кому нужно то, что в ней говорится? Равнодушному ко всему на свете Адамовичу? На все на свете кисло взирающему Ходасевичу? Всему на свете едко улыбающемуся внутренне Алданову? Очень благодарю Вас за Ваши добрые слова...

Амфитеатров прислал мне письмо, полное (нрзб) обиды на меня — и явной

ненависти к Толстому: "всю жизнь не любил я этого блаженного Льва!"»

В письме без даты, вероятно писанном в сентябре 1937 года, И. А. Бунин обратился к П. М. Бицилли с просьбой о рецензии на книгу «Освобождение

Толстого»:

«Дорогой Петр Михайлович, был бы очень рад, если бы Вас заинтересовало "Освобождение Толстого" и Вы написали бы о нем в "Русских записках": в "Совр. записках" будет отзыв Алданова, а пасчет "Русских записок" Фондаминский 19 просит меня обратиться к Вам.

Сердечно приветствую Вас. Ив. Бунин»

Первым известием от И. А. Бунина после войны была полученная в Софии открытка (от 30 ноября 1946 года):

«Дорогой Петр Михайлович, где Вы? Живы ли, здоровы ли? Страшно буду рад, если отзоветесь! Мы уже 11/2 года в Париже, 51/2 провели в Грассе, голодали, холодали ужасно, а я все-таки писал и писал, 20 написал большую книгу рассказов, которая только что вышла по-русски 21 и выходит по-франц. и англ. Обнимаю Вас.

Ваш Ив. Бунин»

В дальнейшем переписка твердо установилась, был получен ряд писем, из которых особый интерес для нас представляет письмо писателя от 7 августа 1948 года:

«Дорогой Петр Михайлович, уже очень давно с радостью получил Ваше успокоительное письмо — и не мог ответить: свалился с воспалением в легком

репіительны, задумчивы, скорбны, жалостливы... Разительное сходство с Буддами, Соломонами, Толстыми! И вообще, сколько можно насчитать в царственном племени святых и гениев таких, которые вызывают на сравнение их с гориллами даже по наружности! Всякий знает бровные дуги Толстого, гигантский рост и бугор на черепе Будды (и припадки Магомета)...

Все они с великой жадностью приемлют мир, затем с великой страстностью клянут его соблазны. Все они сперва великие грешники, потом великие враги греха, сперва великие стяжатели, потом великие расточители... и все отличаются все возрастающим с годами чувством Всебытия и неминуемого в нем исчезновения...» (И. А. Бунин. Цикады. Собрание сочинений, т. IX, 1935, стр. 14—15).

¹⁷ Выражение П. М. Бицилли. См. выдержки из речи на тему «Бунин и его

место в русской литературе».

18 Л. Шестов — псевдоним Льва Исааковича Шварцмана (1866—1938). Лев Шестов. Откровения смерти. Последние произведения Л. Н. Толстого. «Современные записки», 1920, т. 1, стр. 81—106; 1920, т. 11, стр. 92—123. Лев Шестов. Ясная Поляпа и Астаново. К 25-летию со дня смерти Л. Толстого. «Современные записки», 1936, т. LXI, стр. 217—230.

¹⁹ И. И. Бунаков-Фондаминский

(1880—1942), общественный деятель и публицист. Его заботами и при его содействии издавались «Современные записки» в Париже (1920, т. 1—1940, т. LXX). О нем см. в письме И. А. Бунина от 12 февраля 1947 года: «... Илья Исидорович увезен немцами в самом начале войны и погиб где-то в Германии — верно, сожгли его...»

 ²⁰ Ср. с письмом И. А. Бунина Н. Д. Телешову от 8 мая 1941 года, помещенным в журнале «Новый мир» (1956, № 10, стр. 210).
 ²¹ Речь идет о последнем сборнике рассказов писателя «Темные аллеи» (Париж, 1946).

в постель, в которой и до сих пор лежу, медленно поправляясь. Пипцу Вам сейчас полусидя, с трудом и потому кратко. О совершенстве лучшего в русской литературе говорить мне сейчас не под силу да и можно ли вообще ответить па Ваш вопрос об этом? Одно скажу: никак не могу считать "Education" Флобера произведением совершенным — там есть страницы изумительные, по, боже, сколько и лишней, скучной болтовни, сколько ненужных страниц. "Проблему Гоголя" — и постели Вашу человека у ленькое замечание: на стр. 30-й Вы говорите про "случай прямой перефразировки у Чехова одного места у Гоголя"; это начало "В овраге" о дьяконе и икре; 22 но Гоголь тут не при чем: это я рассказал однажды Чехову, что на именинах моего отца наш приходской сельский дьякон съел целых два фунта икры, и Чехов закричал, хохоча: "Ах, как это чудесно! Я начну этим один мой рассказ — можно?"

Что до совпадений в описаниях гроз, то думаю, что тут далеко не всегда влияние одного писателя на другого, а просто общность впечатлений от грома и молний, — одинаковость их. У меня, напр., немало гроз, но я твердо знаю, что, пиша (sic!) их, я если и был кое в чем похож на Толст., Тургенева, то никак че в зависимости, хотя бы малой, от них.

Сердечно Вас обнимаю. Ваш Ив. Бунин»

Глубокое и тонкое восприятие культуры, великолепное знание России, трезвое, а к старости и холодное отношение к людям и жизни наложило свой отпечаток на писательское творчество Бунина.

Исключительное чутье жизни и правдивость в изображении окружавшей его действительности ограждали его с молодости от многих соблазнов в литературе, оказавшихся столь опасными, гибельными для многих и многих его собратьев по

При этом следует подчеркнуть и его верность усвоенным им творческим принципам и бескомпромиссную готовность отстаивать их со всей страстностью

своей одареннейшей натуры.

Когда-то Георгий Адамович умно и очень тонко отметил, что всего, чего Бунин добился в жизни, добился он сам, ничему не поверив на слово. И на родине, и за гранипей — в отрыве от источников его творчества ²³ — из-под пера писателя

²³ «Если бы я эту Русь не любил, не видал, из-за чего же бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так беспрерывно, так люто?» (И. А. Бу-

нин, Собрание сочинений, т. Х, стр. 94).

В своих письмах ныне забытому поэту А. М. Федорову (1868—1949), старому знакомцу из Одессы (дружба с 1898 года), прожившему до конца своих дней в Софии, И. А. Бунин писал:

«Дорогой Митрофаныч... обращаюсь к тебе только с просьбой: нациши хоть бы ты что-нибудь о всех вас, о себе, о жизни в Софии, о вестях из России...» (в открытке от 14 мая 1920 года из Парижа);

²² См.: П. Бицилли. Проблема человека у Гоголя. «Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет», т. XLIV, 1947—1948, кй. 4,

В этом исследовании автор писал: «Я привел... примеры, свидетельствующие о влиянии гоголевской стилистики и символики на чеховскую. Все эти примеры взяты из "Степи". Но в связи с темой настоящей работы, необходимо указать, что не в меньшей мере Чехов обязан в этой своей вещи и Толстсму: я здесь имею в виду как раз ту главу "Отрочества", в которой описывается гроза... Но если вчитаться внимательно в начало "Отрочества", особенно 11-ую главу, — описание грозы, нельзи будет не убедиться в том, что гениальная разработка темы дороги символ жизненного пути—в "Степи" была плодом творческого усвоения как раз ряда мест из "Мертвых душ" и "Тараса Бульбы", так и первых двух глав "Отрочества"... Не являются ли отмеченные совпадения у них результатом общности впечатлений? Не думаю: слишком уж близки эти места в стилистическом отношении, и слишком их много. Приведу еще один пример в пользу моего предположения — случай прямой перефразировки у Чехова одного места у Гоголя. Это в начале "В овраге": "Когда прохожие спрашивали, какое это село, то им говорили: это самое, где дьячок на похоронах всю икру съел". Ср. повесть о ссоре рили. Это самое, где дъячок на похоронах всю икру съел ср. поветь о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем: "Он сшил ее (бекешу) тогда еще, когда Агафъя Федосеевна не ездила в Киев. Вы знаете Агафью Федосеевну? Та самая, что откусила ухо у заседателя"». Ср.: И. А. Бунин. Воспоминания о Чехове. Собрание сочинений, т. Х, стр. 234 («... Необыкновенно хохотал он однажды, когда я рассказал ему, что наш сельский дъякон до крупинки съел как-то на именинах моего огца фунта два икры. Этой историей он начал рассказ "B ospare"»).

выходили многие замечательные произведения. (Вспомним, кроме его равних рассказов, «Деревню», «Суходол», «Господин из Сан-Франциско», — а затем «Митину любовь», «Божье древо», «Жизнь Арсеньева», «Лику»).

Необыкновенная сила таланта, не покидавшая его до последних дней жизни, в счастливом сочетании с исключительным трудолюбием и наблюдательностью напіла свое отражение в письмах, отрывки которых опубликованы в этом сообщении.

Внимательное изучение их полнее раскроет истинный облик И. А. Бунина.

[«]Милый и дорогой Митрофаныч... сижу же я, как вилишь в Грассе... почти круглый год, вот уже почти семь лет и все строчу и понемногу питаюсь этим... А что еще сказать? Понемножку седею, подумываю о старости (хотя еще не хочу ее чрезвычайно) и об одном групцу — о том, что уже никогда не видать мне... родины...» (в письме от 4 июля 1920 года из Грасса).

B. A PAHACLEB

НА ПОДСТУПАХ К «ПОЕДИНКУ»

Куприн прослужил в армии всего четыре года, но значение этого четырехлетия в его творчестве исключительно велико. Не только крупнейшее создание писателя — «Поединок», но и весь обширный пикл его рассказов из военной жизни выросли на основе наблюдений, накопленных за время пребывания в полку. Если же прибавить к этим произведениям рассказы Куприна, события которых происходят не в военной, а в гражданской среде, но действие развертывается в тех самых местах, где проходил армейскую службу писатель, то значение проскуровских, волочисских, гусятинских впечатлений в купринском творчестве станет еще более несомненным. Однако, как это ни странно, именно об армейском периоде жизни Куприна менее всего известно не только читателям, но и исследователям творчества выдающегося русского писателя начала XX века. «Никаких сведений об этом периоде его жизни, кроме официального послужного списка, не сохранилось», — справедливо пишет П. Н. Берков в своей книге о Куприне. 1 Вот почему даже самые скупые и отрыкочные данные о той обстановке, в которой проходила военная служба Куприна, могут представить интерес. Эти данные, почерпнутые главным образом из периодической печати первой половины 90-х годов, т. е. того времени, когда служил в армии Куприн, а также из архивных материалов и свидетельств современников, мы и приводим в настоящей работе.

Военная служба Куприна в основном протекала в Проскурове - глухом уездном городке Подольской губернии. Черты этого городка явственно ощутимы в «Поединке». Тем интереснее описание Проскурова, данное на странилах газеты «Киевское слово» в 1893 году, т. е. на третьем году службы Куприна в этом городе. Вот что писал анонимный корреспондент этой газеты в номере от 10 сентября: «На приезжего Проскуров производит впечатление довольно бедного местечка: бросаются в глаза лишь обширные здания сахарного завода и, как местная особенность, многочисленные вывески однородного содержания: "винный зал", "пивной зал" и даже "пивное зало". Такими вывесками пестрит все местечко. Река Буг в Проскурове имеет в ширину несколько сажен, очень загрязнена, запружена и течет в плоских низменных берегах. Вообще, красивых видов нет и

леса вокруг местечка давно вырублены на значительное пространство».

Приведенными строками почти исчернываются материалы о Проскурове, появлявшиеся на страницах большой киевской газеты в течение многих месяцев. Несколько чаще сведения о жизни этого городка пропикали на столбцы издавав-шихся в городе Каменец-Подольске «Губернских ведомостей». Содержание этой газеты, как и других подобного рода изданий, составляли почти исключительно официальные постановления местных органов власти, по из скупых и бесстрастных строк этих документов, помимо воли их авторов, складывалась безрадостная картина жизни глухого городка, управители которого всячески поощряли торговлю-«крепкими напитками» и решительно противодействовали хотя бы слабым и робким попыткам создать в Проскурове какие бы то ни было очаги культуры. В одной и той же рубрике официальных постановлений Проскуровской городской думы мы находим следующие сообщения:

«№ 84. О разрешении разным лицам открыть в 1893 г. винные погреба. № 85. Об оставлении без удовлетворения ходатайства Светлова о предоставлении ему помещения городских лавок для устройства в таковом театра.

№ 86. О разрешении Мошке-Мордке Шенкману открыть в 1893 году трактирное заведение и оптовый склад для продажи крепких напитков и кушаний».2

Смысл этих постановлений ясен без всяких комментариев.

В самом Проскурове, а также в селах и местечках Проскуровского уезда были размещены, помимо 46-го Днепровского полка, в котором служил Куприи,

² «Подольские губернские ведомости», 1892, № 93, 25 ноября.

¹ И. Н. Берков. Александр Иванович Куприн. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 12.

12-я артиллерийская бригада, 19-я конно-артиллерийская батарея, 3-я Оренбургская конная батарея, 36-й драгунский Белогородский полк. Сколько-нибудь систематически и постоянно жизнь этих частей в «Подольских губернских ведомостях», естественно, не освещалась, но время от времени не совсем обычные случаи, связанные с жизнью офицерства, попадали на страницы газеты в отдел «К статистике происшествий по губернии».

Среди этих происшествий выделяется одно, случившееся летом 1892 года. «Героями» его выступают два офицера 46-го Днепровского полка, «скромно» обозначенные инициалами К. и З. Происшествие это не только характеризует бескультурье и дикость царской военщины, но отдельными своими чертами как бы предвосхищает некоторые особенности сюжета купринского рассказа «Свадьба», написанного пятнадцать лет спустя. Приведем полностью описание этого проис-

шествия на страницах «Подольских губернских ведомостей»:

«VIII. Особые случаи. І. В Проскуровском уезде. В г. Проскурове 17 июня в 2 часа по полуночи из летнего театра возвращались на квартиру актеры мещанин Соломон К. (по сцене Г.) и вдова купеческого сына Курчатова (по сцене Ро-щина). На улице против офицерского собрания 46 пехотного Днепровского полка их настиг офицер того полка К. и сшиб с головы К. шляпу, а затем между обоими завязалась драка, во время которой К. сорвал с К. погоны. Собравшиеся на крик К. местные жители успели прекратить драку. Вскоре за сим в квартиру Курчатовой и К., живших вместе, явились названный К. с офицером З. и требовали от К. возврата погон, угрожая при этом оружием. Благодаря, однако, вовремя прибывшему к ним подпоручику Сивохо дело было улажено, так как последний извинился за названных своих товарищей перед Курчатовой и К. возгратил погоны. После этого присутствовавшими было предложено К. и К. помириться, но примирения не последовало, причем К. предложил К. быть для объяснений в $11^{1}/_{2}$ час. дня 17 числа в саду, где находится здание театра, и хотя актер К. и был в условленное время в саду, но офицер К. туда не явился. Произведенным по поводу изложенного расследованием обнаружено, что причиной столкновения между К. и К. было сделанное последним R., за неделю до описанного случая, предложение удалиться из-за кулис театра».3

Читая эту заметку из хроники происпествий, невольно вспоминаешь «reроя» рассказа «Свадьба» подпрапорщика Слезкина, который, подобно «отважному» офицеру из Днепровского полка, вступил в перепалку с гражданскими лицами, был усмирен ими и лишен погон. Видимо, такие происшествия были не столь уж

редкими в жизни офицеров захолустного гарнизона.

Интересно отметить, что до нас дошли фамилии, имена и отчества если не всех, то во всяком случае подавляющего большинства сослуживцев Куприна по Днепровскому полку. На другой год после ухода писателя из армии в Каменец-Подольске вышел «Адрес-календарь Подольской губернии», где на стр. 44 приведен полный список офицеров 46-го пехотного Днепровского полка. За год, прошедший с момента оставления Куприным армии, офицерский состав полка, весьма стабильный в те годы, мог измениться лишь в самой минимальной степени.

Было бы очень соблазнительно, сопоставляя фамилии героев купринского «Поединка» со сходными по звучанию фамилиями офицеров Днепровского полка, имевших те же чины, искать в каждом из этих последних прототипы замечательной повести. Но не следует забывать, что образы купринской фотографии, а художественные обобщения. И все ность Куприна фактам биографии отдельных офицеров Днепровского полка, послуживших в той или иной степени прототипами для герсев «Поединка», в некоторых случаях просто поразительна. В этом легко убедиться, сопоставляя, например, то, что говорится в повести о полковом казначее, члене полкового суда штабс-капитане Дорошенко с официальными данными из послужного списка его возможного прототипа штабс-капитана Дорошевича. «Казначеем был, — пишет Куприн, — штабс-капитан Дорошенко — человек мрачный и суровый, особенно суровый, к "фендрикам". В турецкую войну он был ранен, но в самое неудобное и непочетпое место — в пятку. Вечные подтрунивания и остроты над его раной (которую он, однако, получил не в бегстве, а в то время, когда, обернувшись к своему взводу, командовал наступление) сделали то, что, отправившись на войну жизнерадостным прапорщиком, он вернулся с нее желчным и раздражительным ипохондриком».5

³ Там же, № 61, 5 августа.

⁴ В. К. Гульдман. Адрес-календарь Подольской губернии. Каменец-По-дольский, 1895. 5 А. И. Куприн, Собрание сочинений в шести томах, т. III, Гослитиздат,

М., 1958, стр. 423. Далее ссылки приводятся в тексте.

Обращаясь к послужному списку Дорошевича, хранящемуся в Центральном военно-историческом архиве СССР, мы узнаем, что в молодости он участвовал в русско-турецкой войне и был «ранен во время сражения у с. Мечке в правую ногу двумя ружейными пулями». Служа в течение многих лет в Днепровском полку, Дорошевич с 1888 по 1893 год был полковым казначеем, а с марта 1894 года — членом полкового суда. В Днепровском полку Дорошевич прослужил до 1906 года и вышел в отставку полковником. Однако восемь лет спустя, в 1914 году, он был призван в ополчение и пробыл в армии до начала 1918 года. Характерно, что военные власти молодой Советской республики, увольняя Дорошевича, согласно его личному заявлению, в отставку по болезни, установили ему пенсию, которую он должен был получить по месту жительства в г. Симбирске (ныне Ульяновск). Сопоставляя все эти факты, можно прийти к выводу, что «суровый», по определению Куприна, Дорошевич был человеком честным в исполнении своего воинского долга.

Иначе закончил свое существование другой из купринских сослуживнев, адъютант Олифер, послуживший прототипом образа батальонного адъютанта Олизара.⁶

Вспомним, что Олизар, наряду с Арчаковским, Дицем, Осадчим и Петерсоном, один из наиболее отрицательно обрисованных персонажей «Поедипка». И внешний облик его — «длинный, тонкий, прилизанный, напомаженный — молодой старик, с голым, но морщинистым хлыщеватым лицом» (III, 381), и все поведение на страницах повести говорят о резко неприязненном отношении Куприна к этому персонажу. Особенно показательны страницы «Поединка», живописующие похождения офицеров в публичном доме. Наибольшим, предельно откровенным цинизмом отличаются здесь поступки Олизара и старающегося ни в чем ему не уступать Арчаковского. Характерно, что, описывая возвращение офицеров из публичного дома и указывая, что они «мпого безобразничали», Куприн в первопечатной редакции повести наиболее безобразный поступок приписывал именно Олизару. 7 Впоследствии, редактируя повесть, писатель снял строки, посвященные описанию этого поступка, очевидно как эстетически неприятные и шокирующие читателя, но общая резко отрицательная оденка Олизара сохранилась. Именно поэтому с особым удовольствием подчеркивает Куприн в сцене пикника (III, 441), как «маленький, неловкий», но глубоко симпатичный читателю Михин одерживает в борьбе победу над Олизаром.

Прототип Олизара Николай Константинович Олифер, «из потомственных дворян Воронежской губернии», как сообщается о нем в послужном списке, хранящемся в Центральном военно-историческом архиве СССР, прослужил в Днепровском полку с 1889 по 1897 год, причем с начала службы и по 1894 год был батальонным адъютантом. После Днепровского полка он нес службу в пограничной страже и был уволен в 1901 году по «болезненному состоянию». О характере этого болезненного состояния мы узнаем из акта медицинского обследования, хранящегося в личном деле Олифера. «Из предварительных сведений и из исторни болезни свидетельствуемого в отделении душевных болезней видно, что у него 18 лет назад тому был сифплис, от которого он лечился в течение двух лет... Олифер страдает душевным расстройством в форме паралитического слабо-

умия»

Так окончил свою сознательную жизнь один из прототипов «Поединка» Николай Константинович Олифер. Этого мрачного конца, по всей вероятности, не знал Куприн, раз и навсегда порвавший с полком и не поддерживавший отношений ни с кем из своих бывших сослуживцев. Но если бы он и узнал о нем, то едва ли очень удивился. «У нас семьдесят пять процентов офицерского состава больны сифилисом» (ПГ, 525), — говорил Куприн устами Назанского, и судьба

Олифера убедительно иллюстрирует эти слова.

На близость одного из героев «Поединка» к своему прототипу указал сам писатель. В автобиографии Куприна, относящейся к 1913 году, рассказывается о его столкновении с командиром полка, где он служвл, причем старый полковник охарактеризован такими чертами, что невольно вспоминается командир полка, в котором служит Ромашов, — Шульгович: «Однажды полковой командир, в душе прекрасный, добрый и даже сентиментальный человек, но притворявшийся на службе крикуном, бурбоном и грубияном, так закрачал на меня по пустяшному поводу, что я ему ответил только:

Позвольте мне выйти в запас, г. полковник!

⁶ Об Олифере как о прототипе Олизара говорила автору статьи М. И. Наумова, знавшая Куприна в годы его службы в армии.
⁷ См. сборник товарищества «Знавие» за 1905 год, книга шестая, стр. 245—246.

II Русская литература, № 4, 1961 г. lib.pushkinskijdom.ru

На другой день я обедал у него. Он был мил, гостеприимен и хлебосолен. как всегда. Сошлись родством по Пензенской губернии. В конце концов он с удивлением спросил меня:

- Какая же причина заставляет вас уйти из полка и что вы с собой будете

делать?» 8

- В седьмой главе «Поедипка» после разноса, учиненного Шульговичем, Ромашов, правда, не собирается выходить в отставку, но он, как и Куприн, обедает у своего полкового командира и тот устанавливает, что они приходятся друг другу
- да! спохватился он вдруг. Ведь вы, подпоручик, кажется наш. $x \dots Ax$ пензенский?

- Точно так, господин полковник, пензенский.

— Ну да, ну да... Я теперь вспомнил. Ведь мы же земляки с вами. Наровчатского уезда, кажется?

Точно так. Наровчатского.

— Ну да... Как же это я забыл? Наровчат, одни колышки торчат. А мы—инсарские. Мамаша!— опять затрубил он матери на ухо, — подпоручик Ромашов— наш пензенский!.. Из Наровчата!.. земляк!..» (III, 376).

Командиром полка, где служил Куприн, и, следовательно, прототипом Шульговича был Александр Прокофьевич Байковский, старый служака, свыше десяти лет носивший чин полковника, начавший командовать Днепровским полком за год до поступления туда Куприна и командовавший им еще в течение почти четырех лет после того, как Куприн ушел из армии. В его послужном списке, хранящемся в Государственном военном архиве СССР, в полном соответствии с тем, что говорится в «Поединке» о Шульговиче, отмечено: «Из дворян Пензенской губернии», «детей не имеет».

Интересные сведения о Байковском сообщила в письме к автору настоящей статьи Т. Гойгова, дочь сослуживца Куприна С. Бек-Бузарова, отдельные черты

которого Куприн использовал, создавая в «Поединке» образ Бек-Агамалова.

«На моей памяти в полку уже не было ни Куприна, ни Байковского я видела у нас дома позднее, когда он приезжал, будучи уже в отставке, в Проскуров из Киева, где он в то время проживал), ни Волжинских. Но о каждом из них у меня живое представление, сложившееся по рассказам родителей. Байковский мне представляется скорее отъявленным самодуром, чем зверем. Рассказывали, как сн ссадил в глубокую лужу, каполненную жидкой грязью, двух офицеров в новых лакированных сапогах, только что приглашенных им в его экипаж, только потому, что офицеры опрометчиво произнесли "мерси", а Байковский не выносил ничего иностранного. Подобных примеров самодурства за ним числилось немало. В то же время... вне службы он проявлял к офицерам внимание. Я знаю случай, когда он вызвал к себе домой проигравшегося в карты офицера и, предварительно отругав его, заставил его взять деньги для уплаты карточного долга».

Читая последние строки письма Т. Гойговой, нельзя не вспомнить эпизод из седьмой главы «Поединка» (III, 370—372), когда Шульгович отчитывает пропив-шего казенные деньги капитана Световидова и в заключение дает ему на покры-

тие долга триста рублей из собственного кармана. 10

Сопоставляя черты Шульговича с чертами Байковского, следует отметить и точность Куприна в следовании жизненным фактам, положенным в основу «Поединка», и широту идейного и художественного обобщения, свойственную ему как писателю. Начальник и земляк подпоручика Куприна Байковский превратился под пером писателя Куприна в одну из самых ярких фигур его лучшего произведения.

При рассмотрении всех обстоятельств, связанных с военной службой Куприна, невольно возникает вопрос, почему он вышел в отставку летом 1894 года, когда его положение в полку значительно улучшилось. В военном журнале «Разведчик» в числе других «высочайших приказов» был напечатан приказ от 1 июля 1894 года, согласно которому Куприн вместе со своим товарищем Бутынским производились из подпоручиков в поручики со старшинством. 11

⁸ «Огонек», 1913, № 20, 19 мая.

⁹ Центральный государственный всенно-исторический архив СССР, Книга послужных списков генералов, штаб- и обер-офицеров 10-й пехотной дивизии, стр. 22-37.

¹⁰ О Байковском, а также о некоторых других прототипах героев «Поединка» см. нашу заметку «Современница "Поединка"» в журнале «Огонек» (1960, № 36,

Между тем вскоре после этого, в августе того же 1894 года, Куприн сообщал секретарю редакции журнала «Русское богатство» А. И. Иванчину-Писареву из села Звенигородки Киевской губернии: «Я военную службу бросил и теперь вольная птица». 12

В уже цитированной автобиографии писателя в качестве причины его ухода из армии называется грубый окрик полкового командира, но таких окриков и до того, надо думать, было немало, да и закончилось все, как мы это видели, обедом у командира и дружеской беседой с ним. Думается, что если командирский окрик и оказал известное влияние на решение Куприна уйти из армии, то главная при-

чина заключалась не в служебных, а в литературных обстоятельствах.

Надо помнить, что с самого начала 1894 года Куприн вел переговоры с редактором «Русского богатства» Н. К. Михайловским о напечатании в журнале рассказа, который первоначально был озаглавлен «Экзекуция», на страницах журнала появился под названием «Из отдаленного прошлого», а затем был назван Куприным «Дознание». Этот рассказ был опубликован в восьмом, августовском номере «Русского богатства», и хотя редакция дала ему приведенное выше маскирующее название, содержание произведения никого не могло обмануть — речь шла о современной армии, армии 90-х годов XIX века. Можно себе представить, какой резонанс вызвало бы появление рассказа в полку, где служил Куприн: ведь рассказ был подписан полной фамилией автора и содержание его не оставляло никаких сомнений, где почерпнул автор свои наблюдения. Если за напечатание невинного юношеского произведения юнкера Куприна отправили на гауптвахту, то несомненно бодее серьезные неприятности обрушились бы на офицера, выступившего автором такого рассказа, как «Дознание», где недвусмысленно говорилось о существовании в армии телесных наказаний, официально отмененных тридцать лет назад.¹³ более ранних произведения Куприна, напечатанные в предшествующем Пва 1893 году в том же «Русском богатстве», — «Впотьмах» и «Лунной ночью», мелодраматические и далекие от жизни, повествующие о необыкновенной, «роковой» любви, не піли ни в какое сравнение с первым реалистическим, остро разоблачительным рассказом писателя. Предстоящее появление этого рассказа в печати в августе 1894 года и было, как нам кажется, причиной, ускорившей уход Кулрина из армии.

С Проскуровым было покончено навсегда. Армейская действительность, отойдя в прошлое в жизни Куприна, стала материалом для многих, потрясающих по своей правдивости произведений, созданных писателем на протяжении двух сле-

дующих десятилетий его творческой деятельности.



¹² Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 114, оп. 2, № 244.

¹³ Интересно в этой связи свидетельство А. А. Бабича, служившего военным писарем в Проскурове в начале 900-х годов: «Когда вышла повесть "Посдинок", нам было строго запрещено читать это и другие произведения А. И. Куприна. Тех, кто читал и про это дознавалось начальство, переводили в 8-ю роту Никитина — офицера, который огличался особой суровостью в отношении к солдатам» (см.: М. Карповіч и Я. Крочек. Цікаві спогади про «Поединок» (нове про О. І. Купріна). «Радянське Поділля» (г. Хмельницкий), 1960, № 206, 16 октября).

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ КУПРИНА

(РАССКАЗ «ТЕНЬ НАПОЛЕОНА»)

В своей книге о Куприне В. Афанасьев правильно замечает, что в эмиграции «единственной областью, которая оказалась способной питать его творчество, была область воспоминаний о покинутой родине. К этим воспоминаниям и обращается все чаще мысль писателя в эмигрантские годы... Замечательный рассказчик, Куприн мог быть внимательным и чутким слушателем и очень ценил в себе это качество. Теперь многочисленные рассказы, услышанные им от бывалых людей как на родине, так и в эмиграции, оживают в его произведениях... Подобно Лескову, Куприна влечет необычное, часто анекдотическое происшествие, через которое раскрываются характерные черты изображаемой эпохи; как и Лесков, Куприн уделяет большое внимание образу самого рассказчика, стараясь передать его колоритный, сочный и яркий язык». 1

Поместив вскоре после своего возвращения на родину в «Огоньке» (1937, № 34) рассказ «Тень Наполеона» (это, кстати, было его последним беллетристическим выступлением), Куприн снабдил его следующим примечанием: «В этом рассказе, который написан со слов подлинного и ныне еще проживающего в эмиграции бывшего губернатора Л., почти все списано с натуры, за исключением некоторых не-

значительных подробностей».

«Почти все списано с натуры» — это в данном случае не просто литературный прием, а совершенно конкретное указание. В этом рассказе Куприн передает чужой устный рассказ, саму манеру рассказчика, лишь несколько заостряя сюжет и облекая повествование в свою, купринскую художественную форму. Вывезенные мною недавно из Парижа документы из моего архива позволяют мне установить это самым точным образом. Как я уже указывал в своих воспоминаниях, «бывший тубернатор Л.»— это мой отец, и рассказ «Тень Наполеона», опубликованный за рубежом под заглавием «Тень императора», был написан Куприным с его **С**ЛОВ.²

А. И. Куприн состоял в свойстве с семьей моей матери (он и ее брат, известный экономист, профессор М. И. Туган-Барановский были женаты на сестрах). С моим отцом он и в России и в Париже находился в приятельских отношениях, причем очень ценил дар моего отца как рассказчика, хорошо известный в кругах высшей петербургской бюрократии, и, как и Н. А. Тэффи, видел в рассказах отца

богатый материал для художественной обработки.

В «Гранатовом браслете» Куприн очень метко и ярко характеризует дар моего отца как рассказчика: «За обедом всех потешал князь Василий Львович.3 У пего была необыкновенная и очень своеобразная способпость рассказывать. Он брал в основу рассказа истинный эпизод, где главным действующим лицом являлся кто-нибудь из присутствующих или общих знакомых, но так сгущал краски и при этом говорил с таким серьезным лицом и таким деловым тоном, что слушатели надрывались от смеха».

А. И. Куприн интересовался также и записками моего отца. Так, в качестве редактора одного из парижских эмигрантских журналов он писал ему:

«Дорогой Дмитрий Николаевич,

Я лишь потому не писал Вам, что, согласно нашему условию, Вы согласились написать и прислать (или привезти) мне кое-что о прошлых днях и наблюдениях. Хорошо было бы получить от Вас портреты живых людей былого времени. Инте-

¹ В. Афанасьев. А. И. Куприн. Гослитиздат, М., 1960, стр. 158—159.

² См.: «̂Новый мир», 1957, № 2̂, стр. 182.

³ Для него, как я указывал в своих воспоминаниях, прототипом послужил мой отец.

ресен был у Вас Сухозанет... Вот, скоро будут поминальные дни Репина, Горбунова, Столыпина... Нет! Я вовсе не дерзаю указывать Вам сюжеты. Выбирать их дело Ваше, отнюдь не мое. Я только буду ждать присыла.

Ваш преданный А. Куприн». 4

Не знаю, почему отец не воспользовался предложением Куприна. А. И. говорил мне впоследствии, что очень смеялся, слушая рассказ о генерале Сухозанете, и сам охотно бы воспользовался им при случае. В вывезенных мною из Парижа неопубликованных воспоминаниях моего отца имеется страница о Сухозанете. Привожу ее полностью, так как ее содержание можно рассматривать как сюжет ненаписанного рассказа Куприна.

Как-то среди высших царских сановников (это было в самом конце прошлого столетия) зашел разговор о падении служебной дисциплины (отец при этом присутствовал). «Возмущался особенно И. Н. Дурново (министр внутренних дел, — \mathcal{J} . \mathcal{J} .). Ему возражал М. Н. Островский (министр государственных имуществ, брат знаменитого драматурга, — \mathcal{J} . \mathcal{J} .), говоря, что служебная дисциплина понятие,

в сущности, растяжимое и в доказательство того рассказал следующее:

В начале своей служебной карьеры, в пятидесятых годах, он служил чиновником особых поручений при симбирском губернаторе. В губернию приехал осматривать строившиеся казармы тогдашний военный министр генерал Сухозанет. Губернатор поручил своему правителю канцелярии заведывание передвижением министра, т. е. подготовкой лошадей и экипажей. Правитель канцелярии встал зарей, все устроил, и все сошло во время поездки благополучно. После осмотра казарм сели завтракать уже во втором часу. К завтраку министр пригласил всех сопровождавших его лиц. Правитель канцелярии, ничего с утра не евший, проголодавшись, ел, что называется, во всю, усевшись в конце стола рядом с Островским. Островский его даже удерживал, шепотом говоря, что министр все смотрит в их сторону, но правитель в полном сознании правоты совершаемого продолжал есть. Между тем среди начальства в конце завтрака поднялся вопрос о замечаемом всюду падении служебной дисциплины. По этому поводу генерал Сухозанет сказал: "Да, в мое время было не то. Я имел честь быть адъютантом у графа Аракчеева. Иногда граф приглашал завтракать: сидишь на вытяжке, никаких разговоров, к яствам почти не прикасаешься, только для формы, этак слегка. Ну а теперь? — смотря в упор на правителя канцелярии. — Пригласишь к завтраку какого-нибудь самого незначительного чиновника, так что же вы думаете? — ест! . . "

Этот случай, — закончил Островский, — имел влияние на дальнейшую службу бедного правителя канцелярии; за ним укрепилась репутация вольнодумца и ли-

берала...»

Рассказ «Тень Наполеона» состоит из трех эпизодов, объединенных Куприным в одно целос. Все три эпизода (исправник и еврейская балагула, исправник и конка с пассажирами и — главный — старик, «помнивший Наполеона») записаны со слов отца, причем настолько ярко, что, читая купринский текст, я прямо-таки слышу его голос.

Йоследний эпизод записан и в хранящихся у меня воспоминаниях отца, но куда более сухо, чем он рассказывал (у отца был в первую очередь дар устного рассказчика, к тому же в мемуарах он придерживался более строгого, делового

тона).

Привожу запись отца и параллельно наиболее характерные выдержки из рассказа Куприна:

В воспоминаниях

Вскоре я посетил их поселок (виленских старообрядцев, — Л. Л.) и был удивлен благоустройством и зажиточностью его обитателей. Там меня повели к стасемилетнему старику. Более всего меня поразила его длинная борода, совершенно белая, вроде ваты; говорил он разумно и держался с достоинством; рассказывал, сколько знал губернаторов, загибая пальцы на обеих руках, но пальцев не хватило, и он махнул рукой. Припоминаю, что из-за этого старика впоследствии в 1911 году я едва не У Куприна

⁴ ЦГАЛИ, ф. 1447, оп. 1, ед. хр. 33.

испортил навсегда отношения с тогдашним командиром третьего корпуса генерал-адъютантом П. К. Ренненкамифом.

Ввиду наступления столетия отечественной войны генерал Ренненкамиф задался целью объехать путь, по которому Наполеон шел от Немана Двины, и поискать, не осталось ли в живых свидетелей той эпохи. Всех их с высочайшего соизволения было решено пригласить на Бородинское поле в день столетия знаменитой битвы. Объехав почти уже весь путь, Ренненкамиф мне жаловался, что нигде ничего не мог найти. Я вспомнил старообрядца. Вызвал свенцянского исправника и рассказал ему, в чем дело. Исправник в данном случае— на беду— был необыкновенно расторопный... На мой вопрос про старика он ответил: несомненно Наполеона помнит. И, к моему удивлению, прибавил: такой уж он смышленный... Если нужно, не только Наполеона — Петра Великого вспомнит. Я всячески старался утишить рвение исправника, запретив учить старика; пусть скажет генералу, что помнит.

две. Ко Прошло недели утром приехал Ренненкамиф прямо из поездки «по пути Наполеона». Он был очень раздражен, говорил повышенным тоном, ругая расторопного исправника самыми неблагозвучными словами. Из несколько сбивчивого рассказа генерала выяснилось, что он ездил к старику. Сначала все шло очень хорошо. Старик указал место, где в двенадцатом году стоял помещичий дом, в котором ночевал Наполеон; как он утром вышел гулять «с генералами в перьях»; как подозвал его и погладил по голове; сам был «весь в сером и в шляпе о трех концах», но когда Ренненкамиф спросил его: каков Наполеон был из себя, как он выглядел, тут вышло нечто невероятное. Старик, подумав, сказал:

- Вона! Видишь березку, так головой выше, в плечах — косая сажень, бородища — во, по пояс... В руках то-

пор... и т. д.

Я едва мог успокоить генерала, стараясь убедить его, что старик просто заговорился, у всякого свой идеал героя. Он и описал своего. Замечательно, однако, что старик все-таки попал на бородинские торжества, там что-то опять с ним вышло, и мой преемник имел по этому поводу неприятности.

Какой-то быстрый государственный ум подал внезапную мысль: собрать на бородинских позициях возможно большее количество ветеранов, принимавших участие в приснопамятном сражении, а также просто древних старожилов, которые имели случай видеть полеона...

Вот по этому поводу и приехал ко мне однажды генерал Ренненкамиф...

Передал я ему (исправнику, — II.) мой разговор с генералом. Он весь, как боевой конь.

- Ваше превосходительство, для вас хоть из-под земли вырою. Не извольте беспокоиться. Самых замечательных стариканов доставлю. Они у меня пе только Наполеона, а самого Петра Великого вспомнят!
- Нет уж, говорю ему, вы уж лучше без лишнего усердия. Довольно нам будет и Наполеона.

— Слушаю, ваше превосходительство!

И улетел.

Старик сидел на завалинке... был уже не седой, а какой-то зеленый... Впоследствии мы узнали, что он из староверов...

— Ну-ка, дедушка, рассказывай, громко и бодро приказал Реннен-

камиф... — Наполеона видел?

— Наполеона? Как же, батюшка, видел, видел... А тут вот, тут видел, где гумно. Там тогда хата стояла новая. С балконом хата. А на том балконе стоял Наполеон... А потом он по ступенькам-то вниз сошел и меня рукой по голове погладил и сказал мне что-то по-французски...

Ну, дедушка, а как он был одет,

Наполеон-то? ...

— ...Да обыкновенно одет: ренький сюртучишко на нем и, значит, шляпа о трех углах, а больше никак не был одет.

— Прекрасно! Восхитительно! воскликнул Ренненкамиф, разводя руками...

Но тут-то лукавый подтолкнул начальника городского училища...

 Дедушка, — крикнул старику в ухо педагог. — Не можешь ли ты сказать нам, какой из себя был император Наполеон?..

Тут и случилось что-то странное. Старик на мгновенье точно оживился и даже немного выпрямился. Он откашлялся и голос его стал тверже и яснее.

- Какой ОН был-то? — произнес он. — Наполеон тот! А вот какой он был: ростом вот с эту березу, а в плечах сажень с лишком, а бородища - по самые колени и страх какая густая,

а в руках у него был топор огромнейший. Как он этим топором махнет, так, братцы, у десяти человек головы с плеч долой! Вот он какой был! Одно слово ампиратырь!

Что тут произошло, трудно описать. — Это безобразие! — рявкнул Ренненкамиф так страшно, что у всех присутствующих подогнулись ноги... Но потом все-таки успокоился.

— Ничего, — сказал он, — мы его еще натаскаем. Времени впереди много. А без старика — никак не обойдешься. Господин исправник, вы ему репетитор, вы и будете в ответе!..

На этом я закончу мою заметку. Это не литературоведческая работа, а материал для литературоведов, и я сочту себя глубоко удовлетворенным, если сообщенные мною данные заинтересуют бесчисленных почитателей одного из самых ярких и одаренных русских писателей предреволюционной эпохи.



Б. ДВИНЯНИНОВ

П. Ф. ЯКУБОВИЧ И ДЕМЬЯН БЕДНЫЙ

В работах, посвященных творческой биографии Демьяна Бедного (Е. А. Придворова, обычно указывается на значительное влияние, которое он испытал в результаге общения и творческой дружбы с одним из видных представителей русской революционной поэзии П. Ф. Якубовичем.

К сожалению, решая вопрос о характере этого влияния, исследователи не-редко ограничиваются констатацией и комментированием фактов, изложенных Д. Бедным в его «Автобиографии» (1921) и в немногих опубликованных письмах

(П. П. Марецкому и др.).

Попытка коренным образом пересмотреть «установившиеся взгляды» на взаимоотношения П. Якубовича с Д. Бедным, сделанная недавно А. Р. Монастырским, оказалась бесплодной. П. Якубович, по мнению А. Р. Монастырского, «певец умирающего народничества» (стр. 107), поэт «унылой рефлексии» (стр. 101), типичный представитель «эпигонской народнической поэзии (демократической и даже революционной на словах, буржуазно-либеральной на деле)» (стр. 95) и т. д. «...Для роли наставника идейного и литературного Якубович явно не подходил, следование по его путям могло оказаться пагубным» (стр. 123).

Вопреки известным фактам, А. Р. Монастырский заподозрил Д. Бедного чуть ли не в идеализации своего учителя, утверждая, что «влияние Якубовича, вопервых, несколько преувеличено самим Д. Бедным и, во-вторых, явно переоценивается и преувеличивается критикой» (стр. 125). Автор умалчивает о том, что большевистская «Звезда» посвятила в 1911—1912 годах П. Якубовичу четыре статьи, в которых дана четкая характеристика его как «певца борьбы и гнева». «Звезда» подчеркивала, что поэзия Якубовича «не была фраза в устах человека, который отдал себя целиком на служение Родине для счастья грядущего человечества».2

Политическая эволюция П. Якубовича была сложной. Юность он посвятил борьбе за идеалы революционного народничества. Однако на каторге и в ссылке, напряженно следя за развитием общественной мысли, он не застыл на позициях «семидесятничества». Как старый революционер-подпольщик, смертник и политический каторжанин, после идейного распада партии социалистов-революционеров, наступившего после поражения революции 1905 года, Якубович, по существу, разорвал с оппортунистической группой «энэсовцев» в «Русском богатстве». «Звезда» так писала в 1911 году об отношениях Якубовича к марксизму: «Когда в 90-х годах, на смену народничества, в рядах которого он (Якубович, — E. \mathcal{A} .) был звучным певцом, родилось новое направление марксизма, Мельшин не бросился на него с голосом осуждения, а напротив, восторженно приветствовал, как носителя великого будущего».3

Сохраняя деловые и товарищеские отношения с членами редакции «Русскогобогатства», П. Якубович тем не менее был в журнале духовно одинок. Единственный человек, которого он глубоко уважал и любил в «Русском богатстве», был

. Короленко; ему он нередко поверял свои думы. 4 После 1905 года во взаимоотношениях П. Ф. Якубовича с А. В. Пешехоновым и В. А. Мякотиным, ставшими активными «энэсовцами», все больше чувствовалась

«Звезда», 1911, № 14, 19 марта.

¹ А. Р. Монастырский. Демьян Бедный и П. Ф. Якубович-Мельшин. «Ученые записки Мичуринского государственного педагогического института», 1957, вып. 1, стр. 83—125. В дальнейшем ссылки на эту работу приводятся в тексте.
² Н. Афанасьев. Памяти П. Я. «Звезда», 1911, № 15, 25 марта.

⁴ Интереснейшая переписка П. Ф. Якубовича с В. Г. Короленко (188 писем) поступила в рукописный отдел Государственной библиотеки имени В. И. Ленина (В дальнейшем сокращенно: ГБЛ) только в 1952 году. Здесь же хранится автограф статьи Д. Бедного «Певец борьбы и гнева» (Н. С. ²/13), помещенной в «Звезде» № 9 за 1912 год.

отчужденность. О А. В. Пешехонове, например, он писал В. Г. Короленко: «...очень прямой, но замкнутый в себе, и сблизиться с ним настоящим образом можно только

на общем постоянном деле, которого у нас нет».

Не был родным по духу П. Ф. Якубович с В. А. Мякотиным и А. Г. Горнфельдом. «С В. А. (Мякотиным, — E. \mathcal{A} .) я всего дальше, и причина тут, конечно, не в одном пространственном отдалении. Как-то все больше и больше чужими становимся мы, — слишком уж он для меня великолепен, даже... страшен». Ранее Якубович признавался Короленко: «С А. Г. (Горнфельдом, — E. \mathcal{A} .) мы вообщеочень часто расходимся в литературных вкусах...»; или: «Очень меня огорчает, что в последнее время мы так резко расходимся во вкусах с А. Г.»

в последнее время мы так резко расходимся во вкусах с А. Г.» 6
Другого члена редакции— Н. Ф. Анненского— всегда пугала резкая принципиальная борьба П. Якубовича с декадентами, которую тот вел в «Русском богатстве». Рецензия Якубовича о В. Брюсове и символистах Н. Ф. Анненскому показалась «просто озлобленной по тону». Он не счел возможным напечатать рецензию
«в таком виде, как она есть», предложив А. Г. Горнфельду «сократить», «[смягчить]

сгладить особо острые углы».

В 1908 году, в тяжелую пору идейного кризиса «Русского богатства», П. Ф. Якубович встретился с Е. А. Придворовым, сблизился с ним, увидев в нем человека, «родного по духу». В основе их дружбы лежала общность взглядов на значение литературы. Дружбу П. Ф. Якубовича с Д. Бедным можно объяснить также желанием поэта привлечь в «Русское богатство» свежие, молодые силы.

«Мы узковаты, замкнуты, нетерпимы, — писал Якубович Короленко 4 февраля 1909 года, — нас поэтому мало... Главная же беда в том, что мы как-то мало активны .. Замкнутость наша, кроме того, такова, что молодые литературные силы нас прямо боятся... многие прямо не решаются нести нам свои рукописи». «Факт нашего одиночества все-таки факт», — таков вывод П. Ф. Якубовича. В

К этому наболевшему вопросу он возвращался не раз, но безрезультатно. За 17 дней до смерти П. Ф. Якубович, мечтая о поездке на юг, вновь писал Короленко: «Дождаться Вас здесь хочется по одному весьма важному делу, касающемуся "Русского богатства" и всех нас порядком тревожащему... Это вопрос о том, почему "Русское богатство"... почти не имеет свежего притока сотрудников и работников и прямо хиреет не только в сфере беллетристики, но и публицистики».9

Е. А. Придворов в «Русском богатстве» печатался не часто, но не по вине Якубовича. Влияние Якубович в журнале имел, а прав — почти никаких. Его всегда возмущало, что стихи в «Русском богатстве» печатались обычно «на затычку». Как ни парадоксально, но Якубовичу нередко приходилось с трудом проталкивать свои стихи через внутренною редакционную цензуру, где они подчас застревали. Так, Якубович жаловался Горнфельду, что для его вещей в «Русском богатстве» осенью «не нашлось места», в январе «опять, как будто, нет места! Хоть на сторону уходи, или отдельной книжкой издавай!» ¹⁰ Вот что он пишет, например, Короленко: «Просил бы и я, многогрешный, местечка в двух книжках для своих "Школьных годов"». ¹¹

Указание А. Р. Монастырского на то, что в период наибольшей близости к Якубовичу Придворов «уже по существу не печатался в "Русском богатстве", где П. Я. сохранял до последних дней все свое влияние» (стр. 93), еще не свидетельствует о том, что из либерального «болота» Е. Придворова влекло тогда уже в большевистскую «Звезду»; после смерти Якубовича Придворов продолжал по-

сылать стихи в «Русское богатство», но поддержки никакой не встречал.

Со смертью П. Ф. Якубовича (17 марта 1911 года) Д. Бедный потерял чуткого руководителя-друга. Он признается в личной утрате: «Осиротев после смерти Петра Филипповича, я не знаю, кто мне теперь хоть в одной самой малой части заменит его (это невозможно!) — в смысле любовного руководительства моими слабыми попытками поэтического творчества». 12

Признание в неутешном горе звучит не в одном письме.

Приведем яркое место из письма Д. Бедного к В. Д. Бонч-Бруевичу от 13 апреля 1911 года, в котором он пишет о характере своей дружбы с Петром

⁶ Письма П. Ф. Якубовича В. Г. Короленко от 13 и 17 июля 1908 года (ГБЛ, ф. 135, ед. хр. 6).

⁷ Письмо Н. Ф. Анненского А. Г. Горнфельду от 11 августа 1908 года (ЦГАЛИ, ф. 155, ед. хр. 210, л. 17).

⁸ ГБЛ, ф. 135, ед. хр. 7.
 ⁹ Письмо от 28 февраля 1911 года (ГБЛ, ф. 135, ед. хр. 8).

10 Письмо от 2 декабря 1908 года (ЦГАЛИ, ф. 155, оп. 1, ед. хр. 543).
11 Письмо от 27 июня 1910 года (ГБЛ, ф. 135, ед. хр. 8).

⁵ Письмо П. Ф. Якубовича В. Г. Короленко от 20 октября 1910 года (ГБЛ, ф. 135, ед. хр. 8).

¹¹ Письмо от 27 июня 1910 года (1 БЛ, ф. 135, ед. хр. 8).
12 Письмо А. Г. Горнфельду, без даты (март, 1911). (ЦГАЛИ, ф. 155, ед. хр. 441, оп 1).

Филипповичем Якубовичем: «Тягчайшим ударом была для меня смерть П. Ф. Якубовича, которого я так полюбил (могло ли быть иначе?), как никогда не любил и никого. Если бы он не был "П. Я.", "Л. Мельшин" и т. д., а только П. Якубович, все равно — это был бы самоценный удивительный человек по необычайной чистоте, по благородной привлекательности своего внутреннего и внешнего облика, которого не могло затемнить ничто. А ведь я видел и знал Псетра Фсилипповихча в той будничной обстановке, в которой не может не проявиться мелочность человека, существуй она хотя бы в малейшей степени.

Тяжелая, но красивая была жизнь у Псетра Фсилипповича. И сам он умел

увлекать на этот тяжкий, но красивый путь.

Теперь — без него я стою на каком-то убийственном раздорожьи. Не то, что не знаешь, куда идти, а как-то стало безразлично все — стою на месте. Даже физически подался я. Якубович умирал при мне — я провел у него последнюю ночь. Потом были похороны, суета. А вернувшись с Волкова, я слег. Стал вял, вял и теперь, и пишу вяло, не умея сказать всего, чем полна душа. Хотя вернее — душа пуста. Холодна и пуста... Пишешь Вам, прихорашигаешься. А в будни, в простом общении — надо быть Якубовичем, чтобы не бояться "обнаружить" себя. О. будни это такая лакмусовая бумага!» 13

Д. Бедный продолжает посылать свои стихи в «Русское богатство» («это будет капелька моей крови — в общем потоке крови благородных борпов за светлое будущее»), но заранее предвидит, что они А. Г. Горнфельду могут «не понравиться».14

В 1913 году в письме к П. Мирецкому, вспомнив добрым словом П. Якубовича («Любил я его до самозабвенья»), Д. Бедный писал о равнодушии Горнфельда к его стихам: «Не говорю о Горнфельде: тот, вероятно, и поныне с недоумением взирает на мои басни. Не укладываются они в его эстетический трафарет». 15 Без Якубовича в «Русском богатстве» Е. Придворову делать было нечего.

Духовная дружба с поэтом-борцом подготовила переход Е. Придворова в больше-

вистскую «Звезду» (апрель 1911 года).

Публикуемое ниже письмо П. Ф. Якубовича к Е. А. Придворову (Д. Бедному) датировано 3 января 1909 года. 16 Оно представляет значительный историко-литературный и биографический интерес для научного изучения взаимоотпошений двух выдающихся русских революционных поэтов в плане преемственности поэтической традиции на рубеже двух столетий в исторический момент свершившейся смены разпочинского этапа освободительного движения— пролетарским. По счету оно шестое (№ 6), что видно из пометы на конверте, сделанной рукой Д. Бедного. Предыдущее сохранившееся письмо (№ 5?) П. Якубовича к Д. Бедному дати-

ровано 21 декабря 1908 года; следовательно, их переписка началась, вероятно, в первой половине 1908 года. Первые четыре письма (если довериться нумерации) П. Якубовича к Д. Бедному пока не обнаружены. В Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ) хранится 12 неопубликованных писем П. Якубовича к Д. Бедному, охватывающих период с 21 декабря 1908 года по 12 августа 1910 года.

Переписка была очень оживленной, особенно летом, когда Якубович уезжал на дачу, где обычно готовил очередной номер журнала, держал корректуры, читал

и правил рукописи.

«Объемистые» письма Д. Бедного к П. Якубовичу, к сожалению, до нас не дошли: они, вероятно, погибли, как и письма М. Горького к Якубовичу, в 1919 году вместе с архивом поэта в Петербурге.

Дорогой Ефим Алексеевич, позвольте мне отныне так называть Вас, потсомух что я чувствую — мы родные по духу, и хочется верить, что и в будущем дороги наши не разойдутся.

Настроение Ваше понимаю отлично, но по отношению ко мне оно, уверяю Вас, не имеет ни малейшей почвы. 17 Я — человек [прямой] простой и прямой, и чтс

13 ГБЛ, ф. 369, В. Д. Бонч-Бруевича. 14 Письмо А. Г. Горнфельду от 25 апреля 1911 года (ЦГАЛИ, ф. 155, ед. xp. 441, on. 1).

15 Д. Бедный, Собрание сочинений в пяти томах, т. V, Гослитиздат, М., 1954, стр. 278

16 ЦГАЛИ, ф. 375, ед. хр. 76, оп. 1. Оба корреспондента жили в Петербурге.

Адрес Е. А. Придворова: Николаевская ул. д. 12, кв. 23. П. Якубович, получив гражданские права, покинул станцию Удельную и

с конца августа 1906 года по август 1910 года проживал по адресу: Выборгская сторона, Нюшталская ул., д. 15, кв. 14.

17 Одной из причин тяжелого настроения Е. Придворова было безразличное отношение редакции «Русского богатства» к его стихам, с печатанием которых А. Г. Горнфельд тянул. Начинающий поэт был огорчен и тем, чго Горнфельд посылал Короленко на суд наиболее слабые его стихи. П. Якубович не одобрял

думаю про Вас, то и говорю, без всякой примеси формальных комплиментов. Дарование у Вас, на мой взгляд, никакому сомнению не подлежит, только размеры его [и характер] еще невозможно, конечно, определить. Может статься, что даже и самую форму творчества Вы не раз перемените, что не лирика — главное Ваше призвание. Кто же может предугадать это? Может статься, что и стихи Вы бросите когда-нибудь для прозы (вон как хорошо письма Вы пишете). Но и стихами Вы начинаете удачно, хотя, разумеется, нет еще у Вас полной выработки. 18 Умственное развитие, жизненный опыт и труд дадут, несомненно, и ее.

Не мпе говорить Вам, еще молодому, но уже столько пережившему человеку, что не сразу и не даром дастся Вам литературный успех: впереди встретите Вы много неудач, ударов, обид и всякого рода других терний... Но это Вас — я знаю не испугает, лишь бы знать, что «искра»-то все-таки есть, — в конце концов Вы

сумеете высечь из нее настоящий огопь.

Повторяю: я думаю, что искра эта у Вас есть.

Хорошо было бы, если бы Вы никуда еще не успели приспособить нп стихсотворения» «И минул год», ни отрывка «С тревогой жуткою»: и то, и другое мне хотелось бы поместить в янв (арской) книжке «Р (усского) б (огатства)». Отрывок имеет, по-моему, значение совершенно цельной пьески и не нуждается ни в какой дальней пей разработке. Уверяю Вас, что тот большой замысел, конспект которого Вы мне сообщили, не удастся Вам 20 и напрасно только измучит Вас... Бросьте!

Но необходимо исправить второй куплет: стих «И третий сверху— поперечный» и неуклюж, и прозаичен.²¹ У меня есть где-то стих

«Да с перекладиной позорных два столба»,22 но он, думается, все же лучше.

«уныния» в ранних стихах Е. Придворова. Стихотворение «Бывает час: тоска щемящая...» ему не понравилось и вызвало гнев из-за третьей строки — «Дух изнемог...». «Быть может, меня разумели Вы: именно не дух, а только тело», ответил Якубович автору. (Письмо Е. Придворову 6 декабря 1909 года. ЦГАЛИ, ф. 377, оп. 1, ед. хр. 76). Д. Бедный позже заменил «Дух изнемог» на «Скорбит душа» («Звезда», 1912, № 22, 25 марта).

18 Художественной форме, отделке, «выработке» стиха П. Якубович придавал не меньшее значение, чем содержанию. Разбирая стихотворение Д. Бедного «Меmento!», Якубович писал: «Поправки дело страшно трудное и порой мучительное, — с этим я согласен, — но думаю, что в них-то и должен заключаться главный труд поэта и вообще писателя. А без труда поэт, как бы он ни был талантлив, ничто. Я немножко научился работать и стал писать сносные (в смысле формы) стихи только в сравнительно поздние годы и до сих пор краснею за то, что без зазрения совести печатал, бывало, за полной подписью в юности». (Письмо П. Якубовича Д. Бедному от 21 декабря 1908 года. ЦГАЛИ, ф. 377, оп. 1, ед. хр. 76,

19 Два стихотворения, о которых идет речь в письме («И минул год» и отрывон «Стревогой жуткого»), были напечатаны П. Якубовичем в «Русском богатстве» (1909, январь, стр. 231—232). По идейно-художественому содержанию эти стихотворения близки к стихотворениям П. Якубовича цикла «Из дневника», запрещенным дензурой (См.: П. Ф. Якубович. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1960,

стр. 272, 273, 467).

20 Конспект «большого замысла», по-видимому, до нас не дошел. Из письма П. Якубовича, однако, ясно, что Д. Бедный посылал Якубовичу стихотворение «С тревогой жуткою» как отрывок большого «замысла» (поэмы), посвященного ужасам реакции. П. Якубович считал, что присланный «отрывок имеет... значение совершенно цельной пьески и не нуждается ни в какой дальнейшей разработке». Фраза «Но необходимо исправить второй куплет» подтверждает нашу догадку: дальнейшая разработка не нужна, но исправления необходимы.

21 Д. Бедный послушался совета П. Якубовича и исправил: «И третий сверху —

поперечный» на «Вверху скрепленных плахой прочной».

²² Строка из стихотворения П. Якубовича «Земля»:

— Что создал ты в веках? Какой украшен славой? Оплеван, сечен, бит — вот вся твоя судьба. Построил ты кабак, торгующий отравой, Да с перекладиной позорных два столба.

Здесь П. Якубович имеет в виду «злое карканье» «ворон», глумившихся над русским народом после поражения революции 1905 года, и, в частности, эсеровскую «программу» М. А. Энгельгардта, но отнюдь не выражает своего мнения о народе, как это пытались представить некоторые авторы (В. Куриленко. А. С. Серафимович. М., 1950, стр. 8). См.: П. Ф. Якубович. Стихотворения, стр. 471—472. Любопытно, что 6 января 1909 года, т. е. через 3 дня после письма к Д. Бедному, Непременно надо исправить. Все остальное хорошо; можно помириться даже с несколько тяжеловатым выражением «и, выжимая звук».

Жму Вашу руку

П. Я.

19 I 09

Р. S. Не с К—м ли встретился Ваш Тенеромо? ²³ Большой талант и такая же большая дубина! А следуя его примеру, хотят быть такими же «бурными гениями» и многие другие, которых можно назвать просто литературной св (оло) чью...

Р. Р. S. Вы, должно быть, не знаете, что по городской почте можно посылать с 5-коп. маркой пакеты до 1 ф. весом



Якубович писал А. Горнфельду: «Вы получили, конечно, корректуру моего стихотворения "Земля". В художественном отношении оно не должно Вам нравиться (да, может быть, и правильно) — я это знаю. Но как в депзурном отношении? Я боялся, собственно, только двух заключительных строк 1 главы» (ЦГАЛИ, ф. 155, оп. 1, ед. хр. 543).

«Земля» была запрещена цензурой.

Поэт имел в виду строки:

...пробудится народ И землю, кровь свою, возьмет добром иль силой!

Эти строки восстановлены в издании: П. Ф. Якубович. Стихотворения. «Совет-

ский писатель», Л., 1960, стр. 284.

23 Тенеромо — псевдоним журналиста и писателя Исаака Борисовича Фейнермана (1865—1925), сотрудника «Нивы», «Солнца России», «Биржевых ведомостей», автора книг о Л. Толстом. С кем встретился Тенеромо, можно пока лишь предполагать. Это могли быть М. Кузьмин или А. Каменский — писатели-декаденты, выдвинувшиеся в период реакции, о которых Якубович всегда резко отрицательно отзывался. (См. письмо П. Якубовича В. В. Муйжелю от 31 мая 1908 года. ЦГАЛИ, ф. 328, оп. 1, ед. хр. 55). Но поскольку ни тот ни другой не были «большими талантами», речь идет, по-видимому, о А.И. Куприне, политическая беспринципность которого осуждалась Якубовичем (см. указанное письмо к В. В. Муйжелю, а также «Историю одной беспартийной газеты» Д. Бедного («Известия», 1919, № 257, 16 ноября), где приводится резкий отзыв Якубовича о Куприне в 1909 году).

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ДОКУМЕНТЫ О НОВИКОВЕ-ПРИБОЕ

В Центральном государственном историческом архиве СССР в Ленинграде хранятся документы о преследовании царской цензурой книги А. С. Новикова-Прибоя «Безумцы и бесплодные жертвы». Эта книга посвящена описанию одной из трагических страниц русской истории — разгрому японским флотом 14—15 (27—28) мая 1905 года русской 2-й Тихоокеанской эскадры под командованием вице-адмирала З. П. Рождественского во время русско-японской войны 1904—1905 годов. В. И. Ленин в опубликованной вскоре после Цусимского боя статье «Разгром» писал: «Перед нами не только военпое поражение, а полный военный крах самодержавия».

Вскоре после возвращения из японского плена Новиков-Прибой начал работать над двумя книгами о Цусимской катастрофе — «Безумцы и бесплодные жертвы» и «За чужие грехи». В 1907 году эти книги вышли в издательствах Офицерского союза и «Оса» под псевдонимом «А. Затертый (бывший матрос)».

Еще раньше, в 1906 году, он напечатал в газете «Новое время» очерк «Гибель

эскадренного бронепосца "Бородино"».

Сам факт запрещения книги Новикова-Прибоя «Безумцы и бесплодные жертвы» известен. Однако только недавно удалось найти документы о ее запрещении царской цензурой. Эти документы хранятся в фонде Главного управления по дслам печати.

До сих пор еще не обнаружены документы о запрещении других книг писателя— «За чужие грехи» и сборника «Морские рассказы», конфискованного военной цензурой в 1914 году.

Сразу же после выхода в свет книга Новикова-Прибоя «Безумпы и бесплодные жертвы» подверглась цензурным репрессиям. В своем отношении прокурору Петербургской судебной палаты от 13 декабря 1907 года член совета Главного уп-

равления по делам печати А. А. Катенин писал:

«Содержание названной брошюры посвящено характеристике командиров, офицеров и всего начальства военно-морского ведомства и описанию Цусимского морского сражения. "Главные представители военно-морского ведомства почти сплощь состояли из людей бездарных, тупых, но злых и упрямых, с головой погрязших в бюрократизме, рутине, традициях" (стр. 2—3).2 "Низшие офицеры флота, хотя и считались нашими просветителями, сами страдали отсутствием знания и грубым невежеством в морском деле" (стр. 3). Далее автор говорит (стр. 4), что все низшее офицерство, ведя безнравственный образ жизни, тратило большие деньги, "часто нажитые бесчестным и грязным путем". Матросов это все крайне возмущало, и если опи удерживались от открытого бунта, то только благодаря сдерживанию их сознательных товарищей.

Рассказывая о бытовом положении матросов на эскадре, шедшей под командой Рождественского на Дальний Восток, автор говорит, что обращение с матросами со стороны офицеров было самое возмутительное, их били за дело и даже для собственного удовольствия (стр. 17), кормили гнилым мясом, недодавали матросам следуемых им денег, всически издевались над ними и оскорбляли (стр. 6, 7, 8, 9 и 11).

Помимо общей тенденции брошюры— вызвать в читателях враждебное настроение в отношении всего военно-морского ведомства и корпуса морских офицеров как главных виновников цусимской катастрофы, стихотворение, взятое автором в качестве эпиграфа и в качестве заключительных строк книги, а также указанное на стр. 31 брошюры осуждение адмирала Рождестренского за его желание "сделать сюрприз своему патрону", нельзя не усмотреть признаков преступления,

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. Ч, стр. 449.

² Здесь и дальше А. А. Катепын приводит цитаты из книги А. С. Новикова-Прибоя «Безумцы и бесплодные жертвы». Экземпляр этой книги находится в данном деле; произведение не вошло ни в одно из собраний сочинений писателя.

преследуемого ст. 128 Угол. Улож., изд. 1903 г., так как отмеченные места брошюры заключают в себе дерзостное неуважение к верховной власти. Кроме этого, в содержании вышеприведенного стихотворения, а также в рассказе Штарева на стр. 27 книги, где делается уподобление воюющих не по своей воле людей со щенками в мешке, грызущими друг друга и не догадывающимися укусить руку, трясущую их, заключаются признаки преступления, караемого п. 1 ст. 129 Угол. Улож., изд. 1908 г.».3

Далее А. А. Катенин сообщал: «Петербургский комитет по делам печати постановил: 1) привлечь к законной ответственности ... виновных в напечатании вы-

шеназванной брошюры и 2) наложить на ее арест...

Комитет имеет честь покорнейше просить ваше превосходительство возбудить судебное преследование против автора брошюры бывшего матроса А. Затертого (имя, отчество и местожительство его Комитету неизвестны, равно как не имеется сведений о том, не является ли фамилия "Затертый" вымышленным псевдонимом), а также и против других лиц, могущих оказаться виновными по тому же делу».

28 апреля 1908 года Петербургская судебная палата слушала дело об уничтожении брошюры «Безумцы и бесплодные жертвы». Она постановила: в связи с тем, что «обнаружить личность автора, заказчика или издателя вышеупомянутой брошюры не представилось возможным..., прекратив дальнейшее производство дела..., означенную брошюру уничтожить...» 5

Однако на этом преследования царскими властями книги А. С. Новикова-При-

боя не окончились.

В своем отношении в Главное управление по делам печати от 24 октября 1909 года помощник начальника Главного морского штаба контр-адмирал В. М. Князев писал следующее: «Прилагая при сем брошюру "Безумцы и бесплодные жертвы", Главный морской штаб по приказанию морского министра просит Главное управление по делам печати, не найдет ли оно возможным ввиду крайне вредного направления, которое может иметь эта не соответствующая истине брошюра на нижних чинов морских команд, принять зависящие меры к изъятию ее из продажи».

Царские власти, однако, не смогли ничего сделать. Старший инспектор типографий и книжной торговли в Петербурге Д. Л. Бутовский 5 ноября 1909 года доносил в Канцелярию Главного управления по делам печати: «...при наложении ареста на брошюру "А. Затертый. Безумцы и бесплодные жертвы" инспектором типографий 1 уч. было установлено, что эта брошюра была выпущена в свет с ложным обозначением типографии, где она печаталась: по указанному адресу — ул. Глинки № 6 — существует типография, принадлежащая жене генерал-майора Стеценко, удостоверившей, что эта брошюра никогда у ней не печаталась. Поэтому при наложении на ее ареста арестованных экземпляров не было, за неимением каковых приговор СПб. судебной палаты от 28 апреля 1908 года приведен в исполнение не был. При каких условиях была выпущена в свет эта брошюра, до сих пор не представилось возможным установить, вследствие чего привлечь к ответственности лиц, виновных в непредставлении узаконенного числа экземпляров в СПб. комитет по делам печати, мне не представилось возможным».⁷

Хотя полиции не удалось найти автора книги, Новиков-Прибой был вынужден оставить службу в Петербурге и уехать в Финляндию. Ему грозила каторга или по крайней мере ссылка. Поэтому вскоре Невикову-Прибою пришлось бежать в Англию, где он и находился до своего возвращения в Россию в 1913 году. 8



³ ЦГИАЛ, ф. 776, on. 9, 1907 г., д. 1263, л. 2 к об.

⁴ Там же, л̂. 2 об.

⁵ Там же, л. 7.

⁶ Там же, л. 9. Изъятие из продажи было вызвано, очевидно, тем, что отдельные экземпляры книги попали на суда военно-морского флота.
⁷ Там же, л. 12 и об.

⁸ См. об этом: Александр Перегудов. Новиков-Прибой. Воениздат, М., 1953, стр. 97, 121—122.

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Д. ЛИХАЧЕВ

ЗАДАЧИ ТЕКСТОЛОГИИ

Первоначально задачи текстологии ограничивались чисто практическими: это была подсобная дисциплина, необходимая для издания документов и литературных памятников. Таково было начало многих наук: геометрии, которая нужна была первоначально как землемерие, астрономии, почвоведения и т. д.

Долгое время в русской науке результаты текстологической работы над рукописями ограничивались «добыванием» наиболее близкого авторскому оригиналу (или «архетипу») текста памятника, который должен быть положен в основу

пздания.1

Текстология определялась как «система филологических приемов» издания памятников и как «прикладная филология».² Естественно, возникло убеждение, что конкретные задачи текстологии можно ограничить выработкой различного рода «инструкций» и «правил издания». В тех случаях, когда материал для текстологической работы несложен (как например, различные виды грамот), это убеждение отчасти оправдано, но там, где текст имеет сложную историю, правила и инструкции сами по себе недостаточны.

Сперва издать — потом исследовать: таков в основном был принцип старого

русского литературоведения XIX века.

Впимательно изучая общие тенденции, которые намечаются в текстологии за последнее десятилетие, мы придем к выводу, что текстология все более и более начинает рассматриваться как дисциплина, имеющая самостоятельные и очень крупные задачи. Эти задачи могут быть сформулированы следующим образом: текстология ставит себе целью изучить историю текста памятника на всех этапах его гуществования— в руках у автора и в руках его переписчиков, редакторов, компиляторов, издателей, т. е. на всем протяжении изменения текста памятника.

Для советских литературоведов-текстологов и историков-археографов представляется несомненным, что нельзя изучать изменения текста памятника в отрыве от его содержания, понимаемого в самом широком смысле (в частности, в отрыве от политических тенденций, художественного мастерства и т. д.), а содержание вне исторической обстановки в целом. В результате границы текстологического изучения памятников чрезвычайно расширяются и требования к текстологии возрастают в той же мере.

Текстология в современном ее понимании стала основой для изучения литературной истории отдельного памятника. Она стала важнейшей частью истории литературы в целом. Если история литературы занимается изучением процесса развития всей литературы, то текстология должна заниматься изучением процесса

¹ См.: Сергей Бугославский. Несколько замечаний к теории и практике критики текста. Чернигов, 1913, стр. 1. Многие западные филологи также считают, что целью изучения текста является его издание. Так, крупнейший знаток греческих рукописей А. Дэн пишет: «Непосредственная цель изучения рукописей— издание их текстов. Редки ученые,— я все же знал таких,— которые читают рукописи только ради удовольствия чтения. Еще более редки, по-видимому,— но есть и такие, — которые ходят в библиотеки для удовольствия рассматривать миниатюры лицевых рукописей. Настоящий ценитель сокровищ наших библиотек — филолог издатель текстов». Больше того, А. Дэн утверждает: «...весь прогресс филологической науки связан с проблемой издания текстов» (А. Dain. Les manuscrits. Paris, 1949, р. 145). ² Б. Томашевский. Писатель и книга. Изд. «Прибой», 1928, стр. 10, 11.

развития отдельных памятников. История текста дает те «составные элементы движения», из которых слагается история литературы.³

Издание памятников — это только одно из практических применений тексто-

логии

Сперва полностью изучить литературную историю памятника, а потом его критически издать (что не исключает отдельные предварительные публикации списков) — таков принцип, к которому постепенно приходят современные советские текстологи-медиевисты.

Новое понимание задач текстологии намечалось уже давно. Однако только в последние десятилетия такое отношение к текстологии получило прочную базу в последовательном применении принципа историзма, в стремлении текстологов рассматривать историю текста, не отрывая ее от исторической действительности, от общественно-политической эпохи, ст его авторов, редакторов, переписчиков.

Текстология становится наукой, преодолевая элементы формалистического отношения к текстологическим вопросам. Она становится наукой потому, что вместо одной только публикации текстов на основе механической классификации списков начинает заниматься изучением истории текстов. Это изучение сделало большие успехи, так как углубилось само понимание того, что следует подразумевать под историей текста. Под историей текста стала разуметься отнюдь не одна только генеалогия списков, лишенная подчас исторических объяснений, основапная на классификации списков только по их внешним признакам. История текста памятника стала рассматриваться в самой тесной связи с мировоззрением, идеологией авторов, составителей тех или иных редакций памятников и их переписчиков. История текста явилась в известной мере историей их создателей и отчасти, как это мы увидим в дальнейшем, их читателей. На первое место в текстологии выступили человек и общество в том их новом понимании, которое дает исторический материализм.

Только такое отношение к тексту позволило преодолеть элементы формализма в этой дисциплине, превратить ее в самостоятельную историческую науку.

Процесс превращения текстологии из суммы филологических приемов для издания памятников в самостоятельную науку далеко не закончен, поэтому в дальнейшем нам придется остановиться по преимуществу на отдельных сторонах этого процесса — процесса своеобразной «кристаллизации» текстологической науки.

Ускорить становление текстологии как самостоятельной науки, учитывая все достижения в этой области старой русской филологии и филологии других стран, — одна из задач советской текстологии, в частности и той ее отрасли, которая зани-

мается древнерусскими литературными памятниками.

В какой-то мере текстология уже сейчас может считаться совершеннолетней наукой, а не вспомогательной дисциплиной. Это можно заметить (а заметить совершеннолетие обычно нелегко вследствие некоторой инерции наших представлений) хотя бы по косвенным признакам. К числу таких признаков относится, например, то обстоятельство, что текстология в настоящее время сама требует опоры в других вспомогательных дисциплинах. В первую очередь она требует хорошей постановки архивоведения, четкой организации научного описания рукописей в основных рукописных хранилищах и гсемерной координации усилий ученых всех стран. В частности, изучение истории текста того или иного древнерусского памятника требует привлечения исчернывающего числа списков и самого изучаемого памятника, и тех памятников, которые вступали с ним в литературное общение.

Если же паучные описания рукописей отсутствуют, то это значит, что их разыскание отдано на волю случая; это значит, что исследователи выпуждены параллельно и притом кустарно вести одну и ту же работу, которая могла бы быть сделапа раз и навсегда для всех сразу. Ученые, работающие без полного аппарата научных описаний с чрезвычайными затратами времени и труда, часто вознаграждают себя тем, что торопятся заняться случайно найденными материалами, даже если они не относятся к области их специальных интересов, и публикуют документы, воздерживаясь предупреждать читателей, что не собрали всех списков изда-

ваемого памятника.

Составление полных, детальных, развернутых научных описаний еще не описанных фондов, интенсификация работ в этой области— самая неотложная задача всех наших рукописных хранилищ. Без этого текстология не сможет развиваться даже при наличии самых прогрессивных методических приемов.

³ Б. В. Томашевский пишет: «...история текста (в широком смысле этого слова) дает историку литературы материал движения, который не лежит на поверхности литературы, а скрыт в лаборатории автора» (Б. Томашевский. Писатель и книга, стр. 134). В древней русской литературе этот «материал движения» отнюдь не ограничивается «лабораторией автора» (она к тому же может быть обнаружена там в исключительно редких случаях), а охватывает изменения текста на протяжении нескольких веков.

Одна общая тенденция может быть отмечена и у литературоведов, и у историков, занимающихся древней Русью: все более и более стираются различия и перегородки между учеными, добывающими материал, и учеными, этот материал изучающими. Подобно тому, как археолог обязан в настоящее время быть историком, а историк досконально владеть археологическим материалом; подобно тому также, как источниковед становится все более и более историком, допускающим в своих работах широкие обобщения, — и в литературоведении созрела необходимость каждому текстологу быть одновременно широким историком литературы, а историку литературы непременно изучать рукописи. Текстологическое исследование — это фундамент, на котором строится вся последующая литературоведческая работа. Выводы, добытые текстологическими изысканиями, очень часто опровергают самые широкие умозаключения литературоведов, сделанные без изучения рукописного материала, и, в свою очередь, приводят к новым интересным и досконально обоснованным историко-литературным обобщениям.

Представления о том, что в результате текстологической работы можно прийти только к весьма узким выводам, следует признать абсолютно устаревшими. Нарукописей, непосредственно изучение истории текста против. рядом к весьма важным выводам, зачастую меняющим представления по самым общим вопросам. К таким широким общеисторическим выводам, например, в истории древнерусской литературы приводит изучение истории текста «Просветителя» (оно меняет наши представления о сущности обвинений против «жидовствующих»), «Сказания о князьях владимирских» (оно исправляет и уточняет наши представления об официальной политической теории русского дентрализованного государства XVI века) и т. д. Вместе с тем текстология позволяет ученому добывать выводы своим личным трудом, избавляет его от необходимости довольствоваться приблизительным, дает ясные представления о памятнике, об его истории, о том, как он воспринимался в свое время (проблема читательского восприятия памятника особенно важна и интересна для литературоведамедиевиста).

Текстология открывает широчайшие возможности в изучении литературных школ, направлений, идейных движений, изменений в стиле и оказывается арбитром в решении очень многих споров, которые без изучения конкретной истории текстов могли бы тянуться бесконечно, без каких-либо определенных перспектив их раз-

решения.

Рост текстологической науки не сократил количество стоящих перед ней вопросов, а увеличил и усложнил. При этом, становясь самостоятельной научной дисциплиной, текстология не только не оборвала своих связей с другими дисциплинами, но еще более их расширила. Чем яснее становилось, что текстология не «сумма приемов», а самостоятельная наука, с самостоятельным полем исследования и своими специфическими вопросами, тем сильнее укреплялась связь ее с многими другими филологическими, историческими, литературоведческими дисциплинами. Теперь уже никто не назовет текстолога «узким ученым», а текстологию — «узкой дисциплиной». Напротив, хороший текстолог обязан широко «охватывать» предмет своего изучения. Чем больше он привлекает данных из области палеографии, археографии, литературоведения, истории, искусствоведения и пр., тем убедительнее и неопровержимее выводы. История текста не изолирована от общих проблем культуры и «человековедения» в целом. Умение сопоставлять, объединять факты, объяснять один ряд явлений другими, находящимися в различных областях изучения человека и человеческого общества, становится все более и более необходимым.

Среди текстологов существует издавний спор — текстология (или, как ее долго называли, критика текста) принадлежит науке или это искусство? Одно время с распространением механических приемов решения сложнейших текстологических вопросов (пікола К. Лахманна и ее видоизменения) казалось, что ответ найден в другой области: текстология это ремесло — настолько упрощенными были все текстологические приемы. Сейчас мы можем сказать так: текстология это наука, по методика работы текстолога настолько усложнилась, что она стала для текстолога в известной мере и искусством. Однако текстология ни в коем случае не ремесло, которое позволило бы текстологу замкнуться в решении своих собственных задач. Текстологу приходится быть в курсе всех исторических наук, относящихся к изучаемой эпохе. Вот почему подлинный текстолог — он и литературовед, и историк, и историк общественной мысли. От широты и разносторонности его знаний, от его умения охватывать факты, и от искусства, с которым он применяет методпческие приемы изучения текста, зависит успех его исследований.

 $^{^4}$ Об этом см. подробнее: Д. Лихачев. Кризис современной зарубежной механистической текстологии. «Известия АН СССР, Отделение языка и литературы», 1961, $\mathbb N$ 5.

¹² Русская литература, № 4, 1961 г. lib.pushkinskijdom.ru

Творчество — процесс; восприятие творения — также процесс, и это особенно ярко проявляется при чтении литературных произведений. Создавая свое произведение, автор как бы стремится внушить читателю представление, что он вместе с автором проходит весь путь его создания. Автор создает у читателя как бы иллюзию творческого процесса. Читая произведение, читатель как бы присутствует при его написании, оно разворачивается перед ним во времени. Конечно, на самом деле творческий процесс гораздо сложнее, чем он предстает перед читателем, ибо черновики, наброски, различные редакции - все это остается за бортом произведения и не воспринимается читателем. Творчество многочисленных средневековых «соавторов» — переписчиков, переделывателей, составителей сводов, компиляторов, редакторов текста — также скрыто от читателей, воспринимавших каждое произведение как создание цельное и законченное.

Читательское восприятие произведения отличается от научного тем, что в читательском восприятии автору оказывается полное доверие, автор ведет за собой читателя по своей «последней авторской воле»; в научном же восприятии восстапавливается реальный творческий процесс; текстолог пытается освободиться из-под гинноза «авторской воли» и реконструировать историю текста, абстрагируясь от навязываемого ему автором последнего результата. Исследователь стремится установить все этапы истории текста — и не только установить, но и объяснить их

появление.5

По той поры, пока мы знаем памятник только в его окончательном виде и лишены возможности проследить движение текста, соотнести текст с личным развитием автора и историческими фактами в целом, наша интерпретация памятника всегда останется субъективной. Только изучив текст в его движении (самостоятельном, соотнесенном с развитием автора и с движением истории), мы получаем объективные данные для суждения о нем, о его замысле, художественных тенденциях, идеологии, отразившейся в нем, и т. д.

Повторяем: текстология — основа истории литературы. История текста отдельного памятника дает огромный первичный материал для истории литературы

в целом.

С. М. Бонди подчеркивает значение изучения истории текста произведения в текстологии. В статье «О чтении рукописей Пушкина» он пишет: «Прежде всего может быть поставлен вопрос — для чего производится чтение рукописи, что хочет получить текстолог в результате этого чтения: окончательный ли текст документа для публикации, или же варианты текста, т. е. зачеркнутые или вообще отмененпые в процессе работы куски текста, или, наконец, его интересует самый процесс работы, последовательность, история создания данной рукописи? Первые два случая, в сущности, однородны: в обоих мы ищем только текста, связных фраз или изолированных отрывков, отдельных слов; нас интересуют самые слова, их содержание (или форма), независимо от истории их появления и уничтожения, между тем как в последнем случае именно этот вопрос является основным. Итак, мы можем, в сущности, различать всего два случая: поиски текста (окончательного или вариантов) и исследование процесса работы автора над текстом».⁶ Несколько далее С. М. Бонди заявляет: «Можно было бы сказать, что изучение

процесса создания рукописи, т. е. история создания произведения как специфичегкая задача, в сущности выходит за пределы задач текстолога как такового; это совершенно особая, отдельная проблема, относящаяся к психологии творчества или т. п.; речь в текстологии должна итти о другом: о том, чтобы правильно и полно прочесть текст рукописи, и при этом понять его, чтобы этим пониманием гарантировать себя от возможных ошибок чтения. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что, даже ставя себе задачу лишь прочесть текст рукописи, все-таки совершенно невозможно отойти от проблемы истории создания рукописи. Наоборот,... обращение к этому вопросу в большинстве случаев совершенно обязательно».7

Положение С. М. Бонди может быть подкреплено многочисленными соображениями на материале древнерусской литературы. Правильность его здесь особенно

Обстоятельное рассмотрение проблемы восстановления движения текста произведения сделано В. В. Томашевским в работе «Писатель и книга» в главе «Исто-

⁶ С. Бонди. О чтении рукописей Пушкина. «Известия АН СССР, Отделение общественных наук», 1937. № 2—3, стр. 571.

⁷ Там же, стр. 572—573.

⁵ Б. В. Томашевский писал: «Каждая стадия поэтического творчества есть сама по себе поэтический факт. Каждая редакция стихотворения отражает творческий замысел поэта. Наличие различных, разновременных "исправлений" нее — «изменений») свидетельствует об художественной изменчивости поэта... Для науки нужны все редакции и все стадии творчества» (Б. В. Томашевский. Новое о Пушкине. «Литературная мысль», І, Пгр., 1922, стр. 172).

рия текста и история литературы». В Отмечая, что история текста восстанавливает творческий процесс, вскрывает элементы движения в тексте, изучает произведение как становящееся, Б. В. Томашевский пишет: «...историк литературы должен видеть в отдельном произведении не только его статическую форму (понимая это слово в широком значении), не только замкнутую в себе законченную систему — он должен примышлять и угадывать в произведении следы движения». ⁹ Говоря о различии наблюдений механика над совершающимся в настоящем времени движении и паблюдениями историка литературы над уже совершившимся в прошлом движении, Б. В. Томашевский отмечает: «Но ведь механик имеет возможность созерцать движение. Не довольствуясь двумя крайними положениями тела, он может наблюсти сколько угодно средних положений, т. е. он может "интерполировать" путем пепосредственного наблюдения. Предметы изучения историка литературы являются оторванными друг от друга следами движения, отдельными "точками", между которыми трудно "интерполировать", трудно найти связывающие звенья и поэтому трудно расположить линии эволюции, проходящие через эти точки. Вот эта чрезвычайная статичность литературных произведений как предметов наблюдения заставляла историков литературы постоянно искать методов, позволявших или умножить число предметов наблюдения («интерполировать») путем, например, изучения массовой литературы, "младшей", дающей гораздо более широкий материал для сближения или сопоставлений, или в самих произведениях искать следы движения, в самих статических объектах вскрывать элементы динамики и кинематики. История создания и работы над произведением именно и дает этот материал. При изучении истории текста вскрывается уже не статическое явление, а литературный процесс его выработки и становления. Изучая замыслы поэта, мы часто вскрываем связи, на первый взгляд неясные, между различными произведениями одного автора. Изучая его незавершенные планы и черновики, мы часто находим те недостающие звенья эволюционной цепи, которые позволяют нам "интерполировать", заполиять промежутки между отдельными объектами наблюдения». 10

Все, что здесь сказано Б. В. Томашевским об истории текста произведений новой литературы, в еще большей мере касается произведений литературы древней, где история текста произведения занимает иногда несколько столетий, не кончаясь в пределах творчества одного автора, а захватывая творчество многих авторов, многих поколений редакторов и переписчиков текста.

Н. К. Пиксанов первый предложил изучать творческую историю произведения. Он совершенно правильно указал в свое время, что творческая история памятника дает основной материал для его понимания. 11 Но Н. К. Пиксанов объявил творческую историю телеологической, направляемой единой волей автора. Он писал:

«Признается, что художественные средства подчиняются поэтом художественному заданию, которое осуществляется художественным приемом или стилем. Понятие приема признается понятием телеологическим. Таким образом, для поэтики, кроме дескрипции и классификации, выдвигается третья задача: выявлять внутреннюю телеологию или мотивацию поэтических средств и их конечного результата, поэтического произведения...

Для теоретиков поэзии привычно применить и здесь тот же прием, что и в описании и классификации, т. е. статарное изучение печатного, дефинитивного поэтического текста. Несомненно, что пристальное изучение такого текста, соотнесение его с другими произведениями того же автора, перекличка одинаковых примет и приемов на всем протяжении творчества поэта, — все это может дать основания для угадывания художественной телеологии, для ее реконструкции исследователем. Но этот прием недостаточен, гадателен и сильно окрашен субъективностью.

Случается, что поэт сам раскрыл свой замысел: в воспоминаниях, дневниках или признаниях современникам. Но это бывает редко, эпизодично, в большинстве случаев таких показаний нет, или они сами нуждаются в комментариях, как завления Гоголя о "Ревизоре"; иногда же художник ревниво скрывает доказательства своих творческих процессов.

У нас есть иной, надежный способ обнажения художественной телеологии: изучение текстуальной и творческой истории произведения — по рукописным и печатным текстам». 12

.

⁸ Б. В. Томашевский. Писатель и книга. Очерк текстологии. Изд. 2-е, изд. «Искусство», М., 1959, стр. 144—153.

⁹ Там же, стр. 147.

¹⁰ Там же, стр. 147—148. 11 Н. Пиксанов. Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра (принципы и методы). «Искусство», 1923, № 1, стр. 94—143. 12 Там же, стр. 103—104.

Возражая Н. К. Пиксанову, Б. В. Томашевский правильно писал: «В первую очередь такая постановка вопроса предполагает как основную предпосылку неизменность авторского намерения на всем протяжении создания произведения. Между тем этого как раз и пет. Самый материал творчества иной раз подсказывает новые художественные эффекты и заставляет автора изменить свое задание». Далее Б. В. Томашевский приводит известный пример изменения замысла произведения в процессе его создания— из творческой истории «Евгения Онегина».

Вместе с тем Б. В. Томашевский делает тонкое наблюдение, что «внутренняя целеустремленность (телеология) художественного приема далеко не то, что личное намерение автора». В. В. Томашевский пишет: «Целесообразность написанного не укладывается в рамки индивидуально-психологического анализа намерений писателей. Все писатели хорошо знают, что не всегда выходит то, что задумано. Писателя от неписателя отличает вовсе не способность "задаться", а способность воплотить задание, его выразить». Но то, что пишет Б. В. Томашевский далее, правильно только отчасти. «...Вовсе не намерение автора, — читаем мы, — и вовсе не тот путь, которым автор дошел до создания произведения, дают ему смысл. Здесь так же не важна индивидуальная психология автора, как и индивидуальная психология случайного читателя. Важно произведение как оно вышло, и его внутренняя целеустремленность познается в анализе того, что внушает это произведение идеальному читателю, т. е. обладающему всем, что необходимо для полного его понимания. Произведение создает не один человек, а эпоха, подобно тому, как не один человек, а эпоха творит исторические факты. Автор во многих отношениях является только орудием. В своем произведении он часто берет уже готовый материал, данный ему литературной традицией, и неизменно вдвигает его в свое произведение и лишь вокруг него творит свое, индивидуальное, т. е. характерное для него как для некоторой художественной личности. Внутренняя телеология такого перенесенного приема иной раз определяется совершенно помимо намерения автора».15

Обобщая все сказанное, Б. В. Томашевский замечает: «Важно не то, куда це-

лит автор, а куда он попадает». 16

В противоположность Б. В. Томашевскому я считаю, что важно и то и другое: без первого, т. е. без изучения намерений автора (пусть меняющихся), нельзя понять второе, т. е. творческий результат. Конечно, изучение одних намерений не может дать полного объяснения творческого результата, надо изучать еще и «эпоху», но нельзя согласиться с утверждением Б. В. Томашевского, что «произведение создает не один человек, а эпоха». Э эпоха помимо человека пичего создать не может, эпоха действует через человека и его намерения, при этом на одних она влияет по-одному, а на других по-другому, ибо само положение человека в эпохе различно. Не будем вдаваться в изложение общеизвестных истин. Скажем только, что отрицать целесообразность изучения творческой истории только на том основании, что памерение творца меняется в процессе этой творческой истории или что помимо намерений творца имеет значение и эпоха, — нег никаких оснований.

Разумеется, творческая история должна включать в себя изучение истории целей автора и их изменений, а история целей автора должна строиться с учетом влияния его классовой идеологии. И тем не менее понятие творческой истории, как мне кажется, не должно заменять понятие истории текста. Дело в том, что история создания того или иного произведения включает в себя почти во всех случаях такие, совсем не творческие моменты, как давление цензуры, давление издателя, гонорарные соображения и различного рода случайности: пропажу рукописи, ошибки памяти, описки, механические пропуски и пр. Ни один автор не избавлен от вторжения в его творческий процесс отнюдь не творческих моментов, и исследователь обязан изучать как творческие, так и нетворческие моменты истории текста произведения. Для того чтобы понять, «куда попал автор», надо изучать и то, как он целился, и то, каким было его «ружье», и всю сумму обстоятельств, оказавших воздействие на «полет пули».

К древней русской литературе понятие творческой истории применимо еще меньше, и не только потому, что доля различного рода случайностей здесь возрастает бесконечно, но и потому, что у одного и того же произведения зачастую оказывается несколько авторов, а соавторами — почти все переписчики. Но тем значительнее, тем важнее для изучения становится история текста, ибо для правильного понимания идейного и художсственного содержания произведения изучение случайных моментов иногда не менее важно, чем изучение творческих намерений.

¹³ Б. В. Томашевский. Писатель и книга, стр. 150.

¹⁴ Там же, стр. 151.

¹⁵ Там же, стр. 151—152.

¹⁶ Там же, стр. 152.

¹⁷ Там же.

Итак, для древней русской литературы изучение истории текста произведения еще важнее, чем для литературы новой. Вот почему нельзя признать правильным, особенно для древней русской литературы, отрицание права истории текста считаться особой научной дисциплиной, выведенное Б. В. Томашевским из его поло-

жения: «Важно не то, куда целит автор, а куда он попадает».

История текста произведения охватывает все вопросы изучения данного произведения. Только полное (или по возможности полное) изучение всех вопросов, связанных с произведением, может по-настоящему раскрыть историю текста произведения с другой стороны, только история текста раскрывает нам произведение во всей его полноте. История текста произведения—есть изучение произведения в аспекте его истории. Этот исторический взгляд на произведение позволяет изучать его в динамике, а не в статике. Произведение немыслимо вне его текста, а текст произведения не может быть изучен вне его истории. На основе истории текстов произведений строится история творчества данного писателя (устанавливается историческая связь между историями текстов отдельных произведений), а на основе истории текстов и истории творчества писателей строится история литературы.

Эта историческая точка зрения прямо противоположна формалистической — статичной, игнорирующей историю и предполагающей изучение произведения в его данности. Но надо иметь в виду, что сам по себе исторический подход может допускать различное истолкование текста, творчества, истории литературы.

Литературоведение, пытающееся строить историю литературы на основании изучения истории текста произведений, идущее от частного к общему (индуктивным методом), опирающееся на сознание изменяемости текста, но объясняющее все исходя из особенностей биографии писателя или из особенностей его психологии (например, на основе психоанализа), крайне сужает и упрощает задачу изучения. В какой-то мере история текста произведений может служить для такого литературоведения основой, но это литературоведение будет бессильно построить историю литературы. Исторический подход неизбежно изменит такому литературоведению. По-настоящему же проникнуто историзмом только марксистское литературоведение.

Марксистское литературоведение, опирающееся на понимание творчества писателя как классово обусловленного (в его сознательной части, ибо в бессознательной части элемент случайности может существовать), даст правильное объяснение истории текста. Изучение же истории текста вне его объяснения невозможно, ибо нельзя изучать историю текста «летописно», регистрируя лишь изменения. Этот подход к тексту будет так же метафизичен, как и статический. История не есть сумма фактов, а история текста не есть сумма вариантов текста.

Итак, история текста произведения не может сводиться к простой регистрации изменений. Изменения текста должны быть объяснены. При этом регистрация изменений текста и их объяснение— не два различные этапа исследования, а один взаимосвязанный ряд. Факты без их объяснения— не факты. Теоретически регистрация фактов должна, казалось бы, предшествовать их объяснению, но в практической работе текстолога регистрация и объяснение идут параллельно, так как увидеть факт часто бывает возможно только под определенным углом зрения, в свете его объяснения. Всякий взгляд, открывающий факт, устанавливает его с определенной точки зрения. Рассеянной точки зрения не существует. Факт преломления в тексте той или иной идеологии может быть вскрыт только тогда, когда мы уже в известных пределах (пусть очень ограниченных) знакомы с этой идеологией. Факт отражения в памятнике классовой борьбы может быть вскрыт только тогда, когда исследователь знаком с тем, что представляет собой классовая борьба на данном этапе исторического развития.

Изучая внешнюю сторону факта во всех ее деталях, мы подготавливаем конкретное его объяснение, и оно будет тем конкретнее, чем детальнее зафиксирован факт, но, с другой стороны, само объяснение факта позволяет глубже заглянуть во все детали. Текстолог — следопыт. Он должен принимать во внимание каждую мелочь в свете возможного ее объяснения. В текстологии вполне применимо правило всякой расследовательской деятельности: «Чем бессмысленнее и смешнее инцидент, тем старательнее надо его исследовать. И то обстоятельство, которое кажется осложняющим дело, — иногда бросает на все яркое освещение,

если его разобрать и обработать». 18

Когда мы говорим об объяснении фактов изменения текста произведения, мы не должны предполагать, что существует узкотекстологическое их объяснение и что речь идет именно об этом узкотекстологическом объяснении.

Объяснения берутся из всех областей науки, изучающей деятельность человека. Эти объяснения могут быть историческими, литературоведческими, психоло-

¹⁸ А. Конан-Дойль. Баскервильская собака. Пгр., 1916, стр. 162.

гическими, могут быть связанными с историей общественных идей и историей техники (техники письма, переплета, книгопечатания, распространения книг и пр.

и пр.), с историей общественных формаций и историей искусств и т. д.

Исследование текстов памятников древнерусской литературы ясно показывает, что нельзя вести текстологическое изучение без отчетливого представления о литературной стороне памятника — о его жанре, стиле, идейной стороне; непосредственных целях, ради которых составлялся памятник или его редакции; художественном методе и пр. и пр.

История памятника, воспринимаемая в таком широком аспекте, выступает перед нами как история людей, его создававших, как отражение истории всего

общества

Чтобы восстанавливать историю текста памятника, текстолог обязан быть и историком, и литературоведом, и языковедом. Текстология требует на современном этапе ее развития всесторонних знаний, и в этом ее исключительная трудность.

Конкретная жизнь памятника не может быть вскрыта механическими схемами и подсчетами, поэтому, чтобы полностью восстановить историю текста, надо войти в историческую обстановку, детально знать исторические события, детально знать факты классовой и внутриклассовой борьбы (последняя особенно важна в древнерусской литературе, поскольку литературные памятники древней Руси XI—XVI веков по большей части живут в среде одного только класса феодалов; только в XVII веке начинается массовый «выход» литературы за пределы класса феодалов). 19 Текстолог должев вникнуть в психологию переписчика, ясно понимать причины ошибок писца, но в еще большей мере он должен интересоваться его идейным строем, а также идеологией «заказчика» переписываемого произведения и т. д.

На всем пути истории текста произведения стоят люди с их интересами, воззрениями, представлениями, вкусами, слабыми и сильными сторонами, навыками письма и чтения, особенностями памяти, общего развития, образования. Из этих людей наиболее важен для нас автор (если он есть, конечно; в древней литературе единого автора может и не быть), но значение имеют и редактор, и заказчики, и переписчики, и читатели, также оказывающие влияние на судьбу текста, а за этими людьми стоят, в свою очередь, люди и люди: все общество оказывает свое

заметное и пезаметное влияние на судьбу памятника.

Само собой разумеется, что полное восстановление истории текста памятника, распространенного в свое время во многих списках, по большей части невозможно, поскольку нельзя быть уверенным, что нам известны все его списки и точно восстановлены все не дошедшие до нас этапы его развития, но это не исключает необходимости в научном исследовании стремиться к восстановлению именно полной

и конкретной истории памятника.

Хорошо сформулированы были задачи текстолога, работающего над рукописями автера нового времени, С. М. Бонди в его статье «О чтении рукописей Пушкина». Он пишет, что главная задача текстолога — «все понять в рукописи, осмыслить ее форму». Работая над рукописями, мы «повторяем вслед за автором весь ход его работы, воспроизводим в своем сознании все варианты, придуманные автором (и отброшенные им), и именно в той последовательности, в которой они придумывались и отбрасывались, для нас становится иснее смысл всех его поправок, мы начинаем как бы изнутри видеть весь текст, понимая его в его становлении, и потому это понимание легко подсказывает нам и расшифровку вовсе неразборчивого слова, и простое и естественное заполнение недописанного второпях автором».²⁰

Задача текстолога заключается в том, чтобы по возможности во всех деталях воспроизвести ход работы автора над произведением, восстановить в воображении весь творческий процесс. Эта сложная задача, выдвигаемая по отношению к текстологическим исследованиям произведений нового времени, становится еще более сложной по отношению к произведениям русского средневековья, где у произведения был не один автор, где «творческий процесс», вовлекший целый ряд редакторов, переписчиков, предполагающий соучастие читателей, дополнявших текст своими поправками, и осложненный случайными обстоятельствами (утратами и искажениями), длился иногда многие столетия. Текстолог, изучающий средневековые произведения, обязан с возможно большей конкретностью понять историю текста произведения, его редакции.

Текстолог древнерусских литературных произведений обязан пройти по следам всей истории текста, воспроизвести в своем воображении по возможности весь ход его переработок.

¹⁹ См. об этом: ∢В. П. Адрианова-Перетц>. У истоков русской сатиры. В кн.: Русская демократическая сатира XVII века. Подготовка текстов, статья и комментарии В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 137—187. ²⁰ С. Бонди. О чтении рукописей Пушкина, стр. 585.

Мы уже коснулись выше вопроса о различии между текстологией древнерусских литературных произведений и текстологией новых. Эти различия связаны

с различием самого материала изучения.

История текста литературного произведения нового времени изучается главным образом на материале черновиков. Черновики представляют нам текст в процессе его создания, они закрепляют отдельные точки движения текста. Черновик — это рукопись, создаваемая в процессе работы ²¹ и отражающая иногда несколько этапов в движении текста. Этим чрезвычайно облегчается изучение истории создания про-изведения.

Древнерусские литературные произведения представлены почти только беловиками, 22 т. е. рукописями с законченным текстом, предназначенным для чтения: они отражают конечный результат работы. Этих конечных результатов может быть иногда по тому или иному произведению сотни. Перед нами, следовательно, не сплошная линия развития произведения, а как бы пунктирная, с гораздо большими расстояниями между отдельными точками, чем в черновых вариантах произведений нового времени.

Древнерусская рукопись, как беловик, в отличие от черновиков, сохранившихся от писателей невого времени, есть в гораздо большей степени «документ

статический» (пользуюсь выражением С. М. Бонди).

Древнерусская рукопись по большей части представляет один текст, и только в том случае, когда она правлена самим писцом или кем-то другим, мы можем предполагать в ней два и больше текстов. Но зато древнерусское произведение изменяется в дальнейшем — при переписке, редактировании, переделке, включении в своды и компиляции.

В литературе нового времени история текста произведения — это история его создания автором. В литературе древней авторский текст, по-видимому, создавался так же, как и в новой, но материалов от процесса авторской работы не сохранялось. Зато история текста не ограничивалась авторской стадией: произведение продолжало «твориться» и после того, как оно вышло из-под пера автора. Древнерусское творчество было по преимуществу коллективным, и оно часто длилось десятки и сотни лет.

Если история текста литературного произведения нового времени после смерти автора сводится по преимуществу к истории его печатных воспроизведений, в которых изрядную долю занимают простые искажения, то в литературе древней наиболее распространенные тексты были как раз не авторскими, а созданными в последующее время.

Текстолога, занимающегося русской литературой нового времени, в подавляющем большинстве случаев интересуют, в первую очередь, рукописи самого автора и только прижизненные издания его сочинений; все остальные рукописи и издания изучаемого им произведения будут его интересовать постольку, поскольку они отражают этот первопечатный авторский текст или один из его вариантов и по-

скольку в них можно угадать «авторскую волю».23

Текстолога-медиевиста интересует вся литературная история изучаемого памятника, от его зарождения и до того времени, пока он перестает читаться и пере-Эта литературная история памятника обнимает собой писываться. столетий (есть памятники, которые читались И переписывались в течение полутысячелетия; например, жития Бориса и Глеба, Киево-Печерский патерик и т. д.). Авторский же текст в подавляющем большинстве случаев для медиевиста недоступен и невосстановим.

В процессе своего бытования памятники древней русской литературы бесконечное количество раз переписывались, переделывались, сокращались или разрастались, осложнялись заимствованиями, вступали в состав компиляций, перерабатывались стилистически и идейно. Некоторые из памятников почти забывались, потом снова вызывали читательский интерес после значительных перерывов, перерабатывались и становились особенно распространенными именно в этих переделках, а отнюдь не в «авторском» тексте. Вся эта жизнь памятника не может не интересовать литературоведа-медиевиста, поскольку она отражает историю идеологии, литературных вкусов, характеризует действенное значение памятника, а иногда как бы в миниатюре рисует историко-литературный процесс за несколько столетий. Текстологу-медиевисту приходится иметь дело с десятками, а иногда и сотнями рукописей изучаемого произведения, предполагать существование в прошлом ис-

²¹ Там же, стр. 573.

²² Черновики в древнерусской письменности сохранились только от деловых документов и от произведений XVII века (например, Аввакума).

²³ См. тезисы доклада В. С. Нечаевой «Установление канонических текстов литературных произведений» (Совещание по вопросам текстологии. Тезисы докладов. М., 1954).

чезнувших впоследствии отдельных списков памятника, а очень часто и целых его редакций. Ясно, что текстолог-медиевист в основном стоит лицом к лицу с иными задачами, чем текстолог, занимающийся литературой нового времени.

Необходимо, однако, отметить, что почти все текстологические особенности литературы древней могут иметь место и в литературе новой. Различие главным образом в том, что одни явления жизни текста преобладают в литературе древней,

а другие - в новой.

В самом деле, история литературы XVIII и XIX веков также знает случаи, когда произведение после смерти автора подвергается многократным переделкам многочисленными редакторами. Интересный пример приводит П. Н. Берков в статье «К истории текста "Громвала" Г. П. Каменева». 24 «Громвал» несколько раз переделывался его издателями, стремившимися приноровить его к новым эстетическим требованиям. Среди последних редакций этого произведения была и «переделка» В. А. Жуковского.

Количественное различие между литературой древней и новой в отношении типов изменения текста, преобладание в древней литературе последующих изменений текста над доступными для наблюдения изменениями авторскими — создают значительное различие в удельном весе текстологических исследований. В литературе древней они занимают исключительно большое место и имеют громадное

историко-литературное значение.

Талантливый, рано умерший исследователь древней русской литературы А. Д. Седельников писал: «... для древней литературы создалась методология своеобразная, с перенесением зачастую центра тяжести исследования в область предварительных работ. Насколько историк новой литературы способен уклоняться в критику от своей прямой исследовательской задачи, что объясняется близостью, созвучностью материала ему самому, настолько же понятно, если в историке древней литературы доминирует, и иногда слишком доминирует, филолог. Перед историком древней литературы стоят ранее остального вопросы, отсутствующие обыкновенно, потому что тут они редко сохраняют характер "вопросов", при исследованиях в области новой литературы: о первоначальном тексте памятника, о времени и месте его возникновения, и т. п. Взамен возможности сразу с помощью заявления автора, или его окружающих, или вообще современников определить основную редакцию, приходится, при наличии нескольких, искать ее; при недостатке же материала для сопоставлений — довольствоваться внутренним анализом того, что дошло более или менее случайно. Если имеется заявление автора, оно еще подлежит сначала критической оценке, причем опять работа над текстуальными признаками выдвигается на первый план. По отношению к времени памятников в силе те же, подчас весьма косвенные соображения, хронологизация нередко расплывается на целое столетие, базируясь, тоже нередко, на чертах языка, далеко не всегда ярко выраженных в силу подверженности подновлению при переписках. Древность языка, которая служит, казалось бы, прочным методологически ручательством (язык могли подновлять, но архаизировать не было, по-видимому, ни смысла, ни тем более уменья) — оказывается подчас коварной, так как может принадлежать древним источникам автора, а не автору; при манере компилировать большими купюрами эта древность языка может охватывать памятник весь или почти весь. Даже присутствие имени русского автора, встречаясь на общем анонимно-псевдонимном поле зрения, не только не спасает непременно от ошибки, но самостоятельно способно вызвать ошибку. До какой степени оно гипнотизирует, в смысле желания использовать имя, отвести памятнику определенное историческое место, видно из тех случаев, когда именем, известным по другому памятнику, пользуются для того, чтобы тому же автору усвоить еще какой-либо, сомнительный». 25

Если текстология — наука об истории текста произведений, то какое имеет отношение к изданию текстов?

Издание текста памятника основывается на его текстологическом изучении. Научное издание памятников практически применяет результаты текстологических исследований. При этом издание текста, конечно, только одно из многих практических применений изучения текста. Другие применения могут иметь место в истории литературы, в историческом источниковедении и т. п.

Выигрывает или проигрывает издание памятников от того, что текстология вышла из непосредственного подчинения эдиционной технике, стала самостоятельной дисциплиной? Как это не покажется парадоксальным в первый момент, но

научное издание памятников от этого только выигрывает.

²⁴ «Известия АН СССР, Отделение общественных наук», 1934, № 1. ²⁵ А. Седельников. Несколько проблем по изучению древней русской ли-тературы. Методологические наблюдения. «Slavia», R. VIII, Praha, 1929, S. 3.

В самом деле, если текстология имеет своею целью только издание памятника и представляет собою только «систему филологических приемов», «прикладную филологию», ²⁶ то тем самым изучение истории текста, не зависимое от задач издания, отодвигается на второй план и затрудняется. Текстология как «система приемов» подчиняется механическим «правилам игры», вырабатывает одни и те же способы подхода к тексту и т. д. Самостоятельное развитие текстологии оказывается так же затруднено, как было затруднено развитие геометрии, когда она отождествлялась с землемерием.

В том-то и дело, что издание текста должно основываться не на сумме «фидологических приемов», позволяющих легко и единообразно препарировать текст для отправки в типографию, а на всестороннем знакомстве с историей текста произведения. Только тогда, когда история текста изучена и работа по этому изучению закончена, можно прийти к объективным выводам — какой текст издавать и

какими приемами.

Безрассудное следование одним и тем же приемам при издании совершенно различных по своему характеру текстов — бич современных изданий. Ни одпитекстологический принцип, ни одно правило не обладает всеобщностью, кроме единственного правила — соблюдать во всем строгую историчность и учитывать историю текста. Нет изданий, в которых слепо должны были бы повторяться принципы других: все издания «особенны».

Современная советская текстология борется за объективность и стабильность изданий памятников. Это не может быть достигнуто только одними инструкциями и правилами изданий, хотя для каждого конкретного издания эти правила и инст-

рукции совершенно необходимы.

В самом деле, если в решении вопросов истории текста текстолог должен быть свободен от власти трафарета и механических способов исследования, должен быть готов к «особым случаям», то при издании текста уже изученного текстолог, напротив, должен стремиться к единообразию, должен следовать определенным, строгим и простым правилам издания, но эти правила должны основываться

на предварительном научном изучении истории текста.

Раз выбрав и установив для своего издания на основе научного изучения истории текста определенные правила, текстолог должен не отклоняться от них и не допускать неоговоренных в особых случаях исключений. При этом чем более просты и строги будут эти правила, тем яснее будут взаимоотношения издаваемого текста и текстов рукописных. Правила — это посредники, устанавливающие функциональную зависимость издаваемого текста от рукописных. Если этих правил нет — нет и этой зависимости; функция же должна быть единообразной, чтобы она могла быть воспринята читателем. Точность издания — это, в первую очередь, точность функциональной зависимости издания от научных данных изучения истории текста в рукописях.

Предположение же, что правила и инструкции сами по себе создают стабильность и объективность изданий, глубоко ошибочно. Подлинная объективность и стабильность достигается только научными исследованиями, на которых должны основываться все правила и инструкции. Если же правила и инструкции не основаны на объективных данных научного изучения истории текста, а навязываются сверху требованиями издательств или редакционных комиссий, исходящих из крайне субъективных «общих представлений», то внешнее единообразие таких изданий очень непрочно. Вот почему превращение текстологии из суммы филологических приемов для издания текста в самостоятельную научную дисциплину, изучающую историю текста произведений, — задача первостепенной важности и для нашей эдиционной практики.



²⁶ Б. В. Томашевский. Писатель и книга, стр. 10, 11.

НЕСКОЛЬКО УТОЧНЕНИЙ К ТЕКСТАМ СТИХОТВОРЕНИЙ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Неучтенная публикация стихотворения «К Эвтерпе»

Стихотворение «К Эвтерпе» датировано Я. К. Гротом второй половиной 1789 года. 1 Эта датировка основана на авторском указании первой, как считал Грот, публикации стихогворения в «Московском журнале» за апрель 1791 года, где оно напечатано под названием: «Ода к Эвтерпе. По случаю пляски, бывшей на мызе у Ивана Ивановича Шувалова, 1789 года августа 24 дня».

Однако дата, указанная Державиным в 1791 году, — 24 августа 1789 года должна быть отвергнута, так как стихотворение впервые было напечатано не в «Московском журнале» за 1791 год, а в журнале «Утренние часы» в феврале

1789 года.²

В стихотворении «К Эвтерпе» говорится о предполагаемом браке Марьи Львовны Нарышкиной с князем Потемкиным. Об отношения Потемкина к Нарышкиной сообщает Сегюр в своих мемуарах, цитированных Гротом в собрании сочи-пений Державина. Сообщение Сегюра относится к 1786 году, так как там же он говорит: «La publicité de cette liaison prouvait qu'il n'existait plus de sentiment de la même nature entre Catherine et lui.

De son côté, cette princesse dissimulait peu son penchant pour un nouveau favori, M. Yermoloff...» (Эта откровенная связь (между Потемкиным и Нарышкиной, — М. А.) показывала, что отношения подобного характера между ним и Екатериной больше не существовали. Со своей стороны, государыня почти не скрывала своей склонности к новому фавориту Ермолову).

Во время путеществия императрицы на юг в 1787 году ее сопровождали обер-шталмейстер Л. А. Нарышкин и его супруга М. О. Нарышкина.⁵ Видимо, дочь их путешествовала вместе с родителями. А к 1789 году относится еще одно свиде-тельство не остывшей за несколько лет страсти Потемкина. 9 марта 1789 (а не 1791) года А. А. Безбородко пишет Виктору Павловичу Кочубею: «Князь [Потемкин] у Льва Александровича [Нарышкина] всякий вечер провождает. В городе уверены, что он женится на Марье Львовне». 6 Стихотворение «Н Эвтерпе» было прислано в Петербург из Москвы, где жил

тогда Державин. Чтобы попасть в журнал, вышедший 22 февраля 1789 года, стихи должны были быть написаны не позднее конца января — самого начала февраля,

т. 60, СПб., 1887, стр. 246, 1-й стлб.

⁵ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. СПб., 1886, стр. 179, 246.

¹ Державин, Сочинения, с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. I, СПб., 1864, стр. 300—304. ² «Утренние часы», ч. IV, СПб., 1789, февраля 22 дня, стр. 91—93.

 ³ Державин, Сочинения, т. I, стр. 683.
 ⁴ Ségur. Memoires ou souvenirs et anecdotes, т. II. Paris, 1827, р. 276. Об А. П. Ермолове см.: Азбучный указатель имен русских государственных деятелей для русского биографического словаря. Сборник Русского исторического общества,

⁶ Сборник имп. Русского исторического общества, т. 26, СПб., 1879, стр. 498. Н. Григорович неправильно датировал это письмо 1791 годом. В начале его говорится: «Курьер сей вас застанет уже в Лондоне...» Адресат, В. П. Кочубей, в Англии был весною 1789 года, а первую половину 1791 года провел в Париже и Швейцарии (см.: Русский биографический словарь, т. Кнаппе-Кюхельбекер, СПб., 1903, стр. 367).

если книжка журнала не вышла позже, чем указано на титульном листе. Однако содержание стихотворения (в пем изображается М. Л. Нарышкина, ожидающая присзда Потемкина) подкрепляет эту датировку, так как князь прибыл в Петербург 4 февраля 1789 года, а Державин узнал об этом из письма, посланного ему на следующий день. В С другой стороны, в стихотворении есть указание, которое с большой долей вероятности позволяет определить время, ранее которого стихи не могли быть написаны. Строки:

Нас фортуна часто учит Горем быть богатырем, -

содержат намек на сказку и оперу Екатерины «Горебогатырь Косометович». Эта опера была написана в разгар войны со Швецией (1788—1790) и изображает в смешном виде шведского короля Густава III под именем Горебогатыря Косометовича, поминутно попадающего в смешные и нелепые положения. Опера наполнена

злободневными намеками на военные действия.9

рукописном томе сочинений Державина, поднесенном Екатерине в 1795 году, к строке «Горем быть богатырем» сделано примечание: «Горебогатырь, имя неудачного витязя, взятое из оперы сего названия». 10 А в авторском экземпляре издания 1808 года, где слова «Горем быть богатырем» выделены курсивом как не принадлежащие автору, эта строка отмечена рукой Державина дли разъяснения в его «Объяснениях». Там это место не откомментировано, а дана ссылка на 1-ю часть «Объяснений», где об опере Екатерины II рассказано в примечаниях к оде «На счастье».11

Из «Дневника» А. В. Храповицкого известно, что работа над оперой, первоначально названной «Фуфлыга», началась в сентябре 1788 года, окончена сказка была к 30 ноября, репетиции оперы начались в конце декабря и продолжались

С начала января Державин находился под судом Сената в Москве. Он был отлично осведомлен о петербургских делах. По всей вероятности, до него дошли известия о постановке оперы «Горебогатырь». С нетерпением ожидая приезда Потемкина, который должен был помочь ему оправдаться в глазах царицы, Державин использует в стихотворении образ из комедии императрицы. В строках, упоминающих о фортуне и Горебогатыре, можно видеть намек на судьбу самого

Во второй раз стихотворение было опубликовано в апреле 1791 года, т. е. еще при жизни Потемкина, умершего 5 октября 1791 года. Поэт адресовал его И. И. Шувалову и приурочил вымышленную пляску к тому времени, когда Потемкина заведомо не было в Петербурге: он уехал 6 мая 1789 года. Новый подзаголовок («По случаю пляски, бывшей на мызе у Ивана Ивановича Шувалова, 1789 года августа 24 дня») затушевал намеки на несостоявшуюся свадьбу, упоминание о которой не могло быть приятно ни Потемкину, ни Нарышкиной.

Характерно, что хотя в заглавии говорится «По случаю пляски...», ни о ка-кой пляске в тексте даже не упоминается. Указание на эту никогда не бывшую пляску, естественно, вызвало недоумение Шувалова. В письме, которое по содержанию датируется июлем — началом августа 1791 года, Карамзин писал Дмитриеву: «Получил ли он (Державин, -M. A.) письмо мое, в котором я писал к нему, что Шувалов отпирается от пляски, бывшей некогда у него на мызе и подавшей повод к сочинению Эвтерпы? И что Державин говорит об этом?» ¹⁵

кова-Щедрина (ГПБ), FXIV, 16, стр. 191 и «Объяснение».

13 См.: Державин, Сочинения, т. I, стр. 243—259 (ода «На счастье» и примечания к ней Я. Грота на стр. 247).

⁷ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1789 года. СПб., 1888, стр. 70.

Камер-журьерским церемониальным журнай 1709 года. Спо., 1006, стр. 70.

8 Державин, Сочинения, т. V, 1869, стр. 745—746.

9 Об исторической основе оперы см. статью А. Брикнера «Комическая опера Екатерины II: "Горе-богатырь"» («Журнал Министерства народного просвещения», ч. СЦІ, СПб., 1870, стр. 180—186).

10 Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтытова-Шенирина (ГПБ.) БУЦУ 46 стр. 404 г. «Областерства».

¹¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, архив Г. Р. Державина, ф. 96, оп. 1, № 13, стр. 64; Державин, Сочинения, т. III, 1866, стр. 625—626 и 715.

12 А. В. Храповицкий. Дневник. СПб., 1874, стр. 151, 200, 201, 203, 205, 220, 240, 243 и сл.

¹⁴ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1789 года. СПб., 1888, стр. 198. 15 Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 21. Основание датировки: «Надобно, чтобы вы уже давно получили июнь месяц журнала. Август дней через семь может отправиться в Петербург». Так как июльский номер не упоминается, то письмо, видимо, было отправлено с июльской книжкой журнала.

Много позднее, в 1804 году, когда не было в живых ни Потемкина, ни Шувалова и события 1789 года давно изгладились из памяти, Державин, готовя к печати «Анакреонтические песни», восстановил истину, написав в оглавлении: «На случай посещении Канязя Пастемкина Таврического 1787 года». 16 Если дата не является опечаткой, она, видимо, объясняется тем, что Державину еще с 1786 года было известно о визитах Потемкина к Нарышкиным, упоминаемых Сегюром.

Помня, что стихотворение посвящено М. Л. Нарышкиной, Державин поместил следом за ним «Анакреон у печки» с подзаголовком «Експронт во время играния на арфе М(арьи» Л(ьвовны» Н(арышкиной» 1795 года», 17 очевидно связывая эти два стихотворения изображением одного лица.

Еще позднее, в 1809—1810 годах, диктуя свои «Объяснения», поэт раскрыл инициалы, сказав, что стихотворение «соч. в Пб. на случай частого посещения князем Таврическим Потемкиным Марьи Львовны Нарышкиной...». ¹⁸ Ошибочное укавание «сочинено в Петербурге» скорее всего объясняется тем, что через 20 лет Державин мог забыть, в Москве или Петербурге, куда он приехал летом 1789 года, 19 были написаны эти стихи, но, по-видимому, хоропо помнил, что они не были сочинены во время тамбовского губернаторства.

Таким образом, учитывая первую публикацию в феврале 1789 года, время приезда в Петербург Потемкина, репетиции оперы «Горебогатырь» и последующие перепечатки, можно считать, что стихотворение «К Эвтерпе» было написано в ян-

варе — самом начале февраля 1789 года.

Публикация в «Утренних часах», пропущенная Гротом, не учитывалась в по-следующих изданиях стихотворений Державина, в том числе и во втором издании «Библиотеки поэта».20

Эта публикация дает несколько новых разночтений.

Публикация в журнале «Утренние часы»

Ода к Евтерпе

1-я строфа:

Ты весна поколь младая

2-я строфа:

Стальным шлемом покровенный Пусть своей Марс жертвы ждет

5-я строфа:

И с согласия отца Бросишь взоры голубые И зажжешь ты их сердца

6-я строфа:

Твои качества любезны

Издание 1808 года, перепечатанное Гротом и последующими издателями

К Эвтерпе

Ты, поколь весна младая

Бранным шлемом покровенный Марс своей пусть жертвы ждет

Ты с согласия отца Бросишь взоры голубые И зажжешь у них сердца

Качества твои любезны

Грот, печатая стихотворение по изданию 1808 года, почему-то не указал разночтения строфы 5-й по тексту «Московского журнала» 1791 года, где эта строфа совпадает с публикацией в «Утренних часах». Разночтение строфы 6-й указано Гротом по рукописи.21

Характер этих разночтений показывает, что Державин и после первой публикации работал над уточнением ритмического рисунка стихотворения, в результате чего исчезли пиррихии в начале строк и хорей, которым написано стихотворение,

приобрел более четкую ритмическую окраску.

17 Там же, XXVIII.

¹⁶ Анакреонтические песни. Пгр., 1804, оглавление, XXVII.

лам же, даунн.

18 Державин, Сочинения, т. III, 1866, стр. 715.

19 Я. Грот. Жизнь Державина по его сочинениям и письмам и по историческим документам. СПб., 1880, стр. 577.

20 Г. Р. Державин. Стихотворения. «Советский писатель» (большая серия

[«]Библиотеки поэта»), Л., 1957, стр. 391.

²¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом), архив Г. Р. Державина, ф. 96, оп. 1, № 4, л. 70.

К творческой истории стихотворения «Пеночка»

Стихотворение «Пеночка» было напечатано впервые в «Анакреонтических песнях» в 1804 году. В оглавлении помечено: «Сочинена во сне и положена на бумагу в тот час как проснулся». 22 В «Объяснениях» Державин снова повторил: «Пеночка. Соч. в Пб. 1799 г. во сне и положена на бумагу тотчас, как проснулся».²³

В архиве Державина в отделе рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина хранится неопубликованное письмо, уточняющее этот любопытный факт творческой биографии поэта.²⁴ Письмо адресовано Л. А. Нарышкину, обер-шталмейстеру Екатерины II, о дочери которого говорилось выше. Державин посвятил ему оду «На рождение царицы Гремиславы» и стихи «На смерть Нарышкина».

Композитор и капельмейстер О. А. Козловский, упоминаемый в конце письма, известен своими полонезами и романсами. Некоторые из них написаны на слова Державина. В воспоминаниях Булгарина, относящихся к 1797—1798 годам, говорится, что Козловский жил в это время в доме, принадлежавшем Л. А. Нарышжину.²⁵ Имя Козловского Державин упомянул в стихотворении «На смерть Нарышкина»:

.. под сладким пеньем муз Козловского пленяли звуки.²⁶

Приводимое ниже письмо представляет собой писарскую копию с припиской сверху рукой Державина: «Письмо к Л. А. Нарышкину Державина с песнею, сочиненною во сне».

> «Милостивый государь! Лев Александрович!

Сообщаю Вашему высокопревосходительству редкость, новость, чудесность, или, или как вам почесть угодно; только совершенная быль. — Вы, милостивый государь! на такие вещи знаток, то рассудите. Видел я сегодня во сне: будто некто из наших приятелей, показывая мне в клетке пеночку, просит меня сочинить ей песню. Я был в духе и тотчас по обыкновению моему схватил перо и написал:

> Пеночка! — Как ты проснешься, Вспрянешь, взглянешь, встрепенешься, Носик, шейку оботрешь, Про кого ты запоешь?

Запоешь про солнце красно, Запоешь ты про зарю; И как верно, нежно, страстно, Ты мной — я тобой горю.

Пой создание любезно, Как в взаимной страсти нежно Сердце бьется, льется кровь; Как сладка, сладка любовь!

Как приятно утешенье С тем, кто мил, всечастно быть! Несравненно восхищенье Быть любиму и любить! ²⁷

Вы почтете это бессумненно за стихотворческий вымысл, но я божусь Вам как честной человек, что первые восемь стихов я во сне сделал и с тем проснулся; а последние в ту ж минуту, и — не вставая с постели — сказал жене.

Ввечеру я ни о каких пеночках, ни о какой любви не думал; потому что теперь зима и притом холодная, что мне за пятьдесят лет; но напротив: что надобно платить поземельные деньги, что деревни по отсутствию моему разоряются и тому подобный вздор, что на уме бродила; то откуду ж взялось такое воображение, такая нежность? Вы по любезному своему характеру всегда веселы, всегда мо-

²⁵ Фаддей Булгарин. Воспоминания, ч. І. СПб., 1846, стр. 144, 189—190.

²² Анакреонтические песни, оглавление, LIII.

²³ Державин, Сочинения, т. III, стр. 717. ²⁴ Отдел рукописей ГПБ, ф. Державина, т. 25, л. 165. Небольшую часть этого письма процитировал А. В. Западов в своей книге «Мастерство Державина» (М., 1958, стр. 177).

²⁶ Державин, Сочинения, т. II, стр. 308. 27 Строфы 3-я и 4-я рукописи дают несколько разночтений к известному тексту стихотворения, напечатанному в изданиях 1804 и 1808 годов.

лоды; то всепокорнейше прошу вас, при первом разе моего с Вами свидания, изопытов Ваших вразумить меня, объяснить мне, что этот сон значит? А между тем когда сонная песня Вам понравится и будет Вам благоугодно, попросить господина Козловского сделать по превосходному его дарованию, несонную на нее музыку. 28

Пребываю с истинным высокопочитанием и таковою же преданностью

Вашего высокопревосходительства милостивого государя всепокорнейший слуга Гавриил Державин

11 февраля 1799 года в восемь часов поутру».

Нет никаких оснований не доверять этому рассказу Державина, впоследствии дважды им подтвержденному, тем более, что творческие находки во время сна известны и у других писателей. В качестве примера можно напомнить о подобном случае, рассказанном В. В. Маяковским в его статье «Как делать стихи»: «Я два дня думал над словами о нежности одинокого человека к единственной любимой.

Как он будет беречь и любить ее? Я лег на третью ночь спать с головной болью, ничего не придумав. Ночью определение пришло.

> Тело твое буду беречь и любить, как солдат, обрубленный войною, ненужный, ничей, бережет свою единственную ногу.

Я вскочил, полупроснувшись. В темноте обугленной спичкой записал на крышке папиросной коробки— "единственную ногу" и заснул. Утром я часа два думал, что это за "единственная нога" записана на коробке и как она сюда по-

Таким образом, рассказ Держазина о сочиненном во сне стихотворении, помимо историко-литературного значения, представляет интерес и для изучения психологии творчества.



²⁹ В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, Гослитиздат, М., 1959, стр. 92.

²⁸ Среди известных печатных и рукописных произведений О. А. Козловского романса «Пеночка» нет. По-видимому, он не был написан.

В. КЮХЕЛЬБЕКЕР — АВТОР «МЫСЛЕЙ О МАКБЕТЕ»

Макбете, трагедии Шекспира» были опубликованы анонимно в 1830 году в одном из первых номеров «Литературной газеты», издававшейся А. А. Дельвигом. Это была первая оригинальная русская статья, посвященная названной трагедии великого английского драматурга.² Автор ставил «Макбета» очень высоко; он писал: «Если в Гамлете... более глубокомыслия; в Макбете не в пример более силы, движения, возвышенности. В Гамлете Шекспир является преимущественно философом, в Макбете он первый, величайший, может быть, поэт роментический». Далее перечислялись лучшие места трагедии, после чего автор останавливался на толковании тех мест, которые, как он писал, «при первом чтении произвели в нас ощущение неприятное, но красоту, необходимость которых признать мы нашли принужденными по размышлении зрелейшем». Таких он находил три: непристойные шутки привратника сразу же после убийства Дункана (действ. II), чопорный разговор лордов, не знающих о смерти короля (там же), и неуместный приход врача, прерывающий беседу Макдуфа с Малькольмом (действ. IV). Объяснению необходимости этих мест посвящалась заключительная часть статьи. Имя автора осталось неизвестным современникам. Даже сотрудничавший в «Литературной газете» П. А. Катенин не знал его. Статья ему не понрави-лась, и он писал Н. И. Бахтину 18 февраля 1830 года: «...un quidam,³ читая Макбета, нашел было в нем три глупости, передумал и догадался, что он сам глуп, а Шекспир умен, и сообщает об этом вселенной!..» 4

А. А. Чебышев, издавая в 1911 году письма Катенина к Бахтину, предположил, что автором «Мыслей о Макбете» был П. А. Плетнев, на том основании, что в письме к Пушкину от 24 мая 1830 года Плетнев высказывал некоторые суждения о непристойностях у Шекспира. Однако Чебышев не первый произвел такую атрибуцию. Еще в 1903 году Н. К. Козмин уверенно называл Плетнева автором «Мыслей о Макбете», не приводя при этом никаких доказательств. То же писал впоследствии и французский ученый Лирондель в своем исследовании «Шекспир в России» (1912). И в дальнейшем эта атрибуция, сколько нам известно, не под-

вергалась сомнению.

Между тем действительным автором статьи является поэт-декабрист В. К. Кюхельбекер. Находясь в одиночном заключении, Кюхельбекер наряду с оригинальным творчеством упорно работал над переводом Шекспира. С 1828 по-1834 год он перевел «Макбета», «Ричарда II», «Генриха IV» (первую часть полностью и полтора акта второй), «Ричарда III» и начало «Венецианского купца». Перевод «Макбета», осуществленный в конце 1828 года, был снабжен предисловием и примечаниями переводчика. Каким-то способом Кюхельбекер сумел переслатьрукопись своим родным. 18 ноября 1829 года в письме, посланном тайно А. А. Дель-

¹ «Литературная газета, издаваемая бароном Дельвигом», 1830, т. I, № 7, 31 января, стр. 52—53.

3 Некто (франц.). 4 Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. (Материалы для истории русской

литературы 20-х и 30-х годов XIX века). СПб., 1911, стр. 173.

5 Сочинения и переписка П. А. Плетнева, т. III. СПб., 1885, стр. 353. См. также: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР. 1941, стр. 93.

пушкин, полное соорание сочинении, г. кту, под. кт соот. тот, стр. со. 6 Н. Козмин. Очерки из истории русского романтизма. СПб., 1903, стр. 348.

⁷ Andre Liron delle. Shakespeare en Russie. 1748—1840. Paris, 1912, pp. 157—

² До этого в «Московском телеграфе» (1828, ч. XXI, № 11, стр. 339—364) публиковалась переведенная С. П. Шевыревым статья из «Le catholique», посвященная критике избранных произведений Шекспира во французском переводе Брюгьера де Сорсум; в статье значительное место уделялось «Макбету» (стр. 356—361).

⁸ См. письмо Кюхельбекера к Ю. К. Глинке от 7 декабря 1828 года (Декабристы. Летописи Государственного литературного музея, кн. III. М., 1938, стр. 167—168).

Ю. Левин

вигу, он, сообщая другу о переведенных им к тому времени произведениях Шек-

спира, добавлял: «Макбета можешь прочесть у моих...» 9

Дельвиг, который уже раньше опубликовал анонимно в «Северных цветах» и «Подснежнике» несколько стихотворений Кюхельбекера и отрывок из его мистерии «Ижорский», начал хлопотать об издании перевода «Макбета» и выплатил родным Кюхельбекера 1000 рублей. 4 января 1830 года сестра поэта-узника извещала его, что «Макбет» будет издан. 10 Однако издание не было осуществлено. Конкретные причины этого нам неизвестны, но следует иметь в виду, что «Макбет», в котором изображено цареубийство, обычно наталкивался на цензурные препоны. И хотя в 1830 году была опубликована шиллеровская переделка «Макбета» в переводе А. Ротчева, в 1836 году цензура запретила два перевода этой трагедии — П. А. Корсакова ¹¹ и М. П. Вронченко. ¹² Впрочем, последний перевод удалось опубликовать в следующем 1837 году.

-192

Рукопись перевода Кюхельбекера долгое время считалась утраченной. Однако она сохранилась и в настоящее время находится в Рукописном отделе Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (ф. 218, карт. 362, ед. хр. 1), куда она поступила вместе с другими рукописями Кюхельбекера из собрания Ю. Н. Тынянова. ¹³ Знакомство с рукописью позволяет установить, что опубликованные в «Литературной газете» «Мысли о Макбете» есть не что иное, как предисловие Кюхельбекера к переводу трагедии, напечатанное без каких-либо изменений, но с исключением последней страницы, на которой поэт излагал свои переводческие принципы. В этой связи становится понятной строгая анонимность публикации. Кюхельбекер писал Дельвигу, что если при напечатании его произведений станет известным имя автора, «через таковое узнание могу лишиться пера и чернил, единственной отрады. которая осталась мне в жизни». 14

Заслуживающим внимания нам представляется тот факт, что непосредственное отношение к опубликованию этой статьи имел Пушкин, который и раньше несомненно был осведомлен о хлопотах Дельеига, а возможно даже — принимал в них участие. Вряд ли является случайностью то, что цитированное выше письмо Кю-хельбекера к Дельвигу сохранилось в бумагах Пушкина.

Подготовив первые два номера «Литературной газеты», Дельвиг в начале января 1830 года уехал в Москву, где пробыл до середины февраля. 15 Во время его отсутствия номера газеты с 3 по 12 готовил Пушкин с помощью О. М. Сомова. 16 Именно в этот промежуток времени в № 7 «Литературной газеты» от 31 января 1830 года и были опубликованы «Мысли о Макбете».

10 Ю. Тынянов. В. К. Кюхельбекер. В кн.: В. К. Кюхельбекер. Лирика и поэмы, т. І. Большая серия «Библиотеки поэта». «Советский писатель», Л.,

1939, стр. XLIX—L.

13 См.: «Записки Отдела рукописей им. В. И. Ленина», вып. 16, 1954, стр. 142—143. Государственной библиотеки СССР

14 «Русский архив», 1881, № 1, стр. 140. 15 См.: Пушкин. Письма, т. И. ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 368—369 (примечания к письму № 312).

⁹ «Русский архив», 1881, № 1, стр. 140. Год на письме не обозначен, и П. И. Бартенев, опубликовавший его, отнес его к 1830 году, но это ошибка: в письме упоминается, как незавершенная, поэма «Давид», оконченная Кюхельбекером 13 декабря 1829 года.

¹¹ Сохранилась рукопись: Макбет. Трагедия в пяти действиях в стихах. Сочинение Петра Корсакова. СПб., 1815. Вновь исправленное в 1821 году (Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского, шифр: 23269). На титульном листе надпись: «Запрещена в 1836 г.». Перевод сделан с французской переделки Дюсиса, но в отдельных местах переводчик стремился приблизиться к шекспировскому тексту; эти места были им специально отмечены. Перевод Корсакова не учтен в статье А. С. Булгакова «Раннее знакомство с Шекспиром в России» («Театральное наследие», сб. I, 1934, стр. 45-118), написанной с использованием материа-

лов Ленинградской театральной библиотеки.

12 Рукопись: Макбет. Трагедия в пяти действиях в стихах. Сочинение В. Шекспира. Перевел с английского М. В. (Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского, шифр 24839). На обложке надпись: «Запрещена в 1836 г.». автора, «через таковое узнание могу лишиться пера и чернил, единственной отрады, В рукописи имеется предисловие, отсутствующее в издании 1837 года. О запрещении театральных постановок «Макбета» на русской сцене см. также: Н. В. Дризен. Из истории драматической цензуры при имп. Николае I. «Ежегодник императорских театров», 1914, вып. 6, стр. 66-69.

¹⁶ См.: Очерки по истории русской журналистики и критики, т. I. Изд. Ленинградского государственного университета, Л., 1950, стр. 383.

А. ГАРКАВИ

АТРИБУЦИЯ НЕКОТОРЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВОЛЬНОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ СЕРЕДИНЫ ХІХ ВЕКА

(ПО ДАННЫМ П. А. ЕФРЕМОВА)

В Библиотеке Академии наук СССР в Ленинграде хранится уникальный экземпляр книги «Лютня. Собрание свободных русских песен и стихотворений» (второе издание, Лейпциг, 1873) с экслибрисом известного русского библиографа Петра Александровича Ефремова (1830—1907). В сборниках «Лютня» печатались по премуществу такие стихотворения, которые в силу своей политической остроты не могли быть опубликованы в России. Многие из них были помещены анонимно. Вопрос об авторах этих стихотворений в некоторых случаях не решен и до сих пор. Экземпляр Библиотеки Академии наук замечателен тем, что в нем рукою П. А. Ефремова проставлены фамилии целого ряда авторов. Эти пометки П. А. Ефремова, еще не учтенные в исследовательской литературе, как нам кажется, заслуживают внимания.

Находясь в близких отношениях с многими писателями, П. А. Ефремов был хорошо осведомлен в литературных делах. Не удивительно, что указания П. А. Ефремова в его экземпляре «Лютни» в подавляющем большинстве совпадают с теми мнениями, которые к настоящему времени утвердились в советском литературове-дении. Например, П. А. Ефремов указывает, что стихотворение «В память Добро-любова» («Вечный враг всего живого...») принадлежит М. Л. Михайлову; «Два рыцаря» — М. Н. Лонгинову, «Москва, 1846-го марта 1-го» («Когда колокола торжественно звучат...») — А. А. Григорьеву; «Русскому народу» — П. Л. Лаврову; «Не ственно звучат...») — А. А. Григорьеву; «Русскому народу» — П. Л. Лаврову; «Не слышно шуму городского» — Ф. Н. Глинке; «Нет, не рожден я биться лбом» — А. А. Григорьеву; «Двуглавый орел» — В. С. Курочкину; «Ответ на послание Пушкина "В Сибирь"» — А. И. Одоевскому; «О ценсуре. Вино, природа и любовь» — В. С. Курочкину; «Свободы гордой вдохновенье» — Н. М. Языкову; «Студентам» («Крепко, дружно вас в объятья...») — М. Л. Михайлову. Лишь в очень немногих случаях П. А. Ефремов ошибся: так, стихотворение «Годовщина. 18 февраля 1856 года», которое, как теперь твердо установлено, принадлежит перу Н. А. Добратова он принадлежит перу Н. А. Добратова он принадлежит неру Н. А. Добратова он принадлежит неру Н. А. Добратова он принадлежит неру Н. А. Добратова он принадлежит перу Н. А. Добратова он принадлежит неру Н. А. Добратова он принадлежит неру Н. А. Добратова он принадлежит неру Н. А. Добратова от принадлежит перу принадлежит перу принадлежит принадлежит перу принадлежит перу принадлежит перу п ролюбова, он приписал Н. В. Гербелю.

Наибольший интерес представляют те пометки П. А. Ефремова, в которых содержатся еще не зарегистрированные в науке данные об авторах анонимных стихотворений. Особенно любопытна пометка П. А. Ефремова, относящаяся к стихотворению «Русский певец» — одному из ярких произведений нелегальной русской

поэзии середины XIX века.

Напомним, что это стихотворение впервые было опубликовано (без подписи) в герценовском издании «Голоса из России» (кн. 4, Лондон, 1857, стр. 58—60); впоследствии оно неоднократно перепечатывалось в заграничных сборниках вольной русской поэзии, в том числе в сборниках «Лютня». В России стихотворение распространялось также и в рукописных списках. Было высказано несколько предположений о его авторе. Еще в 1916 году В. Княжнин упомянул «Русского певца» в числе стихотворений, приписывавшихся А. А. Григорьеву. В 1959 году была опубликована статья Е. Г. Бушканца, где отмечалось, что некоторые современники считали автором стихотворения поэта-искровца Д. Д. Минаева. «Действительно, — писал по этому поводу Е. Г. Бушканец, — не только по своей идейной направленности, но и по языку, ритмике, характеру рифмы оно очень близко к произведениям этого поэта-шестидесятника». Наконец, в сборнике «Вольная русская поэзия

¹ Неизданные и малоизвестные стихотворения Ап. Григорьева. Сообщил Влад. Княжнин. «Русская мысль», 1916, № 5, вторая пагинация, стр. 131.

² Е. Бушканец. Нелегальная революционная поэзия 1860-х годов. «Русская литература», 1959, № 1, стр. 130.

¹³ Русская литература, № 4, 1961 г.

второй половины XIX века», вышедшем в 1959 году, «Русский певец» помещен как стихотворение неизвестного автора, а в примечаниях С. А. Рейсера и А. А. Шилова к этому сборнику указано, что «приписывание» «Русского певца» А. А. Григорьеву и Д. Д. Минаеву «неправдоподобно»; здесь же сообщается, что «в некоторых рукописных копиях стихотворение приписывается Н. А. Добролюбову», но и это мнение названо «маловероятным».3

Как видим, вопрос об авторе «Русского певца» в настоящее время открыт, поэтому нельзя не придавать значения свидетельству П. А. Ефремова, являющемуся гораздо более авторитотным, чем те предположения, на которые до сих пор опирались исследователи. П. А. Ефремов под стихотворением «Русский певец» поме-

тил: «В. Курочкин».

Поскольку стихотворение «Русский певец» вообще очень мало изучено, позволим себе высказать некоторые дополнительные соображения, подтверждающие, как

нам думается, точку зрения П. А. Ефремова.

Еще в 1897 году в обзоре вольной русской печати В. Бурцев указывал, что в четвертой книге «Голосов из России» были помещены «стихотворения В. Курочкина и др.». Уто указание относят обычно только к стихотворению «Двуглавый орел», принадлежность которого перу В. С. Курочкина подтверждается и другими свидетельствами.⁵ Однако по своему прямому смыслу указание В. Бурцева может быть отнесено и к другим стихотворениям, опубликованным в четвертой книге «Голосов из России», в частности к стихотворению «Русский певец».

Мы не видим, далее, ничего «неправдоподобного» в приведенном выше рассуждении Е. Г. Бушканца, что стихотворение «Русский певец» своими художественными особенностями напоминает прсизведения Д. Д. Минаева. Автор «Русского певца» использовал прием так называемой сатирической «маски» (речь ведется от лица отрицательного персонажа и построена на иронических интонациях), который действительно свойствен творческой манере Д. Д. Минаева. Однако этот прием часто встречается и в стихогворениях других поэтов «Искры», в особенности

В. С. Курочкина.

Наконец, есть еще одно обстоятельство, подкрепляющее мысль, что автором в данном случае был В. С. Курочкин. Начало «Русского певца» является «перепевом» стихотворения Шиллера «Раздел земли» («Die Teilung der Erde»). Пересказывая содержание шиллеровского произведения, автор «Русского певца» вместе с тем с большой силой обличает русское самодержавие. Как известно, в стихотворении Шиллера повествуется о том, что Зевес произвел раздел земли между людьми; поэт опоздал — когда он пришел, вся земля была уже поделена; тогда Зевес сказал, что поэту, ничего не получившему на земле, всегда будут открыты небеса. А вот начало стихотворения «Русский певец»:

> При разделе мира Мне сказал Зевес: «Вот тебе, брат, лира, Вот клочок небес. Полную свободу Дам тебе кругом — Пой себе природу И Романов дом!»

Приводя это сопоставление, нельзя не отметить, что В. С. Курочкин был и выдающимся мастером «перепева», и знатоком поэзии Шиллера — ему принадлежат

переводы стихотворений Шиллера «Лауре» и «Начало нового века».

Из других пометок П. А. Ефремова в его экземпляре «Лютни» следует, что он считал В. С. Курочкина также автором стихотворения «Верх премудрости», а Н. Ф. Павлова — автором стихотворения «Кавеньяк говорит». Эти указания П. А. Ефремова должны быть учтены, тем более, что в научной литературе пока не было высказано никаких предположений об авторах этих стихотворений.6



³ Вольная русская поэзия второй половины XIX века. Большая серия «Библиотеки поэта». «Советский писатель», Л., 1959, стр. 719.
4 За сто лет, ч. 11. Составил Вл. Бурцев. Лондон, 1897, стр. 41.

⁵ См. примечания И. Г. Ямпольского к «Собранию стихотворений» В. С. Курочкина («Библиотека поэта». «Советский писатель», 1947, стр. 564).

⁶ В названном выше сборнике «Вольная русская поэзия второй половины XIX века» стихотворение «Верх премудрости» помещено как произведение неизвестного автора (стр. 227); стихотворение «Кавеньяк говорит» упомянуто (тоже как произведение неизвестного автора) на стр. 871.

O. YEMEHA

ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ РОМАНА И. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

После 14-летней разлуки с семьей, И. А. Гончарова летом 1849 года потянуло из Петербурга на родину, где он надеялся далеко продвинуть создание романа «Обломов», так удачно начатое опубликованием «Спа Обломова». В первое время писатель предается отдыху в тиши провинциальной обстановки. Об этом он пишет 20 августа Ю. Д. Ефремовой: «И вот ни трудов, ни славы. Здесь я окончательно постиг поэзию мени...» 1 Однако и в дальнейшем работа над «Обломовым» не двигается. Перед отъездом из Симбирска, 25 сентября 1849 года, Гончаров направляет редактору-издателю журнала «Отечественные записки» А. А. Краевскому, у которого он взял аванс под печатание с начала 1850 года «Обломова», письмо, раскрывающее причину отказа от продолжения работы над этим романом: «Едучи сюда, я думал, что тишина и свободное время дадут мне возможность продолжать начатый и известный Вам труд... прочитавши внимательно написанное, я увидал, что все это до крайности пошло, что я не так взялся за предмет, что одно надо изменить, другое выпустить, что, словом, работа эта никуда почти не годится».2

Внезапное охлаждение к «Обломову» стоит в тесной связи с возникновением новой темы, сильно взволноваешей и захватившей писателя. В конце завершенного только через 20 лет романа «Обрыв» имеется насыщенная подлинным драматизмом

сцена, заключающая 21-ю главу V части. «...Он (Райский, — O. Y.) нечаянно наткнулся на забытую, но живую странипу своей фамильной хроники, другую драму, не опасную для ее героев — ей минула сорокалетняя давность, но глубоко поглотившую его самого.

Он понял теперь бабушку. Он вошел к ней с замирающим от волнения серд-

цем... и впился в нее жадными глазами.

— Борюшка! — с изумлением сказала она, отступая от него, что это, друг мой — от тебя, как из бочки, вином разит...

Она посмотрела на него с минуту пристально, увидела этот его, вонзившийся в нее, глубоко выразительный взгляд, сама взглянула было вопросительно — и вдруг отвернулась к нему спиной.

Она поняла, что он узнал "сплетню" о ней самой» (VI, 413).

В жизненной выразительности этого диалога чувствуется протосцена, возникшая тогда, когда летом 1849 года, после недавней смерти «мнимого отца семейства» Н. Н. Трегубова, писатель услышал «сплетню» из своей фамильной хроники о родной матери, которую он глубоко любил и уважал, признавая, что «она была решительно умнее всех женщин», каких он знал.3

Несомненно, что провинциальное общество резко осуждало не освященную религией и законом «греховную» связь матери Гончарова с Н. Н. Трегубовым, по неизвестным причинам не перешедшую в законный брак. В ответ на гулявшую по городу сплетню оскорбленный писатель задается целью написать апологетический

роман в защиту чести и достоинства своей матери.

О постоянном остром интересе Гончарова к вопросам женской эмансипации говорит сам писатель в написанной в 1872 году «для выяснения основной идеи романа "Обрыв"» (VIII, 519) статье «Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"»: «...меня давно, с молоду, занимал один из важных, вопиющих, по своей несправедливости, вопросов: это вогрос о так называемом падении женщин. Меня всегда

³ «Новое время», 1912, № 13024, 16 июня (письмо к Н. А. Гончарову от 12 ап-

реля 1862 года).

¹ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 8, Библиотека «Огонек», изд. «Правда», М., 1952, стр. 275. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

² И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 246. В дальнейшем ссылки приводятся в тексте (римская цифра — том, арабская — страница).

поражали... несправедливость и жестокость, обрушиваемые на женщину за всякое падение... ничто не извиняет жертву, и она теряет все женские права на всю
жизнь.... Между тем общество битком набито такими женщинами, которых решетка тюрьмы, то есть страх, строгость узды, а иногда еще хуже — расчет на выгоды, уберегали от факта, но которые тысячу раз падали и до замужества, и в замужестве, тратя все женские чувства на всякого встречного, в раздражительной
шгре кокетства, легкомыслия, праздного тасканья, притворных нежностей, взглядов и т. п., куда уходит все, что есть умного, тонкого, честного и правдивого в женщине» (VIII, 216—217).

Сам писатель прямо указывал на свою мать как на прототип Бережковой. «... В бабушке воплотились некоторые черты характера моей матери...» — писал

он Е. П. Майковой в 1869 году (VIII, 400).

Бабушке первоначально Гончаров назначал «громадную роль» в романе; ее фигура была первой в «Обрыве». Особо важное значение для характеристики ее образа имеют не вошедшие в дефинитивный текст изданные и широко прокомментированные А. Г. Цейтлиным чстыре главы из «прошлого бабушки». Эти главы перепечатаны с черновой рукописи, переписанной С. А. Никитенко и хранящейся в рукописном отделе Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ф. 209, ед. хр. 7).

Но эта апологетическая тема, будучи отдалена почти на полвека от времени действия романа, могла бы стать только его завязкой, а не основной сюжетной линией. Тем не менее Гончаров проводит эту тему подводным течением через весь ро-

ман, заканчивая его неоправданным апофеозом бабушке.

Несравненно более широкие и заманчивые для романиста возможности раскрывало распространение апологетической концепции на внучку бабушки, Веру.

Образ Веры возник рядом с фигурой бабушки еще в Симбирске. Об этом писатель сообщал в письме к Екатерине Майковой в 1869 году: «Там задумана была и Вера, никогда не существовавшая,— это мой тогдашний идеал» (VIII, 400).

Сцена взаимных признаний бабушки и внучки, вошедшая впоследствии в 10-ю главу V части «Обрыва», была одной из первых, набросанных безотносительно к сюжету романа, который в то время еще не существовал. Эта сцена явилась тем зерном, которое дало первые ростки нового романа; она предопределила неминуемое «падение» Веры.

Как антитеза Вере, чтоб ярче и рельефнее подчеркнуть неповторимое своеобразие ее самобытной, замкнутой натуры, в романе возникает простенькая, недалекая Марфенька, у которой «ум еще в скорлупе», но «бабочкино порханье» которой со-

провождается гуманной и полезной деятельностью.

При зарождении романа параллельно апологетической концепции росла и развивалась социально-политическая тема, тема разлагающего воздействия крепостничества на лучших представителей дворянства. Мысли писателя разданивались между бытовой беспомощностью неудачника Обломова и «артистической обломовщиной» дилетанта-неудачника Райского, в противовес которым вырисовывалась крепкая фигура удачливого в делах получемца Шгольца.

Райский — один из основных героев «Обрыва». Если после неудачного сватовства к Вере (ч. III, гл. 20-я) он и перестает быть центральным лицом, его роль до самого конца романа весьма ответственна. Этому увлекающемуся дилетанту преднавначено было служить рупором для передачи читателю мыслей и чувств автора. В письме к Д. Н. Цертелеву от 16/28 сентября 1885 года Гончаров сознавался: «...нередко и сам влезал в него (Райского, — О. Ч.) и чувствовал себя в нем, как

внору сшитом халате» (т. 8, стр. 487).

Райский пробует писать роман, который в конечном счете сводится к одному единственному написанному слову: «однажды». Тем не менее ему поручено писателем раскрыть некоторые существенные подробности творческого процесса по созданию романа «Обрыв». Начало работы над романом изображено в конце 15-й главы I части: «Сцены, характеры, портреты родных, знакомых, друзей, женщин передлывались у него в типы, и он исписал целую тетрадь, носил с собой записную книжку, и часто в толпе, на вечере, за обедом, вынимал клочок бумаги, карандаш, чертил несколько слов, прятал, вынимал опять и записывал, задумываясь, забываясь, останавливаясь на полуслове, удаляясь внезапно из толпы в уединение» (V, 124).

По приезде в Малиновку Райский глядел «на тупую задумчивость мужика, на грубую, медленную и тяжелую его работу — как он тянет ременную лямку, таща барку, или затерявшись в бороздах нивы, шагает медленно, весь в поту» и думал: «...что ж я выражу этим, если изображу эту природу, этих людей: где же смысл,

ключ к этому созданию?» (V, 254).

⁵ И. А. Гончаров. Обрыв. Изд. «Пролетарий», 1927, стр. 725—747.

⁴ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. IV. СПб., 1912, стр. 42.

К работе Райского над романом Гончаров возвращается неоднократно, но голько в 23-й главе V части Райский наконец признает, что «творчество» его «не ладит с пером» (VI, 423).

Райский — натура не глубокая, но его неистовая, безудержная влюбленность в Веру заставляет его пережить всю гамму человеческих чувств: безграничного преклонения, горькой обиды, тщетных мечтаний о «бодрой, трезвой и умной» дружбе с женщиной, озлобления, ревности, страданий, тоски и редких взлетов призрачного счастья.

В черновом автографе романа «Обрыв», хранящемся в рукописном отделе Института русской литературы, в 17-й главе II части имеются такие строки, не попавшие в печатный текст, но ярко отражающие серьезность и глубину чувства Райского к Вере: «Он даже думал, что теперь в жизпи его совершается какой-то переном, он еще сам не предвидел какой, но чувствовал, что подходит к решительному кризису, что близится к зениту и что потом начнется другая половина, конечно, покатость жизни».6

Таковы первоначальные главные фигуры романа, живые, выпуклые и правдивые для своей эпохи, но не дававшие нужной автору сюжетной коллизии, так как роман Райского с Верой при всей своей напряженности и красочности — пустоцвет.

В критических заметках «Лучше поздно, чем никогда» (1879) Гончаров следующим образом определяет хронологическую последовательность появления персонажей романа: «На первом плане являлась во весь рост Бабушка, потом Вера, Райский, после Марфенька, Козлов с женой (университетские воспоминания товарищества), дворня...» (VIII, 79).

Порядок перечисления второстепенных лиц позволяет наметить с достаточной степенью достоверности те не имеющие близкого отношения к основной сюжетной линии романа жанровые сцены и даже главы, которые были набросаны в период от октября 1849 до октября 1852 года на основе виечатлений, полученных при посещении Симбирска.

К главам раннего происхождения надо прежде всего отнести пять глав I части (от 7-й до 11-й), которые вошли впоследствии в отрывок под заглавием «Бабушка», напечатанный в № 1 «Отечественных записок» за 1861 год, а также 6-ю, 12-ю и 13-ю главы I части (юность Райского). Сюда же относятся 1-я и 2-я главы II части (лл. 1—28) (приезд Райского в Малиновку), в черновом автографе по внешности очень старые и снабженные заключительной чертой, 3—9-я главы II части (лл. 29—84), из которых четыре (5—8-я) посвящены Козлову и его жене, и 12-я той же части, где описывается дворня и Полина Крицкая. Судя по содержанию, 19-я глава II части с колоритной фигурой Опенкина написана также под влиянием симбирских встреч.

Следует считать ранней также 2-ю главу III части (изгнание Тычкова), в которой городские гости, собравшиеся у Бережковой, толкуют, как о современных,

о событиях, происходивших в 1848—1851 годах.

Первый этап творчества был прерван отъездом писателя в 1852 году в кругосветное плавание, во время которого Гончаров, выполняя обязанности секретаря

экспедиции, романом «Обрыв» не занимался.

С возвращением в 1855 году Гончарова через Сибирь и с общением его с декабристами связано возникновение первичного, безусловно прогрессивного сюжета романа. О первоначальном сюжете романа имеется три свидетельства самого автора. Первое из них содержится в прощальном письме к Екатерине Майковой в 1869 году: «У меня первоначальная мысль была та, что Вера, увлеченная героем, следует после, на его призыв, за ним, бросив все свое гнездо, и с девушкой пробирается через всю Сибирь... Она последовала бы за своим героем, разделила бы его участь, была бы полна безупречно страстной преданности ему — и если б не было у ней детей, то искала бы сделаться полезной, необходимой другим— конечно, разделяла бы и его убеждения» (VIII, 398).

Изложение сюжета повторяется в статье «Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"» (VIII, 218) и в «Необыкновенной истории» (т. 8, стр. 254).

Этот сюжет «Обрыва» несомненно обязан своим происхождением самоотверженным подвигам жен и невест декабристов. Гончаров был лично знаком с декабристами. В Иркутске «по приглашению Савербеева» он «перебывал у всех декабристов, у Волконских, у Трубецких, у Якушкина и других» (т. 7, стр. 367). Побывав в порту Аяне у молодого князя Михаила Сергеевича Волконского, которому подарил свой «резинковый» плаш, писатель затем посетил его отца, известного дека-бриста Сергея Григорьевича Волконского. В письме к своей дочери Елене Серге-евне Молчановой Волконский писал 15 января 1855 года: «Гончаров, сочинитель

 $^{^6}$ Рукописпый отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 163, № 803, ч. II, л. 25 (пагинация, принятая хранилищем, а не авторская). В дальнейшем ссылки приводятся в тексте

повести "Необыкновенная история" 7 и другой под заглавием "Постоялый двор", 8 человек весьма умный и завлекательного разговора, к чему в помощь кругосветное плавание и переговоры с японцами...» 9

Во время длительного переезда через Сибирь в возке писатель немало размышлял о сюжете своего романа. Во всяком случае, дорогу героини он хорошо

изучил, проделав ее самолично в обратном направлении.

По возвращении из долгого и изнурительного путешествия 25 февраля 1855 года в Петербург Гончаров возобновил работу над I частью «Обломова» (т. 8, стр. 292), а также над I частью «Обрыва», в основном над образом Софьи Беловодовой. А. Г. Цейтлин справедливо отметил, что в эти годы «два художественные замысла сталкивались друг с другом в сознании Гончарова». 10

Являнсь в «Обрыве» побочной темой, любовный эпизод Райского с Беловодовой был описан в 1856—1857 годах в семи главах І части (от 2-й до 5-й, 14-я, 17-я

и 18-я) и завершил собой второй этап работы писателя над романом.

В Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ф. 209, ед. хр. 7) хранится переданная Гончаровым в 1888 году по настоянию В. В. Стасова (VIII, 500—502) рукопись I части романа «Обрыв» с собственно-ручным примечанием писателя: «Весь этот материал вошел потом в роман под заглавием Обрыв — напечатанный в 1869 г. в Вести. Европы. Материал подготовлялся с пятидесятых годов. Я помню, что в $1855\ zo\partial y$ вскоре после моего возвращения из кругосветного плавания большая часть этой программы была пересказана подробно И. С. Тургеневу и другим. И. Гончаров, 1887 год».

Эта рукопись І части романа в составе первых 16 глав была переписана в семи тетрадях племянником Гончарова Виктором Михайловичем Кирмаловым. Для краткости она в дальнейшем получит наименование кирмаловской. Кирмаловская рукопись переписывалась в 1858 году, вскоре после приезда В. М. Кирмалова в Петербург, 11 до его поступления в университет, и объединида в одно целое составные элементы I части, написанные до этого в разное время. Две заключительные главы I части (17-я и 18-я), переписанные писателем, хранятся вместе с написанным его рукой черновым автографом II, III, IV и V частей «Обрыва» в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом). 12

Из первоначальной программы «Обрыва» в одной папке с кирмаловской рукописью в Государственной Публичной библиотеке сохранилась небольшая, слегка надорванная рукопись самого Гончарова, включающая 15-ю главу и начало 16-й I части (эпизод с Наташей; V, 111—123, 125—127). Эта рукопись (лл. 24—27), на которой рукой писателя написано: «из программы Райского», — является самым

древним документом из всех, относящихся к роману «Обрыв».

На первой странице кирмаловской рукописи на левой половине ласта вписан почерком переписчика с грубыми орфографическими ошибками и инверсиями немецкий текст стихотворения Гейне, включение которого писателем в конец своего романа (VI, 418-419) очень мало оправдано, так как стихотворение никак не подытоживает истории увлечения Райского Верой, а вернее всего является отголоском личной драмы автора.

Первая страница кирмаловской рукописи впоследствии надписана рукой писателя: «Вера (посвящается русским женщинам)». Последовательность заглавий романа изложена самим Гончаровым в постскриптуме, имеющемся в рукописи: «Р. S. Прежде предполагалось назвать роман просто Райский, потом Вера и только в 1868 году, на Рейне, оканчивая последние главы огромного романа, я назвал его Oбрыв».

Заглавие «Вера» было заменено главным образом вследствие его двусмысленности. ¹³ Как трудно было автору расстаться с этим заглавием, показывает присвоение его тому роману, который хотел написать Райский.

Само собой разумеется, что с заменой заглавия романа исчез и подзаголовок, выражавший чистосерденное и неизменное преклонение писателя перед русскими

менника». Зпооблытно, что какол-то из списков попал в смоирь ранее.

⁹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом)
АН СССР, архив С. Г. и М. Н. Волконских, ф. 57, оп. 1, № 92.

¹⁰ А. Г. Цейтлин. И. А. Гончаров. Изд. АН СССР, М., 1950, стр. 113.

¹¹ «Новое время», 1912, № 13017, 9 июня (письмо к Н. А. Гончарову от 30 июня 1858 года).

12 Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинсі АН СССР, ф. 163, №№ 803 и 807, Архив А. В. Никитенко, 19521/с ХХХб4. (Пушкинский

⁷ Описка, имеется в виду «Обыкновенная история».

⁸ Ошибка: повесть «Постоялый двор» принадлежит Тургеневу. Написанная осенью 1852 года, эта повесть была напечатана только в 1855 году в № 11 «Современника». Любопытно, что какой-то из списков попал в Сибирь ранее.

¹³ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. IV, стр. 32 (примечание М. К. Лемке).

женщинами и прежде всего перед своей матерью. В нисьме к А. Я. Колодкиной (мюль—август 1866 года) Гопчаров свидетельствовал: «Русских женщин я считаю лучшими из всех, и не по одному только патриотизму, а по строгому, долговременному изучению их...» (т. 8, стр. 358).

Издание «Обломова» прервало по крайней мере на полтора-два года работу над романом «Обрыв», третий этап создания которого начался только с конца 1858 года.

О возобновлении работы над «Обрывом» Гончаров сообщает Тургеневу в письме от 28 марта 1859 года: «...принялся я теперь составлять программу давно задуманного романа, о котором — помните? — говорил Вам, что если умру или совсем перестану писать, то завещаю материал Вам, и тогда рассказал весь... Тем, что сделано, я доволен: бог даст и прочее пойдет на лад. Разбор и переписку моих ветхих лоскутков программы взяла на себя милая больная. "Это займет меня", говорит она. Опа до слез была тронута тою сценою бабушки с внучкой...» (VIII, 310).

В примечаниях к письмам Гончарова в собраниях его сочинений «милой больной» названа Софья Александровна Никитенко. Однако в автографе письма Гончарова от 28 марта 1859 года написано: «милая больная Майкова», а в ответном письме Тургенева от 7 апреля того же года из Спасского имеется фраза: «...по-

клонитесь от меня всем хорошим знакомым и милой Майковой».¹⁴

Эта ошибка искажает роль Софьи Никитенко и Екатерины Майковой в работе писателя над романом «Обрыв». Трогательно влюбленная в писателя 15 хрупкая, некрасивая девушка, сохранившая непоколебимое чувство привязанности к нему до конца своей жизни, Софья Никитенко была неутомимой и внимательной переписчицей романа. Екатерина Майкова была не только переписчицей, она была активной участницей творческих трудов писателя во время его работы над II частью «Обрыва», ее личность отразилась в образе Веры, события ее жизни оказали воздействие на сюжет романа. Когда для статьи Л. Н. Майкова «Ссора между И. А. Гончаровым и И. С. Тур-

теневым в 1859 и 1860 годах» 16 снимались копии с автографов упомянутых писем Гончарова и Тургенева, фамилия Майковой была зачеркнута, оставлена только буква М, превратившаяся затем в печатном тексте статьи в две звездочки.

При издании писем Б. М. Энгельгардтом после слов «милая больная» сделана сноска: «По всем вероятиям, дочь А. В. Никитенко — Софья Александровна, оставшаяся незамужней». ¹⁷ Во всех последующих изданиях сочинений Гончарова и Тур-

генева Софья Никитенко прочно заняла не принадлежащее ей место. 18

В письмах к Е. П. Майковой в 1869 году Гончаров дважды вспоминает об ее участии в его литературных трудах. «Не в первый раз, милая Старушка Екатерина Павловна, Вы дружески сочувствуете моим трудам... А помните, как усердно и радушно переписывали мне, лет десять тому назад, программу нынешнего моего романа "Обрыв"? Во второй части этого романа у меня еще цела переписанная Вашей рукой тетрадь... я смело могу обратиться к Вам и к Вашему свидетельству, вместе с немногими другими лицами, как к участнице моих литературных замыслов» (VIII, 396).

Писатель всецело доверял литературному чутью и вкусу Екатерины Павловны, ее изумительной памяти. Корреспонценту газеты, приехавшему в Сочи ко дню 100-летней годовщины со дня рождения И. А. Гончарова, Е. Майкова рассказывала: «Гончаров время от времени делал наброски на клочках бумаги, наброски сцен, характеристики, описания. Накапливался целый портфель бумаг из этих черновых заметок. Вот он и просил разобраться в этом хаосе, систематизировать его в опре-

деленном порядке».19

«Ветхие лоскутки» программы «Обрыва», которые разбирала Екатерина Майкова, определяются без труда. Так как І часть романа была уже переписана В. М. Кирмаловым, то «лоскутки» — это в основном главы II части вплоть до 12-й, написанные в период 1849—1852 годов. К ним следует присоединить и первую половину 13-й главы, кончая словами «Вон у Бочкова три сына» (V, 260).

¹⁴ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, архив А. Ф. Кони, ф. 134, оп. 8, № 76.

 ¹⁵ André Mazon. Un maître du roman russe Ivan Gontcharov. Paris, 1914, р. 117.
 ¹⁶ «Русская старина», 1900, № 1.
 ¹⁷ И. А. Гончаров и И. С. Тургенев. По неизданным материалам Пушкинского дома. С предполовием и примечаниями Б. М. Энгельгардта. «Academia», Пб., 1923, стр. 34; см. также стр. 36.

¹⁸ См.: И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 537; И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 8, Библиотека «Огонек», изд. «Правда», 1952, стр. 314; И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. XII, Гослитиздат, М., 1958, стр. 305.

Работа над «Обрывом» продолжалась и во второй половине 1859 года, после возвращения Гончарова в Петербург 20 сентября из путешествия за границу вместе с В. Н. и Е. П. Майковыми.

На третьем этапе создания совместно с Майковой некоторых глав II части «Обрыва» перед писателем стояла труднейшая для него и важнейшая задача ввести в роман и дать соответствующие первоначальному замыслу характеристики «ранней Веры» и «раннего Марка», о котором Гончаров в статье «Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"» писал: «В первоначальном плане романа на месте Волохова у меня предполагалась другая личность — также сильная, почти дерзкая волей, не ужившаяся, по своим новым и либеральным идеям в службе и в петербургском обществе, и посланная на жительство в провинцию, но более сдержанная и воспитанная, нежели Волохов» (VIII, 218).

Ранний Марк впервые появляется в 14-й и 15-й главах II части, если не считать характеристики, данной ему Леонтием Козловым в письме к Райскому и приписанной автором впоследствии в кирмаловской рукописи к 16-й главе I части

(V, 128-129).

На переписывание Майковой 14-й и 15-й глав указал сам Гончаров в одном из своих писем к ней в 1869 году: «У меня от конца пятидесятых годов осталась переписанная Вашей рукой копия с той самой главы, где действует этот Марк» (VIII, 400).

Черновые автографы обеих этих глав 20 испещрены многочисленными зачерками, вставками и добавлениями до такой степени, что листы безусловно нуждались

в переписке, однако копии, сделанной рукой Майковой, не сохранилось.

В рукописном отделе Института русской литературы в отдельной папке 21 удалось все-таки разыскать 7 листов белой бумаги, на которых женским почерком с поправками писателя переписана середина 16-й главы II части. Сличение почерка этой рукописи с припиской Е. П. Майковой к письму Гончарова из Варшавы к Ю. Д. Ефремовой от 28 мая/11 июня 1859 года 22 позволяет установить, что отчасти и 16-я глава переписывалась Екатериной Майковой.

Участие Майковой в переписывании ответственных глав «Обрыва» послужило протоситуацией для включения в 1868 году в черновой автограф (ч. IV, л. 26) выпавшей в печатном тексте части диалога бабушки с Райским (VI, 198).

«— Что ты все пишешь там? — спрашивала Татьяна Марковна, — драму или

все роман, что ли?

— Не знаю, бабушка, ппшу жизпь, выходит роман; пишу роман—выходит жизпь. А что будет окончательно— не знаю.

[— Куда ж это ты все посылаешь с рыбаком?
 — А к Вере: она взялась переписывать]».²³

Привлекая к работе над программой «Обрыва» Екатерину Майкову, писатель ожидал от нее не только помощи в переписке романа. Он мог преследовать и другую, более важную для него цель. Всеобщее одобрение женского образа в «Обломове», па создании которого сказалось влияние Майковой,²⁴ не могло не притягивать внимания писателя к увлекательной попытке исчерпать богатство ее натуры и для

второго женского образа.

Правда, между прототипом и изображаемой героиней имеются коренные различия. Екатерина Павловна жила в деревне только до 13 лет, затем поселилась с отцом в Петербурге, в 16 лет вышла замуж и вошла в старинную «семью талантов» Майковых, где быстро и всесторонне развилась, вступая в общение с многими выдающимися людьми середины XIX столетия. В возрасте Веры, 22—23 лет, Майкова уже стала матерью двоих детей, побывала за границей и вместе с мужем редактировала прогрессивный детский журнал «Подснежник». Екатерину Майкову нельзя не считать передовой, образованнейшей женщиной своей эпохи, нельзя не ценить «ее стремление к иной жизпи, далеко выходящей за пределы узенького семейного мирка, неудовлетворенность окружающей средой и страстные искания какого-то большого, полезного дела, ради которого можно забыть и личное счастье, и спокойное, сытое довольство стародворянского гнезда».²⁵

²¹ Tam ̂жe, № 807.

23 Не вошедшее в печатный текст взято в квадратные скобки.

²⁵ Государственный литературный музей (Москва), архив В. И. Дмитриевой, «Заметки о Майковой» (не опубл.).

 $^{^{20}}$ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 163, No 803, часть II, лл. 13—45.

 $^{^{22}}$ Автограф письма хранится в рукописном отделе Института русской литературы ($\sqrt[8]{x}$ $\sqrt[4]{802}$). Письмо опубликовано в «Невском альманахе» (вып. II, «Изпрошлого», Пгр., 1917, стр. 34—35).

 $^{^{24}}$ См.: О. Чемена. «Обломов» И. А. Гончарова и Екатерина Майкова. «Русская литература», 1959, № 3.

Вера — «провинциалка», «дикарка», вследствие нелюдимости и замкнутости у нее, несмотря на смелость природного ума, ограниченный кругозор. Она читала иного, но мимоходом, «сначала от скуки,... потом из любопытства» (VI, 313). Книга ее не занимает (V, 298), она немедленно отсылает принесенные ей Райским книги обратно (V, 349). Вера вполне довольна своим пребыванием в деревенской глуши, ее приводит в ужас даже мысль о возможности расстаться с Малиновкой (V, 302). Она пребывает в полной праздностя, «занятий у нее постоянных» нет (V, 309); только в конце романа, «соглашаясь в необходимости труда», она гинит себя за бездействие и чертит себе «в недальнем будущем образ простого, но действительного дела» (VI, 318). После «падения» «Вера усердно ушла в домашние хлопоты» (VI, 348).

Однако, несмотря на столь большую разницу между прототипом и Верой, частые встречи писателя с Майковой и совместная литературная работа должны были

способствовать внедрению в образ черт ее характера.

При первом свидании Райского с Верой (ч. II, гл. 16) явственно обнаруживаются основные свойства ее своевольной, свободолюбивой натуры: непроницаемость, таинственность, недоступность. «... Глубокая, таинственная, непроницаемая женщина, одна из тех, которые, по воле своей, играют жизнью человека, топчут ее, заставляя влачить жалкое существование, или дают уже такое счастье, выше и живее какого не дается человеку» (№ 807, л. 11).²⁶

Вера встречает Райского холодно, даже враждебно. Читателю кажется, что если ранняя Вера и не революционерка, то во всяком случае она поддерживает связь с нелегальными лицами. Она прячет от Райского книгу, которую читает, запрещает ему входить без нее в ее комнату, отмалчивается или неохотно отвечает

на его жадные вопросы.

Нескромные попытки Райского вторгнуться во внутренний мир Веры немедленно встречают с ее стороны чрезмерно резкий, даже грубый отпор. Вера живет отдельно, совершенно независимо, умело отгородившись от бабушкиного деспотизма и сестриной ограниченности. «...Проникать в душу к себе она не допускала» (V, 309). «Я ничего никому не говорю...» — признавалась Вера Райскому (VI, 33).

Гончаров в 1869 году упрекал Майкову: «... и Вас я знаю мало, да Вы и не позволяете вникать ни в Ваши мысли и убеждения, ни в обстоятельства...»

(VIII, 398).

Причудливость характера Веры показана в отрывке чернового автографа 17-й главы II части, выпущенном в печатном тексте: «Все было так прихотливо, противоречиво, противоположно и своенравно в ней, что он угорал» (ч. II, л. 26).

До конца романа внутренний мир Веры остается полностью не раскрытым. Весьма показателен в этом отношении не вошедший в печатный текст отрывок из чернового автографа 17-й главы II части. Этот отрывок, в котором, случайно или умышленно, нет упоминания имени Веры, дает жизненную зарисовку, психологический портрет глубоко погруженной в свой внутренний мир натуры, в которой за женским обаянием и мнимой отрешенностью от окружающей действительности вдруг проглядывают те черты жесткости, ненависти и твердости, без которых немыслим никакой решительный шаг, никакая революционная действенность.

«У Райского захватывало дух от этих наблюдений: что она? Он пытал ее ум, хотел прислушаться к тонам сердца: но разговор вертелся на обыкновенных предметах, а когда он переносил его в сферу какой-нибудь сложной или глубокой мысли или манил в туманную даль поэтической мечты, творческого сна, она слушала его, опустив глаза, или будто думая о другом, или рассеянно отвечая ему, а чаще всего замирая в своей неподвижной позе простого ли равнодущия или глубокой сосредоточенности, он решить не мог. Не давалось ему даже уловить образа ее ума, какого-нибудь, хоть простого родственного семейного чувства, чего-нибудь. На лице у ней в этом бездонном взгляде—проходят такие глубокие тени чего-то: мысли ли несутся тучами, чувства ли просятся из души — сейчас, кажется, скажется все: а разрешится все или внезапной зевотой, или улыбкой с дрожаньем подбородка над каким-нибудь посторонним мелочпым явлением, замеченным в эту минуту на дворе или огороде: курица старается отнять у другой какую-нибудь добычу или драка мальчишек — и следов мысли и чувства нет, все будто стерлось, и лицо как будто безжизненно, и как у мраморной статуи, бледно, неподвижно и обаятельно прекрасно. Напрасно караулил он, какой у нее ум: бьет он силою, плодится ли крупными цельными мыслями, или развивается ветвями, тонкими и мелкими узорами, верность, тонкость или грация — его свойства? Мешается ли сердце в этот ум и делает его у женщин непобедимым. Кажется, судя по примеси этого нежного шепота к грудным нотам, слышится будто в речи биение сердца, но тут же рядом, в одну и ту же минуту, взгляд ее блеснет зло, как сталь, или поглядит так холодно и небрежно, вырвется резкое слово,

²⁶ Цитирую по рукописи, переписанной Майковой; в печатном тексте хужерядом «тонкая актриса» и «глубокая и тонкая женская натура» (V, 300—301).

иногда и вся мина злая, точно сердце ее способно ненавидеть, как будто не жди от нее жалости, мягкости, стыда и пощады и ничего женского. "Что за бездонная пропасть, где же почва, основание — что она? — думал он в отчаянии, — таинственна

и неразгаданна как ночь!"» (ч. II, лл. 31—32).

Гончаров прекрасно понимал, что Екатерина Майкова достойна того, чтоб рисовать с нее новую женщину. Однако с конца III части романа образ ранней Веры претерпевает сокрушительную деградацию, правственный облик ее меняется до неузнаваемости, общие с Майковой черты выветриваются. Первоначально намечавшаяся в романе новая женщина лишается почти всех тех особенностей, которые могли быть сочтены не только отвечающими революционным идеям, но даже просто прогрессивным устремлениям.

В черновом автографе 17-й главы II части фразой Райского «таинственна и неразгаданна как ночь!» заканчивается основная характеристика Веры, кончается участие Майковой в работе писателя, продолжавшееся до конца 1859 года, кончается и синяя бумага форматом 340×222 мм (ч. II, лл. 9—32). В уголке последнего листа очень мелкими буквами намечен дальнейший план изложения: «...он бросается в бездну развития, щеголяет этим — в разговорах с ней и с бабушкой.

Разговор с бабушкой».

Такие заметки автора на черновом автографе для памяти обычно встречаются перед перерывом в работе. Разговор с бабушкой в той же 17-й главе написан позднее на серо-голубой бумаге большого формата (ч. II, лл. 33—40) и дописан на белой

обычного формата (ч. II, лл. 41—42).

Разговор Райского с бабушкой в присутствии Марфеньки (V, 312—317) чрезвычайно важен для последующего развития первичной темы, так как обсуждается вопрос о возможности женитьбы Тита Никоныча на бабушке, которая во время этого разговора то печально вздыхает, то краснеет, то отшучивается, наконец раздражается и сердится. Совершенно естественно, что раскрыть истинные причины отказа от заветного, недоступного счастья бабушка не могла: они слишком серьезны и глубоки.

Семнадцатая глава II части заканчивается в печатном тексте неожиданным приходом в дом бабушки двух гостей — Викентьева и Волохова. В черновом автографе Василиса с уважением докладывает о Волохове: «Еще Марк Иванович пришли, спрашивают вас! — сказала она Райскому» (ч. II, л. 42). В печатном тексте Райский срывается с места и, пренебрегая знакомством с Викентьевым, спешит навстречу Волохову с восклицанием: «Вот это люди так люди!» (V, 318).

Читателя интересует, чего ради «ночная птица» Марк среди бела дня пришел к Райскому и о чем они будут разговаривать. Но напрасно искать описания их второго свидания, его в романе нет. Следующая встреча Райского с Марком происходит только в 20-й главе II части, когда уже поздний Марк с всклокоченной го-

ловой вылезает из-под телеги, где он спал (V, 345).

Полугодовой перерыв в работе над романом, отвлекший внимание писателя от не написанной им сцены второго свидания Райского с Волоховым, связан

с двумя событиями, происшедшими в феврале 1860 года.

В № 2 «Современника» за 1860 год был напечатан очерк «Софья Николаевна Беловодова», не имевший никакого отношения к основной сюжетной линии романа Гончарова «Обрыв», которая, таким образом, не была доведена до сведения чита-телей, а в № 1—2 «Русского вестника» за 1860 год появился роман Тургенева «Накануне», сюжет которого безусловно обладал некоторым сходством с первоначальной программой романа «Обрыв».

В бешенстве 3 марта 1860 года Гончаров направляет Тургеневу глубоко оскорбительное письмо (VIII, 327). Дальнейшая история размолвки — решение третейского суда и состоявшееся в 1864 году на похоронах А. В. Дружинина примире-

ние - хорошо известна.

Изобразив в лице Елены Стаховой способную на подвиг новую женщину, Тургенев лишил Гончарова возможности выполнить свой давний замысел в отношении Веры и Марка. Плыть за Тургеневым в фарватере его романов Гончаров не мог. Годами вынашивавшийся сюжет романа отпал, и следовало его заменить другим.

7 мая 1860 года Гончаров на пароходе выехал за границу вместе с семьей Никитенко,²⁷ расставшись с которой в Дрездене, направился в свой «вожделенный уголок» — Мариенбад, где прожил с 2/14 июня до 6/18 июля ²⁸ в надежде закончить роман «Обрыв». На первых порах ему кажется, что это удастся. Извещая почти

²⁷ А. В. Никитенко. Дневник в трех томах, т. 2. 1858—1865. Гослитиздат,

^{1955,} стр. 120—121.
²⁸ П. Берков. Русские писатели в Марианских Лазнях. «Русская литература», 1959, № 3, стр. 201.

каждую неделю семью Никитенко о работе над романом «Обрыв», Гончаров в письме от 3/15 июня описывает тот прилив творческих сил, который он испытал _{на} второй день после приезда в Мариенбад. В этом письме отчетливо обозначается зарождение нового варианта сюжета романа: «...вчерашнее утро принадлежит к лучшим утрам моей жизни. Я чувствовал бодрость, молодость... Разумеется, это не пропало даром для будущего (если только будет) романа: он весь развернулся передо мной часа на два готовый, и я увидал там много такого, чего мне и не грезилось никогда. Для меня теперь только понятно стало значение второго героя, любовника Веры...» (VIII, 329; курсив мой — O. V.). Превращение Марка Волохова из мужа Веры в любовника знаменует поиски нового сюжета.

Промелькнувший перед мысленным взором писателя новый вариант сперва показался ему увлекательным. Однако он очень скоро понял, что резкий излом основной сюжетной линии во второй половине романа требует основательной переделки уже написанной первой половины и прежде всего переработки интересно очерченных в 14—17-й главах II части образов Марка и Веры. Такая задача особенно трудна была для Гончарова, который в критических заметках «Лучше поздно, чем никогда» сознавался в слабой стороне своего таланта: «Всего более затрудняла меня архитектоника, сведение всей массы лиц и сцен в стройное целое, и вот,

между прочим, причины медленности!» (VIII, 80).

Отсутствие четко продуманного плана романа, утратившего свой основной ориентир, сковывало писателя и доводило его до полного отчаяния. Письма Гончарова к семье Никитенко из Мариенбада летом 1860 года наполнены многочисленными жалобами на свои творческие неудачи.

20 июня/2 июля: «Являются на сцену лица, фигуры, картины, но сгруппировать их, найти смысл, связь, цель этой рисовки — не умею, не могу...» (т. 8,

стр. 327).

23 июня/5 июля: «Вчера я напал на след новой, смелой мысли или способа, как провести героя через весь роман, но для этого надо бросить все написанное и начать снова: пожалуй, я бы непрочь, как это ни тяжело, ну, а если эта новая

выдумка — нелепость, вздор?» (VIII, 340-341).

28 июня/10 июля: «Написано уже много, а роман собственно почти не начался; я все вожусь с второстепенными лицами... если б план был обдуман, ясен, тогда бы роман шел правильно, слитно и стройно; потом легко бы было и отделывать. Но что об этом: пропащее дело! И не такие мыльные пузыри лопаются, так я!» (VIII, 343-344).

Из Булони Гончаров сообщает сестрам Никитенко 6/18 августа 1860 года: «...к Маркушке и приступить не умею, не знаю, что из него должно выйти...»

Отказ от первоначального сюжета повлек за собой в первую очередь изменение образа Волохова. В концовке раньше написанной 17-й главы II части действовал еще ранний Марк, а в 20-й главе поздний Марк уже появляется во всей своей не-

Дальнейшей хронологизации глав II части романа помогает запись, произведенная Л. В. Никитенко в Дрездене 16/28 сентября 1860 года: «Вечером Гончаров читал мне новую, написаеную им в Дрездене, главу своего романа...» ²⁹ Эта запись может относиться к 21-й или 22-й главам II части. Характеристика Веры продолжается и в начале 1-й главы III части («она пока младенец, но с титанической силой»), затем круто обрывается. Далее следуют, как всегда, когда рвется на время страстная напряженность сюжетной линии, безразлично нейтральные главы, такие, как 2-я и начало 3-й главы III части, написанные значительно раньше 1860 года.

На первых главах III части «Обрыва» работа писателя на долгий срок прекра-

щается, заканчивается третий этап творческой истории романа.

Хотя с февраля 1860 года по сентябрь 1862 года Гончаров не служил и имел достаточно свободного времени, работа над романом «Обрыв» заглохла. В письме к А. В. Никитенко от 17 июня 1862 года писатель свой отход от литературной деятельности объясняет политическими событиями, последовавшими в послереформенный период: «"Пиши" — твердят, когда нельзя писать, когда на носу бури и пожары, от которых искусство робко прячется, когда надо писать грязью или вовсе не писать...» (т. 8, стр. 339).

Гончаров возобновил работу над III частью романа только летом 1865 года, во время заграничного отпуска. Это подтверждается имеющейся в черновом автографе в начале 10-й главы III части (л. 144) собственноручной авторской датировкой «Булонь, 30 июля» (1865 года). Таким образом, Тупин, впервые появляющийся в романе в 10-й главе III части при словах бабушки: «Разве лесничий...» (VI, 83), — был создан писателем за границей летом 1865 года (ч. III, л. 151) в противовес окопчательно осужденному на почти огульное злонравие Марку Волохову.

²⁹ А. В. Никитенко. Дневник, т. 2, стр. 151.

Лист 176 чернового автографа в конце 14-й главы III части подписан: «Булонь, 4 августа 1865». Под этой датой записан подлинный меморандум автора, откладывавший написание 16—21-й глав III части до 1866 года:

«Спы всех трех etc.30 сватовство Марфеньки ³¹ и Веры 32 и т. д.»

За границей в 1865 году были написаны также 7-я, 8-я и 9-я главы III части. Об этом Гончаров сообщал 1/13 июля 1865 года еще из Мариенбада С. А. Никитенко: «А начал было перебирать свои тетради, писать или, лучше сказать, цара-пать и нацаранал две-три главы...» (т. 8, стр. 341).

В главах 7-й и 8-й III части заканчивается эпизод бешеной вспышки ревности к «автору синего письма» (VI, 169) со стороны Райского, который, как маятник, безвольно качается между надеждой и отчаянием. Этот эпизод начинается в 5-й главе. Отсюда можно заключить, что и она вместе с 6-й была написана в 1865 году.

Где же проходит шов между написанным осенью 1860 года и почти через пять.

лет — летом 1865 года, с чего начался четвертый этап творческого процесса?

Коротенькая 4-я глава III части кончается язвительной репликой Волохова в адрес Райского, как бы обращенной к самому писателю: «И романа не кончите, ни живого, ни бумажного!» В черновом автографе концовка 4-й главы вписана очень мелко, косыми строчками в нижнем углу листа 112. Это позволяет думать, что работа писателя над романом «Обрыв» была прервана на долгие годы именно на этой главе, и подтверждает написание 5-й главы в 1865 году.

За пять лет, протекших между третьим и четвертым этапами творческой истории «Обрыва», многое изменилось в жизни русского общества, изменился и сам писатель. Усиление консервативных тенденций во взглядах Гончарова, расхождение с «Современником» и сближение с реакционными кругами повлекли за собой изменение в направлении романа. Первоначальный прогрессивный сюжет уступает место защите «старой правды», узко дворянских интересов. События личной жизни Гончарова подтверждали и подогревали его резкую неприязнь к новому, молодому поколению.

О назревавшей летом 1865 года семейной драме в семье младших Майковых, к которой так долго привязан был писатель, сохранилось свидетельство критика А. М. Скабичевского: «В 1865 году, живя в Парголове, я встретил однажды этого господина (Любимова, — О. Ч.) у Вл. Майкова, жившего на даче в Мурине, и мы гарцовали с ним даже верхами на чухонских лошадях. Он как раз в то время ухаживал за г-жей Майковой и показался мне очень симпатичным молодым человеком, не имевшим ничего общего с карикатурным героем романа Гончарова». 33

В зиму 1865—1866 года идеологический разлад в семье младших Майковых нарастал. Екатерина Павловна все дальше отходила от подчеркнуто верноподданнических настроений всей семьи Майковых.³⁴ Прогремевший 4 апреля 1866 года на всю Россию выстрел Каракозова раскрыл ей глаза на ту пропасть, которая отделяла ее от мужа. В апреле 1866 года она уезжает на родину к отцу в его имение Ка-

литовку.

На правах десятилетней дружбы Екатерина Павловна 3 мая 1866 года направляет в Петербург Гончарову письмо, на которое он, почувствовав приближение опасного кризиса в ее жизни, 16 мая отвечает длиннейшим письмом, представляющим собой его первый «зов в семью». Это письмо не оставляет никаких сомнений в том, что писатель ясно понимал, какие силы гнали Екатерину Майкову из стародворянской семьи на волю.

«Ужели все те истины, которые вдруг толпой явились к Вам спасать Вас от гибели, были Вам до сих пор неизвестны, новы, поразительны, что для этого понадобилось вдруг радикальное изменение Вашей прежней колеи, Ваших понятий о добре и зле, об обязанностях, о труде, долге, даже, сколько я заметил, о чувствах? Полно, так ли это? Так ли это ново, неожиданно, истинно и здорово, что, оставя все прежнее, надо кинуться, отворотясь от прошлого и не оглядываясь, к этому quasi-новому и променять почти целиком одну жизнь на другую?» «Вы идеалистка — Вы должны знать это, и, конечно, знаете, что Вы никогда и ничем не удовлетворитесь, ни на чем не остановитесь, а также и ни на ком...» «Вы охотно согласитесь ошибиться, лишь бы увлечься чем-нибудь, еще Вам неизвестным и неиспытанным Вами».35

³⁰ Глава 21-я III части.

³¹ Главы 16-я, 17-я и 18-я.

³² Глава 20-я.

³³ А. М. Скабичевский. Литературные воспоминания. М.—Л., 1928, стр. 114. «Семейные вечера», мл. возр., 1866, май.

³⁵ О. М. Чемена. И. А. Гончаров и семейная драма Майковых. Сб. «Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков», Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 191, 193, 192.

Зная бунтарский характер Майковой и предвидя безуспешность своего увещевания, Гончаров 29 мая 1866 года в подавленном состоянии уезжает за границу. Из Мариенбада 3/15 июля он пишет С. А. Никитенко: «Я уехал под влиянием меиз мариеновда от в вышет с. А. Пипатенко. «И уежал под влиянием мелочных и раздражительных ощущений, которые мало-помалу улеглись, но для этого требовалось время и необыкновенные усилия над самим собой. Какое же при всем этом писанье, сами посудите» (т. 8, стр. 351). Тем не менее из Булони Гончаров пишет 12/24 августа А. Г. Тройницкому: «Я бодро работал прошлую неделю, листы плодились под рукой» (т. 8, стр. 358).

О том, что было написано в 1866 и 1867 годах, писатель сообщал М. М. Стаско-

левичу в письме из Киссингена 6/18 июня 1868 года: «Потом прочел последние две главы, чтобы напомнить себе, где остановился (помните, выстрел и Марк),³⁶ и вдруг вижу, какие-то еще два-три листа (огромные, в виде простынь)... 37 Прошлого года, в Мариенбаде, когда я неистово хандрил, точно убитый, напрасно стараясь приняться за труд, я успел нацарапать два-три листа огромных и потом бросил их. как никуда не годные, потому что еще не знал, как разрешится мой узел, остановивший меня» (VIII, 382).

Таким образом, становление окончательного сюжета в конце четвертого этапа и переход к пятому этапу, завершившемуся в 1868—1869 годах окончанием всего романа, произошли только после того, как Екатерина Майкова ушла из семьи.

Разумеется, помимо семейной драмы Майковых, Гончаров мог знать и о других подобных драмах. Разрушение дворянских семейных гнезд нигилистами и революционерами в 60-е годы не было единичным явлением. Екатерина Степановна Гаршина 2 января 1860 года ушла к революционеру П. В. Завадскому, разбив семью и расставшись на три года с младшим сыном Всеволодом, будущим известным писателем.

В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров, в своем творчестве всегда опиравшийся на факты действительной жизни, прежде всего отстраняет от себя «странный упрек» в неправдоподобии поступка Веры»: «Повторяю, я не выдумывал ничего: сама жизнь писалась у меня, как я переживал ее и видел...» (VIII, 97).

«Разве многие изящные красавицы не пошли с ними на их чердаки, в их под-

валы, бросив — одни родителей, другие мужей и — еще хуже — детей?

Сколько было слухов о каких-то фаланстериях, куда уходили гнездиться раз-

ные Веры!» (VIII, 95).

«Все, конечно, знают и помнят примеры этих эмиграций — и я знал некоторых женщин, с которых до этого "падения" не задумался бы писать свою Веру!»

Вера в фаланстерии не уходила, по фаланстериям скиталась Майкова после ухода из семьи. Поэтому создается впечатление, что когда Гончаров приписывал такие действия Вере, его мысли были заняты воспоминаниями о Екатерине

В этой же статье Гончаров называет Веру «жертвой в борьбе старой жизни с новою» (VIII, 96). Однако, начиная с 8-й главы III части и на протяжении всей IV части, писатель стремится доказать, что Вера подчинилась Марку физиологически, а не идеологически. Внезапно возникшая в 15-й главе III части религиозность служит лишним доказательством твердой приверженности Веры к устоям старой правды и отсутствия идеологического влияния на нее атеиста Волохова. Если это так, то в III части романа отпадают уже всякие аналогии этого образа с Екатериной Майковой, для которой Федор Любимов был тем попутчиком, с каким она, оставив семью, могла пуститься в долгий и гяжелый путь.

В Вере отсутствует непостоянство беспокойной натуры Майковой, но их отчасти роднит жажда нового, тяга к тому, что еще ими не изведано и не испытано. В захолустной Малиновке Вера не была в состоянии найти для себя подходящее большое дело; она искала нового человека, который являлся бы носителем новой правды. На безлюдье, окружавшем Веру, в ее монотонной, бездеятельной жизни и Волохов, кравший яблоки, мог показаться героем, его зубоскаль-

ство — красноречием, цинизм — откровением, а отрицание — философией. Поиски «свежей, осмысленной жизни» (VIII, 96), тоска по новому, лучшему увлекают Веру на скользкий путь. Это новое, но совсем не лучшее, показано в Марке только с отрицательной стороны главным образом из опасения, чтоб оно не показалось более привлекательным, чем старая правда.

Гончарову существенно важен был факт «падения» Веры, к виновнику его он относился с явным пренебрежением, даже враждебностью, мешавшими художественной отделке ходячей схемы нигилиста.

Создавая образ Волохова, Гончаров старательно удалял из романа все, что могло бы придать Волохову идеологическую значительность и принципиальность.

³⁶ Главы 22-я и 23-я III части.

³⁷ Главы 1-я (лл. 1—7) и 2-я (лл. 8—10) IV части, кончая словами: «Вера и Райский оба вздрогнули» (VI, 186).

Однако революционно-демократическая критика, сосредоточив свое негодование на фигуре Волохова, отвергла весь роман, его гуманную апологетическую концепцию.

Изложение доктрин прогрессивной идеологии, прекрасно известных Гончарову прежде всего по его работе цензором, могло бы найти свое место в сцене второго. свидания Марка с Райским (ч. II, гл. 17-я), оставшейся ненаписанной. Выброшенной из романа оказалась и важная политическая дискуссия Райского с Волоховым. имеющаяся в черновом варианте их свидания при передаче трех тысяч от бабушки.

Волохов с возмущением говорит Райскому: «Ну, а за городом, там в полях и усадьбах — до этого ваша поэзия, кажется, не касается... Там неприятно смотреть, как охают да стонут [в неволе... Вот там, может быть, еще работников нет.

а все_мученики...]» ³⁸

Лишив Волохова роли апостола новых идей, Гончаров наделил его не политическим, а бытовым нигилизмом с анархическим привкусом, выросшим на почве-

слепого бунта против опротивевшего уклада старой жизни.

В основном образ Волохова отвечает той схеме нигилиста, которая была установлена рескриптом Александра II на имя кп. Гагарина ст 14 мая 1866 года после каракозовского покушения. В рескрипте высказывалось осуждение «стремлений и умствований, дерзновенно посягающих на все для нее (России, — О. Ч.) искони священное, на религиозные верования, на основы семейной жизни, на покорность закону и на уважение к установленным властям». 39

Гончаров был очень далек от какого бы то ни было сочувствия идеалам передовых молодых людей. В письме 16 мая 1866 года он писал Е. П. Майковой: «... нетерпеливое, увлекающееся юношество и хочет ускорить этот ход, т. е.: поломать, покрутить и даже не прочь прибегнуть для этого к революционному деспотизму, а если б дали волю, и к террору... Нужно кое-что изменить, переставить, но тихо, не ломая ничего, не жертвуя ни своими убеждениями, которыми жил всю жизнь, ни даже не изменяя чувствам, которые так или иначе делали нас счастливыми».40

Исходя из таких воззрений и сурово осуждая «волоховское беспочвенное блуждание» (VIII, 101), писатель мог изобразить только наихудший тип.

Среди молодого поколения встречались и такие, которым ненавистно было все старое, но которые, отплыв от одного берега, были слишком слабы духом, чтоб наперекор ветрам и волнам, пристать к другому. И они блуждали меж двух берегов «без руля и без ветрил», без дела, без цели, без идеалов и надежд. Нравственно опустошенные, преследуемые, озлобленные, изгоняемые из учреждений и высших учебных заведений, эти «личности без будущего» нередко скатывались к полному паразитизму.

Марк Волохов несомненно сборный образ. На одного из его возможных прототипов указал Н. К. Пиксанов: «Еще ближе Гончаров мог изучать тип "нигилиста" в Петербурге — в лице того человека, который увлек собою и своею проповедью выдающуюся женщину, жену журналиста В. Н. Майкова, писательницу Е. П. Майкову, которая оставила мужа и детей и уехала с этим "нигилистом" на Кавказ, в один из тогдашних "фаланстерий", общежитий-коммун».

Крепыш-сибирик Федор Васильевич Любимов внешне производил благоприятное впечатление. Екатерина Павловна Майкова познакомилась с ним при своем возвращении домой после лечения кумысом на волжском пароходе летом 1864 года. Об этом пишет В. И. Дмитриева в своих воспоминаниях: «... ввалился на пароход дюжий, неотесанный парень, некрасивый, грубоватый, но весь пропитанный ка-

кой-то дикой, черноземной силой...» 42

Внешность Любимова была хорошо известна Гончарову, который мог наблюдать его в семье Майковых в роли домашнего учителя в зиму 1865—1866 года. В позднейших приписках к 16-й главе I части в кирмаловской рукописи 43 имеется не вошедшее в печатный текст описание наружности Волохова из письма Козлова к Райскому: «Сила у него ужасная, грудь точно стена, мускулы как у льва. Я думаю, он на олимпийских играх получил бы венок за борьбу».

укописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 209, ед. хр. 7, л. 228. Цитирую по собственноручным припискам Гончарова в рукописи С. А. Никитенко. В квадратные скобки взято зачеркнутое.

³⁹ С. Г. Сватиков. Студенческое движение 1869 года. В кн.: Наша страна.

Исторический сборник, І. СПб., 1907, стр. 181.

⁴⁰ О. М. Чемена. И. А. Гончаров и семейная драма Майковых, стр. 192.

⁴¹ Н. К. Пиксаног. Роман И. А. Гончарова «Обрыв». «Ученые записки Ленинградского государственного университета», серия филологических наук, 1954,

^{№ 173,} вып. 20, стр. 207.

⁴² Государственный литературный музей (Москва), архив В. И. Дмитриевой, «Так было», т. II, стр. 190 (сигнальный экз.).

⁴³ Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 209, ед. хр. 7, л. 75.

Внутренние черты характера Федора Любимова острый глаз 53-летнего писателя мог распознать гораздо лучше, чем начинающий критик Скабичевский.

В 70-е годы Федор Любимов уже не тот, что в 60-е. Со слов Екатерины Павловны Дмитриева записала о Любимове: «...он стал невозможным. Опустился, ничего не хотел делать, бросил читать, заниматься, лежал и пил... ругался. Я ушла...» 44

Если обнаружившееся при жизни в фаланстерии моральное разложение Любимова Гончаров в образе Волохова мог только предугадать, то наблюдать моральную неустойчивость писатель мог на своем племяннике Владимире Михайловиче Кирмалове (1840—1896),45 на которого как на возможный прототип Волохова указывала в своем письме 1869 года Е. П. Майкова (VIII, 401). Это был талантливый карикатурист, вольнодумец и атеист, неуживчивый и беспутный, изгнанный из всех учреждений и в зрелые годы оставшийся вовсе без заработка. Его вместе с четырьмя детьми кормила на свой скудный заработок жена.

При ознакомлении с черповым автографом романа ясно видна борьба антинигилистической тенденции автора с художественной правдой образа. Положитель-

ные черты в характере Волохова постепенно исчезают.

Марк Волохов, которому «загражден доступ во все дома» (VI, 169) и который поэтому приучился входить в них по-воровски через окно, по суровой необходимости вынужден жить на средства тех, кто «присвоил себе... и труд, и собственность, и время земледельца». Среди позднейших добавлений к кирмаловской рукописи, опущенных в печатном тексте, имеется следующая приписка, вскрывающая некоторые факты из прошлой жизни Волохова: «В тюрьме сидел за долги, да его оттуда поскорей выпустили: смутил всех заключенных» (л. 75).

Волохову не чуждо чувство товарищества. Однако свидетельство об этом Леонтия Козлова также сычеркнуто: «А в прошлом году от больного от меня не отходил от постели и ухаживал, перевертывал, устал я на улице, принес домой на руках как перышко... Я три месяца не выходил из дома, и он сидел со мной, читал, делал отметки, точно послушный ученик» (л. 75).

Все-таки в печатном тексте удержалось проявление человечности в Марке Волохове в превосходной сцене 6-й главы IV части, в которой изображается безысходное отчаяние покинутого женой Леонтия Козлова и для которой протоситуацией могли послужить мучительные переживания В. Н. Майкова после ухода жены. В сцене ухаживания за больным Козловым по-маскарадному одетый в женский наряд Волохов впервые проявляет свою подлинную человеческую сущность. Каков бы ни был Марк Волохов, во всяком случае неосторожный шаг Веры

«в одну роковую минуту» (VIII, 218) решил ее участь.

Следуя наиболее важной для него теме романа — анализу «падения», Гончаров на протяжении IV и V частей подвергает образ ранней Веры двойной перекристаллизации, превращая ее сперва в страстную грешницу, а затем в кающуюся Магдалину, у которой дрожат руки, когда надо написать письмо Марку (VI, 360), и дрожат ноги, когда нужно идти объясниться с ним (VI, 376). Споткнувшись, Вера сразу теряет все свое самообладание.

Эта двойная метаморфоза Веры отзывается и на стиле двух последних частей «Обрыва». Эпически спокойный, пространный реализм трех первых частей романа сменяется в четвертой части несдержанной романтикой. Гончаров совершенно справедливо писал потом о себе в статье «Лучше поздно, чем никогда»: «...я не такой поклонник реализма, чтобы не допускать отступлений от него» (VIII, 99—100).

Резкие контрасты, романтические преувеличения чередуются с видениями наяву. Гордая Вера дважды валяется в ногах у Райского, униженно целуя у него руку и вымаливая позволение спуститься с обрыва. Это вподрение в характер Веры

раболепства кажется противоестественным.

Романтика все более и более пронизывает последние главы четвертой части, драматический накал нарастает, пока сраженная издевательским букстом героиня не падает без чувств на ковер. Эта финальная сцена четвертой части могла бы с успехом послужить завершением всего романа, однако писатель не хотел отказаться от своего первоначального замысла: апологии падшей Веры и оставшейся всю жизнь безупречной нравственной бабушки, которые в глазах Райского высоко поднялись, как святые (VI, 338—339). Поэтому возникла пятая часть, в которой писатель не преодолел наплыва чувствительного сентиментализма, «поэзии прекраснодушного уныния и религиозного умиления» (главы 9-я и 10-я).

Пятая часть изобилует усложненными, эмоционально припеднятыми сюжетными ходами, подчеркнуто драматизированными коллизиями, растворяющимися

45 Даты и сведения сообщены внучкой Виктора Михайловича Кирмалога

Верой Александровной Кирмаловой.

⁴⁴ См. также: Отношение Новороссийской городской полиции от 20 февраля 1875 года (Государственный исторический архив Ленинградской области, ф. 14, оп. 5, д. № 4019)

затем в унылой примиренности и пассивности. Эта часть тем более кажется излишней, что, по существу, она почти не продвигает сюжетную линию романа и в фипале оставляет главных героев на распутье, в полной неопределенности. Рядом с апологетической концепцией здесь соседствует и антинигилистическая направленность, особенно явственно проявляющаяся в 6-й главе.

Сближение дворянской девушки с нигилистом-разночинцем — это шаг, имеющий бесспорную общественно-политическую значимость. В личной драме Веры запечатлено характерное для 60-х годов явление распада старинных дворянских гнезд. Однако если в образе Веры отразилось то хорошее, что могло дать дворянское общество, то Марк воплотил в себе все худшее, что можно было найти в нарождавшемся новом поколении. Такое тенденциозное сочетание, устанавливавшее непреложный примат дворянского сословия, не могло вызвать сочувственного отклика со стороны передовых слоев общества, а консервативные круги не могли простить автору, что он «не пощадил ее (бабушки, -0. 4.) святые седины» (VIII, 220) и открыл тайну происшествия в оранжерее.

После выхода в свет «Обрыва» ни один голос не раздался в защиту «опоздавшего романа», отставшего от современности, кроме «Голоса» А. А. Краевского,

пздавшего 10 лет тому назад «Обломова». 46

В эпоху безвременья, в эпоху наступления реакции литературные произведения, лишаясь прогрессивного содержания, заполняются изображением всякого рода любовных страстей. Вера, поддавшаяся позорной страсти, по мысли автора, терпит двойное крушение: и в поисках новой правды, и в своем чувстве к любимому. «Я бы не была с ним счастлива, — говорит Вера, — я не забыла бы прежнего человека никогда и никогда не поверила бы новому человеку» (VI, 365).

В последнем, прощальном письме к Е. П. Майковой (апрель 1869 года), которое можно назвать вторичным зовом назад, в семью, оставшимся также безрезультатным, писатель оправдывался в том, какую печальную участь уготовил он в романе для своей героини: «Дальше Вере идти некуда — сами Вы сознаетесь, что ничего еще не выработалось... Следовательно, и я не знал бы, что мне дальше делать из Веры, или если и знал бы, и — пожалуй — знаю, то все не вышло бы ничего нового... Словом, будущность женщины (для меня, впрочем, она ясна), той женщины, о которой Вы говорите, еще в тумане, и я не знаю ее» (VIII, 398).

Оговорки Гончарова не оставляют сомнений в том, что, кроме выполнения семейных обязанностей, другой дороги для женшин писатель, заканчивая «Обрыв», не видел, полностью разочаровавшись в попытках передовых женщин 60-х годов найти иные пути. Но как в жизни не сбылись мечты Гончарова о возвращении Екатерины Павловны в семью, так и в романе «Обрыв» не осуществился брак Веры с Тушиным. Писатель уклонился от второй свадьбы в романе и удержался эт того, чтоб нанести своей ранее чрезмерно возвеличенной, самозабвенно любимой героине последний незаслуженный удар и загнать ее в «Дымок» безукоризненного Тушина, где она скоро зачахла бы под гнетом его великодушия и снисходительного

покровительства.

Главная неудача «Обрыва» состояла в том, что изменение сюжета и пятилетний перерыв в работе раскололи роман на две половины: первая была написана в предреформенный период, а вторая создавалась уже в послереформенный. Сомкнуть эти две половины в одно монолитное целое, устранить анахронизмы и противоречия и создать недостающие звенья было труднейшей задачей. Многочисленные фрагменты и варианты чернового автографа, не вошедшие в окончательный текст, свидетельствуют об упорной, поистине героической работе писателя, которую он в условиях чрезвычайной спешки не смог завершить. Образы главных персонажей, в особенности Марка Волохова, оказались разломанными и противоречивыми. Наиболее цельными остались образы Марфеньки и бабушки, хотя последний подвергся некоторому искажению в 7-й главе V части. Во всяком случае апологетическая концепция устойчиво сохраняется.

Хотя образ Веры также ломается, Гончаров восторженно любуется им до конца романа. В день окончания работы над корректурами «Обрыва» он направил Стасюлевичу 7/19 апреля 1869 года письмо, начинающееся первыми строками стихотворения Гейне: «Довольно! Пора мне забыть этот (а Вам и подавно) вздор!» В этом письме имеется следующий постскриптум: «Не забудьте прислать мне поскорее чистенькую сводку, а если можно, то и две (даже, пожалуй, три), одну — мне, другую — графу, а третью — ей, моей ненаглядной Вере (которая не существует), но

исе же верно понадобится на Святой».47

Этой «ненаглядной Верой, которая не существует», если б она существовала, могла быть только Екатерина Павловна Майкова.

⁴⁶ «Голос», 1869, № 77.

⁴⁷ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. IV, стр. 73.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ

ВЛ. ГАЙДАРОВ

А. А. БЛОК

Как-то на одной из репстиций «Села Степанчикова» — инсценировки по Достоевскому — К. С. Станиславский сказал мне: «Вы знаете, что театр ставит "Розу и крест" Блока? Прочитайте пьесу и обратите внимание на роль Алискана».

я прочитал пьесу в сборнике «Сирин». Не могу сказать, чтобы роль Алискана меня захватила, но музыка стиха Блока меня увлекла; однако Станиславскому я ничего об этом не сказал, а он у меня ни о чем не спрашивал.

Прошло некоторое время, и опять начались разговоры об Алискане. Дело в том, что Алискана должен был играть И. Н. Берсенев, но высказывался ряд соображений против исполнения им этой роли — И. Н. «перерос» роль и буквально, и в переносном смысле, и хотя Блок говорил, что ему нравится Берсенев, режиссер спектакля Вл. Ив. Немирович-Данченко не согласился с этим. Роль передали более молодому актеру Н. М. Церетелли, но последний ушел в Камерный театр, потом роль поручили И. П. Чужому, который опять-таки не оправдал ожиданий, и, наконец, я был уже четвертым «предполагаемым» (после меня репетировал Е. В. Калужский) пажом Алисканом.

О. В. Гзовская со свойственным ей остроумием, обращаясь к К. С. Станиславскому, говорила, что «около нее, Изоры, образовался целый "пажеский корпус", и как бы в наше революционное время ей, Гзовской, не пришлось отвечать за это».

Во время начавшихся репетиций «Розы и креста» я должен был срочно заменить серьезно заболевшего Гришу Юдина и был занят репетициями «Младости» Л. Андреева во второй студии. На репетициях «Розы и креста» мне приходилось бывать не очень часто, но я усиленно занимался голосом, ходил на занятия и к М. Ф. Татариновой и к Е. О. Терьян-Каргановой. До сих пор еще у меня в ушах звучит мотив песенки Алискана (музыку писал М. Ф. Гчесин):

> День веселый, час блаженный, Нежная весна. Стукнул перстень драгоценный В переплет окна.

На одной из репетиций я увидел Блока (рапьше мне довелось видеть его лишь однажды, издали, на эстраде в переполненном зале Политехнического музея в Москве, когда он читал свои стихи). Блоку показывали некоторые уже срепе-

тированные сцены за столом, без мизансцен.

Александр Александрович, помню, сидел спиной к окну в нижнем фойэ МХТ, где происходили репетиции «Розы и креста». На нем был полувоенный костюм: сапоги, бриджи и гимнастерка, перепоясанная ремнем. Он только-только приехал из прифронтовой полосы. Его волосы были пострижены и причесаны, не так, как на портрете Сомова, — там Блок явно поэт! Серые глаза его смотрели куда-то впаль.

Несмотря на то, что Александр Александрович сидел, положив нога на ногу и свободно сложив руки на коленях, во всей его фигуре была какая-то устремленность вперед и ввысь. Он говорил о том, каков, по его мнению, должен быть Гаэтан, и мне было до очевидности ясно по всей фигуре Блока, по ее устремленности, что вот именно это и сидит передо мной Гаэтан. Говорил Александр Александрович и о рыпаре-несчастье Бертране, тайно влюбленном в Изору и самоотверженно помогающем ее сближению с Алисканом. И когда Блок рассказывал о своем Бертране, о его тайной любви и страданиях, то в этот момент передо мною был другой Блок — не Блок — Гаэтан, а Блок — Бертран. Так уживались в Блоке два образа его «Розы и креста».

14 Русская литература, № 4, 1961 г.

Как-то в начале 1918 года мне попалась газета «Знамя труда», где я впервые прочитал поэму «Двенадцать». Мало сказать, я был взволнован — я был покорен, потрясен, ошарашен! Перечитывал «Двенадцать» много раз, повторял про себя строки, идя по улице, пользовался случаем прочитать их товарищам по театру.

Я часто в то время выступал в концертах, и мне безумно хотелось читать па «публике» «Двенадцать». Однако я понимал, что только в каком-нибудь специаль-

ном — не в рядовом — концерте можно прочитать такую объемную вещь.

Я мечтал поговорить с автором по поводу моих планов, как читать поэму, тем более, что уже был знаком с ним в связи с репетициями «Розы и креста». Но он приезжал в Москву не часто и не надолго.

Однажды, помню, К. С. позвал меня в зрительный зал, где ему должны были показывать уже готовые декорации для «Розы и креста», сделанные по эскизам

М. В. Добужинского.

Декорации были интересны, но на некоторых из них лежал какой-то отпечаток серости и мрачности, а на иных — непонятной пышности и роскоши. Станиславский стал пробовать всевозможные комбинации света, особенно для декорации первой картины: замок, окно, дуб и в глубине — сад. Ничего из этих проб не получалось: как ни освещали, декорации не гармонировали с внутренним содержанием сцен, которые они оформляли. В результате всех сомнений, которые овладели Станиславским, большую часть уже совершенно готовых декораций он забраковал и велел отправить в декорационные сараи.

Таким образом, выпуск спектакля вновь откладывался, пока наконец в ноябре 1918 года «Роза и крест» совсем не сошла с «репетиционной доски»: у К. С. Станиславского уже зрели планы постановки «Каина» Байрона с В. И. Ка-

чаловым в роли Люцифера и Л. М. Леонидовым в роли Каина.

Блок «ушел» из Художественного театра, но он не ушел из моей жизни: во

мне продолжали звучать «Двенадцать»...

Конечно, тому много, много лет, но я помню, что в один из его приездов, когда окончательно решалась судьба «Розы и креста», а именно: в 1919—1920 году у меня

была беседа с А. А. по поводу «Двенадцати».1

Я сказал А. А., что хочу читать «Двенаддать» в концертах. Блок взглянул на меня вопросительно-ожидающе. Я стал, захлебываясь, восхищаться «Двенаддатью», говорил, что поэма гениальна, что она лучшее, что было написано о революции, что в ней потрясающая сила образности, что стихи, форма замечательно найдена ит. д. т. п., но что у поэмы для чтения на эстраде есть (я извинился) один существенный недостаток — это ее объемность. Я сказал, что в ходе моей работы над «Двенадцатью» некоторые места я вычеркнул, имея в виду объемность материала для чтения в концертах. А. А. горячо и резко протестовал против каких бы то ни было вычеркиваний и сокращений. Он заявил, что если хорошо прочитать «Двенадцать», то их всегда будут слушать. Доказательство тому — чтение Л. Д. Блок «Двенадцати» во многих аудиториях и прекрасный их прием публикой, но только этот прием был в 1918 году, а как теперь — не миновал ли у аудитории интерес к теме, да и вообще следует ли читать «Двенадцать»?

— Как Вы думаете? — спросил А. А.

Я не понял, почему, собственно, не «следует», и ничего не ответил. Дальше я спросил, могу ли я читать некоторые строфы почти напевая. Например:

Как пошли наши ребята В красной гвардии служить — В красной гвардии служить — Буйну голову сложить...

и до конца этой строфы. Причем пение сначала слышится как бы издали. Потом все усиливается вплоть до

Мы на горе всем буржуям Мировой пожар раздуем, Мировой пожар в крови — Господи, благослови!

Последнее с каким-то «будь, что будет! Все равно, начнем!» на выдохе...

А. А. попросил только наметить, как я предполагаю это сделать. Я вполголоса пропел... Он задумался...

«Не возражаю... В общей картине, может быть, даже хорошо», — произнес А. А. как бы в раздумье.

¹ Сохранился экземпляр «Двенадцати» московского издательства «Революционный социализм», где есть отметки, по которым я и восстанавливаю некоторые детали наших разговоров с А. А.

А. А. Блок

Было еще 3 таких места в дальнейшем: конец восьмой строфы («Упокой, господи, душу рабы твоея. .»), конец десятой строфы («Вперед, вперед, вперед, Рабочий народ!»), и последнее — конец одинпадцатой строфы («Вперед, вперед, Рабочий народ!») Так как слова в первом случае взяты из службы заупокойной литургии, то я предложил А. А. эту строку прочитать речитативно, в соответствии с мелодией этих слов в литургии, поскольку же во втором случае заключительные слова
сочетаются прямо с предшествующими — «Шаг держи революцьонный! Близок враг
неугомонный!», а в третьем — с содержанием всей строфы, идущей в маршеобразном ритме, то и вышеприведенные слова я предложил прочитать речитативом на
мелодию принева «Марсельезы»:

Должно быть, мой «показ» был неудачным и я не убедил А. Л., потому что он возразил против такого чтения во втором и третьем случае, согласившись с моим

предложением относительно первого.

Прошло довольно много времени. В мае 1920 года мы опять встретились. Это

было на квартире О. В. Гзовской.

Блок произвел на меня тревожно-тяжелое впечатление. Он был каким-то отсутствующим и прислушивающимся к тому, что происходило в нем. Он сообщил, что взял «Розу и крест» из Художественного театра, т. к. убедился, что она не пойдет там, и собирается передать ее в какой-нибудь другой московский театр. Он спросил Гзовскую, жалеет ли она, что ей не удалось сыграть роль Изоры, и, получив утвердительный ответ, как-то странно улыбнулся и сказал, что и ему жаль, что пьеса не пойдет в его любимом театре, а главное, что не К. С. Станиславский будет ставить ее, а кто-то другой. Он тут же добавил, что не всегда они (Станиславский и Блок) понимают друг друга, но все же Станиславский — художник огромной величины с ясной целью перед глазами, а вот он, Блок, все чего-то в жазни не понимает.

Он говорил о Большом драматическом театре в Петрограде, где он возглавлял режиссерское управление, о большой помощи, когорую оказывает театру М. Ф. Андреева и А. М. Горький. Без них театр, да еще молодой, вряд ли мог бы просуществовать долго. Правда, А. А. и жаловался на М. Ф. Андрееву, на ее настойчивость и вмешательство в вопросы репертуара.

Поминал в эту встречу А. А. Блок и то, что из-за недостатка современных пьес, театру приходится намечать свой путь между трагедией и романтикой, которой Большой драматический театр не будет чуждаться, и высокой комедией. Однако если обнаружится хорошая пьеса современного автора, театр не откажется от

постановки ее...

— А все-таки жаль, что не Станиславский будет ставить «Розу и крест»...

Он задумался, опять улыбнулся, но уже не столь жалостливо, и добавил: «А вот молодые режиссеры МХТ хорошо поработали в нашем театре и сделали "Рваный плащ" Сем-Бенелли. У нас, в театре... есть хорошие актеры...» — и А. А. назвал несколько имен: Юрьев, Монахов, Максимов.

Дальше разговор зашел об Оперной студии Большого театра, где О. В. Гзов-

ская работала в это время.

— Наверпое и тут, в опере, Константин Сергеевич скажет свое слово, — улыбнулся опять Блок. — Музыка — это хорошо. Это то, что нужно. Но опера у нас еще слишком оперна. Шаляпины, правда, не рождаются десятками. И если есть единицы, как Шаляпин, то это явление раз в 100 лет. Ну, а кино? Помните «Мару Крамскую»?!

В это время О. В. Гзовская участвовала в фильме «Сорока-воровка» (по Герцену) — сценарий был ваписан А. В. Луначарским. Положение с негативной пленкой было в то время в Москве катастрофическое. Снимали кадры на позитивной пленке. Конечно, некоторые кадры не могли удовлетворять даже самым скромным

требованиям.

Фильм получился технически очень слабый. На это жаловалась О. В.

— Ну, а концерты? — спросил А. А.

Ну, их хоть отбавляй!..

И О. В. стала вспоминать всевозможные трагические и комедийные эпизоды во время концертной деятельности и жаловалась на отсутствие современного репертуара. Тут я решил, что пришло время и мне вмешаться...

— У меня есть два вопроса, Александр Александрович. Можно?

Блок кивнул, мол, пожалуйста.

— Вы помните, Александр Александрович, я показывал Вам, как я представляю себе окончание восьмой, десятой и одиннадцатой строф «Двенадцати»? Я хочу еще раз прочитать Вам эти строфы. Может быть, теперь мне удастся Вас убедить?

И прочитал эти строфы, стараясь не нарушать ритма стиха, — за это упрекал меня Блок раньше. По-видимому, мне удалось это сделать правильпо, потому что на этот раз А. А. утвердил мое исполнение и даже сказал мне несколько приятных слов.

Я отважился задать ему еще один вопрос: — А как это у Вас, Александр Александрович:

> ...И идут без имени святого Все двенадцать — вдаль,

а в конце вдруг является Христос:

В белом венчике из роз-Впереди — Исус Христос.

Ведь он вместе с большевиками?! Как это? Почему?

А. А. точно удивился моему вопросу (разве можно в двух словах в беглом разговоре сказать о мучительных творческих поисках, сомнениях и борьбе в душе художника?), замкнулся как-то, отстранился, ушел в себя... Я почувствовал, что мой вопрос был бестактен. Меня спасла О. В., пригласив в столовую к чаю. Я чувствовал себя ужасно неловко. Попросил извинения, сказал, что мне надо в театр, простился и ушел. Это было в последний раз, что я видел Блока.

В 20-х годах мы совершали большую гастрольную поездку по Западной Европе. После гастролей в Чехословакии в 1922 году осенью (Прага, Пильзен, Брно, Братислава) я и О. В. Гзовская вернулись опять в Германию, но уже не в Берлин, а в Мюнхен, где предполагалось наше участие в съемках фильма «Любите жизнь!» и мое, кроме того, — в монументальной постановке «Падение Трои» по «Илиаде»:

мне была поручена роль Париса.

Вскоре после приезда в Мюнхен, приблизительно в конце февраля раздался звонок в наш номер — мы жили тогда в гостинице «Регина», приглашавший нас на переговоры в дирекцию Резиденц-театра. Одновременно в телефонном разговоре

было сденано предложение подумать о программе.

В нашем репертуаре среди другого материала было две основных сцены: «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского (автора очень любимого немцами) признание Раскольникова Соне в убийстве «старушонки» и второй акт «Жизни Человека» Л. Андреева. Этого было мало для полной программы. Надо было сделать и «концертное отделение». О. В. Гзовская включила в программу В. Маяковского и В. Каменского, а я... «Двенаддать» А. Блока!

С этой программой мы и явились в дирекцию. Условия были оговорены быстро, и, как это ни странно, программа (Маяковский, Блок — «Двенадцать»)

принята без протестов.

Авторы — наши современники А. Блок, В. Маяковский и В. Каменский в программу были включены нами намеренно, — слишком велик был интерес на Западе к тому, что происходило в России. Многие здесь пытались найти ответ на вопросы: как могло произойти то, что произошло в отсталой тогда России, -- социалистическая революция? где брались силы у большевиков противостоять натиску 14 держав? что такое вообще «русская душа»? как обстоит дело с явлениями культуры с литературой, живописью, театром, не уничтожили ли всего этого большевики? Ведь о разрушительных тенденциях Великого Октября рассказывали тогда за границей самые нелепые и дикие сказки и небылицы. Советские газеты приходили нерегулярно. Книжный магазип «Международная книга» в Берлине в это время открыт еще не был. Перевод «150 000 000» Маяковского только еще проектировался. Правда, «Двенадцать» А. Блока были переведены и переведены дважды разными переводчиками. Для того чтобы удовлетворить стихийный интерес, проявляемый прогрессивными немцами к Собетской России, мы и включили в программу указанных авторов.

23 мая 1923 года состоялся наш первый концерт, а 5 июня— второй.

Пресса поместила ряд хвалебных отзывов, но некоторые рецензенты открыто

высказали свое возмущение исполнением мною поэмы Ал. Блока «Двенадцать». Очень резко отозвался «Bayrischer Kurier» в номере от 7 июня 1923 года: «Владимир Гайдаров... исполнял "Двенадцать" Александра Блока, это произведение новейшей литературы. Оно насквозь пронизано большевизмом, это "De profundis" русской революции. Хорошо еще, что перед исполнением "Двенадцати" смысл и развитие в них мыслей разъяснил ведущий программу с хитрым намерением, фальшиво идеализируя и замалчивая самые отвратительные места поэмы. Надо сказать прямо: "Двенадцать"— это апостолы господа, представленные в поэме как убийцы, как расстреливающие само царство божие— большевики-солдаты. Пусть охранят нас от такой литературы и особенно в нашем Резиденц-театре».

He менее резко писала и «Bayrische Staatszeitung» в номере от 15 июня 1923 года: «Наш прекрасный любимый Резиденц-театр предлагает свою сцену для декламации такой поэмы, которая включает в себя пение строф советского гимна (??) и одновременно как бы размахивает перед нашими глазами кроваво-красным знаменем большевизма. Будь эта поэма исполнена в каком угодно смысле, и даже в устрашающем нас, — все равно этого не должно быть... Пойдем ли мы и дальше по этому чреватому последствиями пути? И не правильнее ли было бы в эти дни

на нашей сцене утверждать наш германский дух (unser Deutschtum)».

Надо сказать, что оба раза во время исполнения «Двенадцати» зал не был спокоен. Особенно это относится к 5 июня, когда из зала просто неслась ругань на русском языке и возгласы протеста и возмущения по поводу этой руганина немецком. Во всяком случае, я дочитал до конца, хотя и не без препятствий.

Прошло несколько дней. Все было спокойно. И вдруг я получил телефонное

приглашение к «самому» начальнику мюнхенской полиции.

Я явился на вызов на следующий день в 11 часов утра. Меня проводили в кабинет начальника полиции. Передо мной сидел человек с большими пышными усами и бородой клинышком. Он ответил на мое приветствие и предложил мне сесть. Пауза. Потом, разглаживая усы:

– Вам придется покинуть пределы Баварии в течение 24 часов.

Я поинтерессвался, в силу каких причин.

— А Вы разве не знаете? Вы читали газеты? Я спросил, какие? Он назвал, и я подтвердил, что читал, но в газетах, сказал я, все неверно истолковано.

Как̂ же неверно? Ведь Вы пели советский гимн?!

Я ответил, что пока еще, собственно, советского гимна нет, поют в соответствующих случаях «Интернационал», но я его не пел, — это во-первых, а во-вторых, я, в свою очередь, задал вопрос:

– Скажите, когда немецкие солдаты идут по улице, они поют и поют они ненемецкий гими? А, вероятно, песни, под которые легко идти, маршировать, иногда: грустные, иногда веселые? Частушки!

— Частушка? Ну, да, Schnadahüpfeln?!.. Ну, конечно, конечно...

- Ну, вот и я пел по этому же образцу. Разве это советский гимн и разве это преступно?
- Да, но мне говорили... (Я насторожился в Мюнхене была махровая белогвардейская эмиграция!)

— Кто говорил?

- Это все равно. Те, кто был на Вашем вечере, говорили, что Вы пели куски из «Марсельезы»?
- Да, это верно, но если те, кто передавал Вам свои впечатления, имели в виду, что это советский гимн, то и это неправда, — это французский гимн, и попало-то его в мое чтение всего полтора такта.
- Допустим, но и этого не следовало делать, хотя это не такая большая: вина. Правда, Вы знаете, что нам приходится платить репарации, что мы, немцы, не можем быть довольны и полутора тактами французской (он произнес это слово с явным презрением) «Марсельезы». Ну, хорошо! Пусть! Но самое главное: Вы со сцены нашего Резиденц-театра вели антирелигиозную пропаганду!

В ответ я откровенно удивился.

- Да, да! Вы прочитали такие строки, где с двенадцатью апостолами сравниваются двенадцать простых смертных, во главе которых идет Христос (unser Herr). Вы поставили знак равенства между апостолами и солдатами-большевиками, а Христа заставили как бы руководить ими?! Революцией?! Для нас, людей верующих, это немыслимо. Это — преступление! Мы — католическая страна! Мы не можем этого позволить! Это неслыханно!

Я чувствовал, что для начальника полиции это самый существенный вопрос. Тут я вспомнил, что незадолго до этого в Берлине в издательстве «Newa» вышел перевод «Двенаддати» Вольфганга Грегора, где по целому ряду разнообразных грамматических соображений переводчик вынужден был в двенадцатой строфе поставить точку после слов «Впереди— с кровавым флагом». Таким образом, у него строфа читалась не так, как у А. А. Блока:

> ...Так идут державным шагом — Позади — голодный цес, Впереди — с кровавым флагом, (запятая, почти без паузы)

И за вьюгой невидим, И от пули невредим...

и т. д.

а вот как:

..Так идут державным шагом — Позади — голодный пес, Впереди — с кровавым флагом. (точка и пауза) И за вьюгой невидим, И от пули невредим...

Я возразил начальнику полиции: мысль о том, что Христос руководит революцией следствие неправильного толкования газетчиков, даже немец-переводчик перевен так, что Христос пропосится над всем происходящим на земле. Это и явствует из текста немецкого нереводчика, который поставил определенный знак препинания — точку, отделив предыдущее от последующего. Я сказал далее, что он, начальник полиции, точно так же, как и сотрудники газет, вероятно, введены в заблуждение сплетнями эмпгрантов, проживающих в Мюнхене (а в Мюнхене в то время были графы Адлерберги, князья Массальские и прочая знать, имевшая свободный доступ к государственным деятелям Баварии), которые и па концерте вели себя возмутительно, выкрикпвали какие-то ругательства и мещали его нормальному ходу. Эта моя длинная тирада заставила задуматься начальника полиции.

— А чем Вы докажете свою правоту?

-- Я покажу Вам пемецкий перевод «Двенадцати».

Давайте его.

- Со мною его нет. Я принесу Вам его через полчаса.

· — Я Вас жду.

Через полчаса я снова был в полиции, в кабинете начальника. Я развернул перед ним текст двенадцатой строфы, и он убедился, что я говорю правду.
— Ах, так! Так! — пауза. — Ну, что ж, оставантесь в Мюнхене. (Na, bleiben

Sie hier, in München!). На этом я распрощался с начальником полиции.

Во время гастрольных поездок я неоднократно читал «Двенадцать», например, в Чехословакии в 1922 году (в Праге — в концертном зале «Lucerna», в Брно, в Пильзене, в Братиславе и в Кладно). Читал также и в 1929 году во время поездки по Югославии (в Белграде, Загребе, Люблянах, Осиеке и других городах).

Повсюду «Двенадцать» принимались зрителем восторженно, и исполнение сопровождалось едиводушными аплодисментами. Особенно тронуло мепя молодежное приветствие в Белграде: «Тронуты Вашим приездом, радуемся вместе с Вами Ва-

шему успеху... Спасибо за "Двенадцать"».

К этому времени для огромного большинства стало ясно, что на Востоке утвердился новый, никогда ранее не существовавший строй, жило и развивалось молодое социалистическое государство, которому так охотно и так пеобоснованно еще недавно прочили скорую гибель недальновидные и тупые политиканы. Мы часто видели, что молодежь на Западе испытывала радость по поводу того, что такое государство существует и что, хотя в его жизни есть трудности, оно с каждым днем все тверже становится на ноги. И даже русские молодые люди, которые были еще детьми увезены своими родителями-эмигрантами, даже эта молодежь с волнением следила за событиями в России и начинала понимать все величие дела В. И. Ленина.

Эти чувства просвечивали и в записке, присланной мне в 1929 году с благодарностью за «Двенадцать», эти чувства родили впоследствии такое мощное движение среди русских людей, вереницами потянувшихся на Родину.



обзоры и рецензии

Р. ЛАНИЛЕВСКИЙ

СЛАВИСТЫ ГДР О ЗАПАДНОГЕРМАНСКОЙ СЛАВИСТИКЕ

Необходимость принципиальной полемики с литературоведами ФРГ, изучающими литературы славянских стран, в том числе и со специалистами по русской литературе, ощущается в последние годы особенно остро. Часть западногерманских славистов, не говоря уже о правой буржуазной печати, продолжительное время занимается фальсификацией истории и современного состояния этих литератур. Сеть учреждений так называемого «изучения Востока», созданного заботами гер манского империализма еще до первой мировой войны, не только продолжает существовать в настоящее время, но и заметно усиливает свою деятельность при под-держке со стороны реваншистских сил ФРГ. Важнейшим занятием деятелей «изучения Востока» является наукообразная клевета на русскую классическую и советскую литературу.

Институт славистики Германской Академии наук в Берлине (ГДР) организовал в июле 1959 года специальное заседание, посвященное критическому разбору деятельности западногерманских славяноведов. Прочитанные на заседании доклады были изданы отдельным сборником— «"Изучение Востока" и славистика. и славистика. Критические выступления» (ответственный редактор Г. Цигенгейст). 1

Участники сборника много внимания уделили русской литературе, что вызывает особый интерес к книге со стороны совстских литературоведов.

Первые выступления на заседании и соответственно первые статьи сборника посвящены общим вопросам: характеристике положения в славистике ГДР и ФРГ и задачам совещания.

Директор Института славистики акад. Г. Бильфельдт в кратком вступительном слове подчеркнул глубокий гуманизм принципов и задач славистики ГДР, ее вклад в укрепление культурных связей между немедким народом и славянскими странами. Ведущий немецкий славист призвал своих коллег постоянно изучать все стороны жизни славянских народов, с тем чтобы занять правильную научную позицию и суметь дать отпор фальсификаторам.

О задачах литературовенов-славистов республики говорил руководитель историко-литературного отдела института Г. Цигенгейст в докладе «Замечания к научноидеологической дискуссии с западногерманским "изучением Востока" и слави-

стикой».2

Пропагандируя и изучая русскую классическую и советскую литературу, сказал немецкий ученый, слависты ГДР активно участвуют в создании немецкой социалистической культуры. Испытанием сил явился для славистов республики, среди которых преобладает молодежь, IV международный съезд славистов в Москве. Можно с полным основанием заявить, что ученые ГДР с честью выдержали испытание, представив ряд интересных докладов, чего нельзя сказать о делегации Западной Германии.

Марксистское славяноведение республики полностью поддерживает миролюби вую политику СЕПГ, изучая давние и многообразные связи между немецкой и русской культурами, укрепляя дружбу стран народной демократии с Советским Союзом. Г. Цигенгейст выступил за последовательную критику идейных колебаний. наблюдающихся у некоторых филологов ГДР, за необходимость постоянно разъяснять тот вред, который наносит «изучение Востока» немецкой науке и культуре.

Научный сотрудник Берлинского университета им. Гумбольдта Р. Гогель опубликовал в сборнике обширный доклад «О целях и методах "изучения Востока"»,3

^{1 «}Ostforschung» und Slawistik. Kritische Auseinandersetzungen. Berlin, Akademie-Verlag, 1960, 131 S.

G. Ziegengeist. Bemerkungen zur wissenschaftlich-ideologischen einandersetzungen mit der westdeutschen Ostforschung und Slavistik, SS. 40-45.

в котором познакомил читателей с историей и современной организацией этого псевдонаучного движения. «Изучение Востока» располагает разветвленной сетью обществ, институтов, журналов, издательств. Его опорой служат кафедры университетов и других высших школ, над которыми шефствует Комиссия содействия изучению Востока, созданная Министерством внутренних дел ФРГ. Возглавляют «изучение Востока» Немецкое общество по изучению Восточной Европы (основано в 1948 году, руководитель К. Менерт) и Институт Восточной Европы, существующий в Мюнхене с 1952 года. В числе наиболее активных деятелей этого движения подвизаются такие «ученые», как военный преступник Т. Оберлендер. Интересны документальные сведения об идейных и финансовых связях «изучения Востока» фашизмом в прошлом и западногерманскими монополиями время.

Вторая тема совещания — интерпретации русской советской литературы в монографиях и прессе Западной Германии. Этой теме посвящена статья Надежды Людвиг (директора Славянского института при Высшей педагогической школе в Потсдаме) — «Искаженная история советской литературы. Критические замечания об "Истории советской литературы" Глеба Струве». Немецкий, дополненный вариант этой изданной в США работы играет заметную роль в западногерманском литературоведении. Из него заимствуют суждения некоторые крупные слависты ФРГ, поэтому, критикуя «изучение Востока», певозможно пройти мимо этой книги. Н. Людвиг указала на примитивность теоретических положений и намеренную фальсификацию фактов, допускаемую Струве при периодизации истории литературы и оденке произведений. Дегальное ознакомление с книгой Струве приводит к заключению, что к ней следует отнестись как к продукту откровенного полити-

Взглядам Г. Струве родственны суждения о советской литературе западногерманского слависта Ф. Неймана, работающего в Майнцском университете. С критикой Неймана выступил в сборнике аспирант берлинского Института славистики Э. Вейс. В его статье «Литературоведение на службе у антикоммунизма. Критические замечания к взглядам проф. д-ра Ф.-В. Неймана на советскую литературу» 5 анализируется работа Неймана «Развитие русской литературы при советском режиме», опубликованная в 1956 году. Первые же примеры свидетельствуют о том, что западногерманский славист пользуется методами, не допустимыми в научном исследовании. Так, слова Короленко, сказанные молодому Горькому по поводу его ранних произведений, -- «плохо вы настроены, сударь» -- Нейман вырывает из контекста и истолковывает совершенно произвольно, в духе собственной отрицательной оценки творчества Горького в целом. Искажениями и ошибками изобилуют страницы, посвященные Маяковскому и Блоку.

Западногерманский литературовед отказывает литературе социалистического реализма во всякой художественной ценности. Он даже не пытается скрыть свою ненависть к советскому строю. Сравнив анализируемую статью с работой того же автора «Блуждания русского советского литературоведения», изданной в 1942 году и написанной с профашистских позиций, Э. Вейс установил, что взгляды Неймана чем изменились — произошли лишь некоторые перемены в термино-

логии.

В статье сотрудника Института славистики А. Гирше «Антисоветские тенденции в западногерманской литературной критике» 6 были собраны и систематизированы отзывы о славянских литературах, появлявшиеся в последние годы в газотах и журналах ФРГ. Обилие материала дало автору возможность сделать убедительные обобщения.

Интерес общественности ФРГ к русской советской литературе очень велик, н реакционная печать вынуждена прилагать все силы, чтобы скрыть действительные успехи советской литературы. Даже из тех немногих фактов, которые приведены в статье, видно, что публицисты типа К. Менерта беззастенчиво фальсифицируют сведения о советской литературе, объявляя, что идейность содержания несовместима с высокими качествами литературной формы.

Однако в печати Западной Германии есть и другие течения, стремящиеся укреплять культурные связи \mathbf{c} Советским Союзом. «Мы должны, — пишет А. Гирше, — считать нашим национальным долгом поддержку всех сил, которые

 ³ R. Goguel. Über Ziele und Methoden der «Ostforschung», SS. 12—39.
 ⁴ N. Ludwig. Verfälschte Geschichte der Sowjetliteratur. Kritische Betrachtungen über die «Geschichte der Sowjetliteratur» von Gleb Struve, SS. 46—56.
 ⁵ E. Weiß. Literaturbetrachtung im Dienste des Antikonmunismus. Kritische Bemeikungen gur Internetzien der Sowjetliteratur durch Before W. Neumann. Bemerkungen zur Interpretation der Sowjetliteratur durch Prof. Dr. F. W. Neumann,

SS. 57—75. Hiersche. Antisowjetismus in der westdeutschen Literaturkritik, SS. 76-84.

пытаются с позиций буржуазного гуманизма понять и оценить достижения советской литературы и потому противостоят клеветническим выступлениям» (стр. 78). В третьей группе докладов, прочитанных на совещании, говорилось о пробле-

мах русской классической литературы в славистике ФРГ.

Доклад научного сотрудника Славянского института в Потсдаме К. Дорнахера «В борьбе против действительности в русской литературе» ⁷ был посвящен критике работ геттингенского профессора М. Брауна. Замечания докладчика касались преимущественно двух работ известного слависта: «Русская поэзия XIX век:1» (1949) и «Борьба за действительность в русской литературе» (1958). В основе взглядов Брауна, высказанных как в этих работах, так и в других статьях о русской литературе, лежит убеждение, что литературное творчество основано на двух началах — «артистическом элементе» и общественной действительности. Вся история русской литературы связана, по справедливому мнению Брауна, с проблемой — «каким образом искусство и действительность могут быть соединены в одно целое так, чтобы искусство стало активной частью действительности, не переставая, одпако, быть искусством? Едва ли какая-нибудь другая литература так интенсивно н с такой искренней готовностью к жертвам пыталась решить этот вопрос».8

Признание социальной миссии литературы и, в частности, большой общественной роли русской литературы отличает концепцию Брауна от мнений ведущих западногерманских литературоведов Сечкарева и Леттенбауэра, а также датского слависта Стендера-Петерсена, чья «История русской литературы» широко известна в ФРГ. Однако, декларативно объявляя о связи литературы и действительности, ученый на практике почти игнорирует ее. Так, например, И. С. Тургенева он рас-

сматривает как «эстета, склонного к чистому искусству».

Попытки Брауна преодолеть ходячие антисоветские мнения, судить о русской литературе непредвзято были одной из причин выступления правой печати против взглядов исследователя. Положительные черты концепции Брауна заслуживают бо-

мее внимательного анализа, чем это сделано в докладе.

В статье аспирантки университета им. Гумбольдта Э. Вольф «Изучение Достоевского на службе у клерикального антикоммунизма» 9 рассматриваются наиболее тенденциозные сочинения, принадлежащие западногерманским ученым-теологам. В качестве примера избрана работа Г. Кранца «Вавилонское столпотворение», посвященная роману «Бесы». Западногерманский теолог выискивает в романе подтверждение мысли о том, что Достоевский якобы предвидел и заранее осудил большевизм. Меньше всего этого «исследователя» заботят историко-литературные проблемы. Цель его — оклеветать социалистическую революцию и строительство нового общества, представить их как дело, «не угодное богу».

Откровенно мракобесные выступления подобных ученых не заслуживали бы обсуждения, если бы они не играли определенной роли в формировании представлений о Достоевском в Западной Германии. Так, сходные мысли о великом русском писателе, лишь в несколько более наукообразной форме, изложены в появившейся вскоре после статьи Кранца монографии К. Германнса «Эксперимент сво-

боды» (1957), не упомянутой в докладе.

Две заключительных статьи сборника посвящены дополнительным фактам, ха-

рактеризующим неприглядную роль «изучения Востока». Сотрудник Института славистики Г. Грасгоф выступил с разоблачением реак-ционного характера «Славянского и Восточно-Европейского журнала» (США).¹⁰ Журнал был задуман как орган, с помощью которого американская Ассоциация преподавателей славянских и восточноевропейских языков могла бы пропагандировать культурные достижения социалистических стран. Но с годами это издание стало рупором американской разновидности «изучения Востока». Журнал, как указывает Г. Грасгоф, «несмотря на свои заслуги в пропаганде языков и литератур славянских и восточноевропейских народов, отнюдь не стремится выступать за взаимопонимание между Соединенными Штатами и социалистическими странами. Скорее он занимается сознательной пропагандой реваншизма и шовинизма, не брезгуя контрреволюционными и подстрекательскими лозунгами... Каждый честный американский ученый без сомнения осудит агрессивную позицию журнала и отвернется от него» (стр. 120).

⁸ M. Braun. Der Kampf um die Wirklichkeit in der russischen Literatur. Göttin-

⁷ K. Dornacher. Im Kampf gegen die Wirklichkeit in der russischen Literatur. Kritische Bemerkungen zu den Veröffentlichungen von Prof. Dr. M. Braun über die russische Literatur, SS. 85-94.

gen, 1958, S. 75.

⁹ E. Wolf. Dostoevskii-Forschung im Dienste des Klerikalen Antikommunismus. In: «Ostforschung» und Slawistik. Kritische Auseinandersetzungen, SS. 95—102.

¹⁰ H. Graßhoff. Über den reaktionären Charakter des «Slavic and East European Journal», SS. 103--120.

Об усилении реваншистской пропаганды в высших и средних школах ФРГ сообщила в своем докладе «"Востоковедение" — часть реакционной школьной поли-

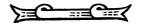
тики Западной Германии» ¹¹ сотрудница Института славистики Г. Ионас. Милитаристские круги ФРГ используют фальсификаторов от науки с целью внушить молодежи мысль о неполноценности русской и других славянских культур, о справедливости претензий на «восточное пространство». Г. Ионас упомянула об официальном «Руководстве по изучению Востока» (Гамбург, 1956), составленном в духе гитлеровской пропаганды. В задачи славистов ГДР входит последовательная борьба и против этой области «изучения Востока».

Все участники заседания, чьи доклады вошли в сборник, сопровождали критику западногерманской славистики изложением научных, марксистских взглядов на соответствующие вопросы истории русской литературы. Это придает материалам сборника убедительность и позволяет пепосвященному читателю познакомиться

с мнениями обеих научных сторон.

Правда, готовя доклады для опубликования, авторы могли бы расширить количество примеров и развернуть некоторые свои положения. Кроме того, следовало бы исключить повторяющиеся у разных авторов сходные суждения. Так, общие мысли о социалистическом реализме имеются в статьях Н. Людвиг, Э. Вейса. А. Гирше, К. Дорнахера. Это относится и к некоторым другим высказываниям.

Было бы желательно также в сборниках такого рода вместо предисловия, включающего аннотации докладов, или наряду с ним помещать статью, которая содержала бы выводы из обсуждения отдельных проблем, избавляла бы авторов от повторений и облегчала бы работу читателю. Можно не сомневаться, что в читателях у этих сборников никогда не будет недостатка ни в Германии, ни в Советском



¹¹ G. Jonas. Die Ostkunde – ein Bestandteil der reaktionären westdeutschen Schulpolitik, SS, 121-9130.

ЦЕННЫЙ ТРУД ПО ИСТОРИИ РУССКО-ФРАНЦУЗСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

Крупнейший советский пушкинист Б. В. Томашевский был одновременно блестящим знатоком французской литературы XVIII—XIX веков: его перу принадлежит ряд статей по истории французской поэзии и драматургии. Однако многолетние разыскания Б. В. Томашевского в области французской литературы в целом были все же подчинены главному делу его жизни— изучению Пушкина, в большей степени оказываясь элементом исторического осмысления творчества великого поэта, чем самостоятельной историко-литературной задачей. На протяжении нескольких десятилетий тема «Пушкин и Франция» неизменно волновала ученого, оп посвятил ей около тридцати своих работ, в числе которых немало поистине замечательных по глубине мысли, своеобразию исследовательского метода, обилию редких фактов, точности и тонкости наблюдений. Некоторые из них, собранные вместе, изданы теперь отдельной книгой.

Статьи, включенные в книгу «Пушкип и Франция», различны как по своему значению, так и по охвату материала. Но ни одна из них, какого бы частного вопроса она ни касалась, не сводится к «литературному коллекционированию», к чанизыванию литературных реминисценций и параллелей. Б. В. Томашевский решительно возражал против «метода текстуальных сближений», которыми подчас так увлекаются исследователи, работающие в области сравнительного изучения литератур. Точнес, констатация заимствований никогда не была для него копечной целью исследования. С его точки зрения это был лишь сырой материал, лишь путь к глубокому пониманию тех или иных явлений международного литературного обмена.

Об этом убедительно свидетельствует рецензируемая книга.

Содержащийся в ней историко-литературный (прежде всего — французский) материал исключительно разнообразен и велик. Литература французского классицизма, «легкая поэзия» XVIII века, поэзия времен французской революции, элегическая поэзия начала XIX столетия, французская литература эпохи романтизма, историография 1820-х годов, «неистовая словесность» — таков далеко не полный перечень литературных явлений, к которым обращается в своих русско-французских штудиях Б. В. Томашевский. В его книге по меньшей мере несколько сот писательских имен, среди которых и широко известные, такие, как Ронсар, Малерб, Монтень, Корнель, Расин, Лесаж, Руссо, Шатобриан, Констан, Бальзак, и полузабытые, вроде Лемьера, Баур-Лормпана, Т. Дезорга, Делиля, А. Карра и других. Но о ком бы из писателей он ни говорил: Мольер то или Лафонтен, Экушар Лебрен или А. Шенье, Парни или Мильвуа, Гюго или Сент-Бев, Жорж Санд или Бюра де Гюржи, OH никогда И нигде не ограничивается простым, механическим фактов: сближением отдельных литературное воздействие В процесс. «... Недостаточно скании - многосторонний, творческий сложный зать, — указывает Б. В. Томашевский, — в какие годы, в какой библиотеке. Вольтера, каком издании читал Пушкин чтобы осветить Пушкиным этого писателя. Вопрос этот следует ставить скости историко-литературной или, точнее, историко-культурной. Надо показать, чем был Вольтер для читателей пушкинского круга, как он понимался, как окрашивалось его творчество в сознании Пушкина, с каким комплексом идей и чувствований связывалось у Пушкина чтение вольтеровских произведений. Для выяснения вопроса об усвоении необходимо вскрыть психологию читателя, причем не следует забывать, что литературное произведение в значительной степени обязано своей жизнью и своей физиономией именно читателю и его пониманию и восприятию. Один и тот же стиль, одни и те же литературные приемы, в зависимости от читательской среды, в которую они попадают, приобретают совершенно различные эстетические функции» (стр. 80—81).

¹ Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. «Советский писатель», Л., 1960. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

Другой проблемой, возникающей при изучении межлитературных связей, является, по мнению Б. В. Томашевского, трансформация, переработка «воздействия» в творчестве данного писателя, иными словами, его индивидуальное отношение к воспринятому литературному явлению, без чего невозможно с достаточной полнотой понять, как реагирует этот писатель на «усвояемую им литературную трапино».

С этой глубоко историчной, плодотворнейшей точки зрения и рассматривает Б. В. Томашевский усвоение Пушкиным «Сказок» Лафонтена, мольеровского «Дон-Жуана», эстетических трактатов г-жи де Сталь, трудов французских либеральных историков времен Реставрации - Тьера и Минье, первых литературных опытов Ж. Санд, романа Альфонса Руайе и Огюста Барбье «Les Mauvais garçons» и т. д. Едва ли не каждый из рассмотренных Б. В. Томашевским эпизодов творческой биографии Пушкина представляет особый случай активного усвоения поэтом различного рода явлений французской литературы XVII—начала XIX века. Лафонтенбаснописец заслонен в творческом сознании русского поэта Лафонтеном — автором «веселых сказок», которые он относит к образцам «чистой романтической поэзин». Интерес Пушкина к Мольеру в конечном счете выливается в литературное с ним соревнование. Книга г-жи де Сталь «О Германии» на некоторое время становится для Пушкина важным источником разнообразных сведений о немецкой романтической литературе. Обращение к трудам по истории французской революции способствует стремлению Пушкина к «генетическому познанию современности», вопло-щенному в ряде его произведений и замыслов 1830-х годов. Социальный роман Жорж Санд оказывается для Пушкина образцом романа на современный сюжет, романом-типом, технику которого он отчасти использует, создавая «Дубровского», свой экспериментальный, по определению Б. В. Томашевского, роман. Наконец, в полузабытом ныне сочинении Рудие и Барбье поэт находит несколько частных литературных деталей, которые фигурируют, в совершенно иной в том же «Дубровском».

Творчество, непрерывное творчество, всецело подготовленное и обусловленное русской действительностью, — так понимает Б. В. Томашевский длительный процесс взаимоотношения Пушкина и французской литературы. «Литература каждого народа, — пишет автор, — носит на себе черты, определлемые историческими условими развития народа, и никогда не является результатом иностранного влияния. Самый импорт ипостранного литературного материала определяется националь-

ными потребностями» (стр. 9).

Эта столь отчетливо сформулированная во введении к книге мысль, несомненно исходная мысль всего труда в целом. Она присутствует во всех без исключения статьях сборника, начиная с программной статьи «Пушкин и народность» и кончая остроумным этюдом «Три рисунка Пушкина»; именно она придает сборнику

внутреннюю цельность и единство.

Книга «Пушкин и Франция», равно как и некоторые другие вышедшие посмертно книги Б. В. Томашевского, содержит в основном его старые работы, преимущественно 20—30-х годов. И тем не менее выход ее в свет — большое событие нашей культурной жизни. Взамен статей, затерянных во всевозможных научных журналах и ученых записках, советский читатель получил теперь превосходно подготовленное (редактор книги М. И. Дикман, в подготовке ее принимала также участие И. Н. Медведева) сводное издание наиболее значительных и методологически важных работ выдающегося советского ученого, посвященных одному из центральпых моментов в истории русско-французских литературных связей.



 \boldsymbol{B} . $\boldsymbol{E}\boldsymbol{\Gamma}\boldsymbol{O}\boldsymbol{P}\boldsymbol{O}\boldsymbol{B}$

НОВОЕ ИЗДАНИЕ КРИТИЧЕСКИХ СТАТЕЙ М. АНТОНОВИЧА

Деятельность одного из крупнейших представителей революционно-демократического лагеря 60-х годов — М. А. Антоновича до сих пор незаслуженно преуменьплается (не говоря уже о дореволюционном периоде, когда его имя фактически было почти забыто академическим литературоведением). Если еще и занимаются изучением наследия критика, то главным образом в социально-политическом, историческом, философском, а не литературоведческом плане (работы В. С. Кружкова, В. В. Чубинского, В. А. Штоффа, М. Н. Пеуновой и др.). Литературно-критические же воззрения Антоновича исследуются недостаточно широко и глубоко. До сих пор у нас нет обстоятельной научной монографии об Антоновиче-критике. Недавно появившаяся статья А. Н. Шишкиной в академической «Истории русской критики» носит скорее учебно-энциклопедический, чем исследовательский характер и не прибавляет ничего нового к открытиям, сделанным советскими литературоведами (главным образом В. Е. Евгеньевым-Максимовым) в предвоенные годы. В то же время широкие круги советских читателей лишены возможности изучать критичсское наследие Антоновича: единственное издание его литературных статей (1938) стало библиографической редкостью. Поэтому давно уже назрела необходимость в издании литературно-критических работ Антоновича с обстоятельными комментариями и общей вступительной статьей.

Рецензируемая книга, содержащая избранные статьи Антоновича, в значительной мере восполняет отмеченные пробеды в пашей пауке. Составитель тома Г. Е. Тамарченко удачно подобрал произведения, наиболее полно и разносторонне характеризующие взгляды критика. Читатель может получить понятие и о различных этапах литературной деятельности Антоновича, и о главных периодических изданиях, где он печатался, и о жанровом богатстве его наследня (литературная полемика, теорегическая статья, журнальный обзор, мемуары, памфлет, пародия и т. д.). Жаль только, что в сборнике отсутствует статья «Промахи», отражающая зна-

чительный момент в полемике Антоновича с «Русским словом».

Составитель проделал большую работу, изучая материалы, связанные с Антоновичем, в том числе обширный круг периодических изданий, забытые отзывы о критике и т. п., но особенно следует отметить привлечение новых архивных материалов, главным образом писем Антоновича и цензурных документов, освещающих отношение к критику со стороны царской цензуры. С помощью сотрудницы Государственной республиканской библиотеки Грузинской ССР Т. П. Мачавариани (см. стр. 463) составителю удалось установить принадлежность Антоновичу пятидесяти восьми статей под общей рубрикой «Заметки о журналах», печатавшихся в газете «Тифлисский вестник» в 1876—1878 годах. Влагодаря этому открытию мы имеем геперь возможность в значительной степени по-новому охарактеризовать творческий путь Антоновича. До сих пор бытовало широко распространенное мнение, что после запрещения «Современника» Антонович фактически отказался от деятельности литератора и журналиста, лишь случайно помещая свои работы в различных периодических изданиях. Обнаружение громадного количества «Заметок о журналах», равного по объему чуть ли не всему ранее известному литературно-критическому наследию Антоновича, убедительно показывает, что главная причина длительного молчания крылась в отсутствии печатного органа, где автор чувствовал бы себя «своим». А как только известный грузинский демократ Н. Я. Николадзе при-

М. А. Антонович. Литературно-критические статьи. Подготовка текста, вступительная статья и комментарии Г. Е. Тамарченко. Гослитиздат, М.—Л., 1961.

¹ На припадлежность Антоновичу «Заметок о журналах» в «Тифлисском вестнике» было (без ссылок и аргументации) указано в книге М. Н. Пеуновой «Мировоззрение М. А. Антоновича» (Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 57—58), но в приложенном к книге библиографическом списке трудов М. А. Антоновича отмечены лишь три статьи из эгого цикла (там же, стр. 186).

гласии Антоновича сотрудничать в «Тифлисском вестнике», тот с радостью согласился и опубликовал здесь за два с половиной года свыше ста статей.

Г. Е. Тамарченко полемизирует с исследователями, утверждавшими, что после ареста Чернышевского и особенно после закрытия «Современника» Антонович «полравел». Во вступительной статье приводится много свидетельств о демократической основе мировоззрения позднего Антоновича. Однако тезис: «Антонович вовсе не отходит от последовательного революционного демократизма в духе Чернышевского» (стр. XII) — является слишком категоричным. Автор сам ниже признает, что Атоновичу не удалось, подобно Чернышевскому и Добролюбову, сочетать социально-политический и литературный анализ (стр. XX). Были отступления и в других областях, например в истолковании Антоновичем диссертации Чернышевского, поэтому напрасно Г. Е. Тамарченко «защищает» его в этом вопросе от Писарева и от «некоторых советских исследователей» (стр. XXXI).

Антонович ведь явно выдвигает на первый план физиологическую основуэстетического наслаждения (это признает и автор вступительной статьи), но для
Чернышевского при всей механистичности и автропологизме его теории главным
был социальный критерий. И позднее, в «Лжереалистах», Антонович ставит акцент
на физиологической сущности эстетического чувства. Кстати сказать, критик глубоко ощибался, считая гармонию в музыке, «приятность» сочетаний цветов и линий
в живописи и т. п. вечными явлениями, вызывающими эстетическое чувство, а их
антиподы (диссонансы, агармоничность цветов) — вечно неэстетическими. В действительности подобная точка зрения характерна именно для эстетических вяглядов
XIX века. Подчеркивание внеисторической «константы» эстетического, сведение
прекрасного к приятному (см. стр. 227—228), истолкование «воспроизведения
жизни» как категории, связанной лишь с «наслаждением», а «объяснения» — лиць
с «пользой» (см. стр. 230, 234) — все это, конечно, уступки «чистому искусству».

Эстетическое наслаждение, огмечает Антонович, «содействует развитию человека, уменьшает его грубость..., сдерживает его дикие инстинкты, неестественные порывы..., ослабляет преступные намерсния и восстанавливает в человеке тихую гармонию» (стр. 228—229). Под такой фразой подписался бы любой либерал, но от нее пришел бы в ужас Чернышевский: ведь с точки зрения революционно-демократической «антропологии» человек не может обладать никакими «дикими инстинктами» и «неестественными порывами». Как бы Писарев ни ошибался, но он справедливо усмотрел в статье «Современная эстетическая теория» отступление Антоновича от традиций Чернышевского.

Сказанное не отменяет правильного в целом утверждения автора вступительной статьи о демократических принципах позднего Антоновича, а лишь уточняет вопрос о связях его с вождями шестидесятников: вз-за ограниченности таланта (конечно же Антонович — не Добролюбов!) и в силу изменившихся общественных условий критик далеко не всегда мог оставаться «на высоте». В связи с этим возникает еще одна важная проблема, не подчеркпутая Г. Е. Тамарченко, а она между тем является очень существенной в попимании эволюции взглядов Антоновича, да и вообще в понимании традиции.

До сих пор в исследовательской литературе иногда встречается понимание традиций в основном как повторения идей великих мыслителей или художников: предшествующих эпох (например, у деятелей Вольного общества любителей словесности, наук и художеств выискиваются главным образом «радищевские» черты; у Сурикова и Дрожжина отмечаются в основном «некрасовские» мотивы, и т. д.). При этом забывается, что часто на новом этапе жизни повторение даже значительных идей прошлого означает не столько достоинство, сколько недостаток. Не избежал этого и Антонович: он воспитался на принципах 60-х годов и как бы остановился в своем развитии, продолжая прикладывать к общественным и литературным фактам конца XIX—начала XX века мерки своей молодости. Постольку, поскольку различные реакционные явления позднейшей поры характеризовались дальнейшим углублением консервативных сторон, критика Антоновича играла свою положительную роль. Но когда дело касалось новых, значительно более сложных по сравнению с 60-ми годами понятий и фактов: народническое движение, тактика Некрасова, облик журналов «Отечественные записки» и «Дело», творчество-Достоевского, Тургенева, Чехова, распространение марксизма, — то Антонович почти всегда оказывался бессильным понять новаторство, сложность, значительность соответствующих явлений (лишь иногда позднее он признавал свои ошибки). Г. Е. Тамарченко отметил непонимание Антоновичем большинства перечисленных выше фактов, но важно было бы при этом подчеркнуть искреннее убеждение Антоновича, что, отрицательно оценивая данные явления, он твердо следует традициям шестидесятников, в то время как именно повторение принципов и неумение приложить ях к новым, сложным факторам явилось одной из главных причин идеологической трагедии Антоновича.

При объяснении же ряда других моментов Г. Е. Тамарченко очень хорошо вскрыл их диалектическую сложность (см., например, на стр. XXIV—XXV анализ-

силы и слабости как Писарева, так и Антоновича в споре вокруг «Отцов и детей»).

Важным и новым в изучении литературно-критического наследия Антоновича является исследование особенностей формы его статей — жанров, композиции, приемов полемики и т. п. (см. стр. XIII—XXII, XXXII), что дает возможность Г. Е. Тамарченко сделать ценные выводы о связи формы с идейным содержанием трудов Антоновича и о некоторых чертах его критического метода. Хорошо было бы еце проследить эволюцию приемов Антоновича; например, в комментариях Д. Е. Максимова к довоенному изданию статей критика были высказаны интересные соображения о различном использовании цитат ранним и поздним Антоновичем при полемике с противником.²

Большую ценность представляют комментарии к книге, в которых лишь частично использованы некоторые реалии из примечаний к изданию 1938 года. Следует учесть, что значительная часть текстов впервые подготовлена к печати (если не считать журнальных публикаций) и комментарий к пям вообще составляется

впервые.

Однако в комментарии вкрались отдельные неточности: при ссылке на статью в журнале «Иллюстрация» (стр. 470, прим. 7) можно было бы указать, что ее автором является П. Шпилевский; ³ нельзя ссгласиться с комментатором, что, говоря об отрицательном отношении Добролюбова к Тургеневу, Антонович имсл в виду не статью о «Накануне», а устые суждения критика (стр. 490, прим. 14); в действительности и статья Добролюбова содержала вполне достаточно ядовитых уколов в адрес писателя, чтобы последний именно из-за этой статьи покинул «Современник».

Встречаются единичные места, не объясненные в примечаниях. На стр. 29 - «взгляды Даля, Белюстина»: неискушенному читателю неясно, о чем идет речь. На стр. 116 — «Юрий Самарин говорил когда-то»: где, когда? На стр. 118 — «Действительность... доказана в сгатьях...»: обязательно следовало бы отметить. что это — намек на статьи Белинского. Не всякий читатель знает, как отпосились

«жиды к самарянам» (стр. 134), что такое «зефироты» (там же) и т. д.

Очень жаль, что ссылки в комментариях глухие — без указания страпицы комментируемого текста (при отыскивании нужного места, если исходить от коммен-

тария, это отнимает массу времени).

Имеются погрешности в указателе имен. У Антония год смерти известен; «Атепей», упоминаемый в тексте, конечно же не журнал Н. Ф. Павлова 20-х годов, а известный либеральный журнал 1858—1859 годов; «Московские ведомости» выходили до 1917 года; у Ротшильда известно и имя (Мейер-Ансельм-Амшел), и даты жизни (1743—1812).

Но мелкие недочеты не снимают главного: издание критических статей М. А. Антоновича заслуживает положительной оценки.



² М. А. Антонович. Избранные статьи. ГИХЛ, Л., 1938, стр. 543, прим. 12.
³ См. об этом в статье: Б. Ф. Егоров. В. Р. Зотов — критик и публицист 1850-х гг. «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 78, 1959, стр. 120, прим. 42.

КНИГА О МАСТЕРСТВЕ М. ГОРЬКОГО

Несмотря на крупные успехи, достигнутые в изучении творчества великого пролетарского писателя, советское литературоведение и по сей день остается в долгу перед ним. Вот почему с волнением и интересом мы берем в руки каждую вновь изданную книгу, раскрывающую писательский опыт Горького, сущность его художественных исканий.

Рецензируемая книга создана коллективом авторов, среди которых и маститые ученые, и критики, имена которых совсем недавно появились в печати. Широк круг рассматриваемых в сборнике вопросов: здесь помещены исследования о романтических произведениях молодого писателя и о горьковском реализме, статьи о юморе и сатире, прозе и драматургии, принципах индивидуальной характеристики и средствах создания групповых образов. Предметом анализа оказываются произведения разных лет, начиная от первых опытов до незавершенной эпопеи «Жизнь Клима Самгина». При всем этом многообразии аспектов наблюдения, несходстве авторских интересов включенные в сборник работы объединены стремлением показать своеобразие Горького-художника на разных этапах его творческого пути.

Открывается книга большим исследованием Б. В. Михайловского «Из этюдов о романтизме раннего Горького». Не претендуя на исчерпывающую характеристику романтизма молодого Горького, автор сосредоточивает внимание на относительно узком вопросе. Выделяя в произведениях 1893—1896 годов фигуры «героикомического» ряда, он дает им развернутое толкование, прослеживает связь горьковского юмора с традициями революционно-демократической и прогрессивно-романтической литературы. Б. В. Михайловский не останавливается на таких сравнительно хоропю изученных явлениях, как романтизм Пушкина, Гоголя, Лермонтова, и обращается к фактам малоизвестным либо вовсе не учтенным. Разумеется, это придает статье особую ценность.

Анализ «героикомических» образов раскрывает общественные устремления и творческий облик Горького того периода, когда он еще не был связан с рабочим движением. Вместе с тем в работе ярко освещаются пути, которыми шел писатель к отрицанию уродливой действительности, на которых формировался провозвестник грядущей борьбы, певец гимна «безумству храбрых».

Традиционную тему благородного «безумства» и мнимой «мудрости» в творениях мировой классики Б. В. Михайловский с полным основанием генеалогически возводит к Сервантесову «Дон-Кихоту». Он оригинально передает интерпретацию образа этого одинокого рыцаря, глашатая добра и справедливости, в творчестве Байрона, Шиллера, Гейне, Гюго, Беранже, Барбье, Потье, Ростана. Концепции Гейне в «Атта Тролль»—

У безумья вид разумный, Мудрость точно помешалась —

безусловно созвучны идеи таких произведений русской революционно-демократической литературы, как «Доктор Крупов» и «Поврежденный» Герцена, «В больнице умалишенных» и «Пестрые письма» Щедрина, повести Каронина. Мы видим разработку этого мотива у поэтов-искровцев — В. Курочкина, В. Богданова, Ф. Ромера и др. Но именно Гейне, наряду с Сервантесом, предстает в исследовании как одна из центральных фигур, определивших пафос романтики раннего Горького. Страницы, посвященные почти не тронутой теме «Горький и Гейне», самые содержательные в работе Б. В. Михайловского. Здесь все ново и интересно: и факты, свидетельствующие о преклонении молодого писателя перед великим поэтом-романтиком (начиная от известного «завещания» 1887 года); и наблюдения, устанавливающие прямую связь горьковского «Изложения фактов и

О художественном мастерстве М. Горького. Сборник статей. Изд. АН СССР, M., 1960.

дум...» с автобиографическим жанром Гейне; и анализ навеянных «гейневскими» раздумьями рассказов «Гривенник», «Красота», «Фарфоровая свинья»; и характеристика приемов романтической стилистики в «Балладе о графине Эллен де Курси», несомненно родственной поэзии Гейне даже своим ритмико-композиционным строем.

«Фигура повествователя», авторское «я» в самарских фельетонах Горького, помнению Б. В. Михайловского, — тоже «героикомический» образ, впитавший в себя «безумство» Дон-Кихота и гейневское неприятие житейской грязи. Литературовед обстоятельно выявляет специфику горьковского смеха, отмечает тенденцию писателя к сочетанию сатирического обличения с лирикой и юмором. Однако в этой части

исследования не все, на наш взгляд, бесспорно.

Приводя удачные примеры метафоры, парадокса, гиперболы, иронических алогизмов, эзопова языка, которые являются средством создания «героикомических» образов, автор статьи в одном ряду со стилистическими приемами рассматривает иронию. Действительно, переходы от патетики к комизму и трагикомизму ситуаций в таких рассказах, как «Мой спутник», «За бортом», «Об одном поэте», проникнуты особого рода иронией — иронией автопародийного характера. Разумеется, в конечном счете ирония может восприниматься как прием из общего арсенала стилистических средств. Сам Горький, как известно, писал об облагораживающем «священном сиянии иронии». И все же вряд ли верно, говоря о творческой практике писателя, считать иронию только приемом. Думается, что она — органически неотъемлемая черта таланта Горького. Эта ирония (именно как черта таланта и, если угодно, особенность ума, образ художественного мышления) помогает в каждом отдельном случае отделить автора от повествователя. Если не учитывать этого, то останется не до конца проясненной сущность того бесспорного влияния Сервантеса и Гейне на молодого Горького, о котором рассказывает Б. В. Михайловский. Без этого будет недостаточным, попросту малопонятным объяснение новаторского духа романтизма Горького. Ведь «безумство» Чижа или Сокола — отнюдь не модификация страсти Дон-Кихота или лирического героя Гейне, не просто «русский вариант», обновленный самой эпохой. Образы Горького перерастали в политическую аллегорию, социально конкретизировались, а это становилось возможным лишь в меру критического преломления художником традиций прогрессивной романтики.

Быть может, и несправедливо требовать, чтобы исследователь в рамках рассматриваемого им небольшого периода воспроизвел динамику художнического сознания, показал творчество раннего Горького как явление развивающееся, в котором непрестанно прорастало нечто новое. Вместе с тем нельзя умолчать об этом изъяне концепции Б. В. Михайловского. Исходя из нее, литературовед приводит к одному знаменателю литературные маски «Иегудиил Хламида», «Паскарелло», «Пьерро» — все они, по его мнению, восходят к Дон-Кихоту. Однако смысловая окрашенность псевдонима «Иегудиил Хламида», думается, гораздо более точно определена в работах С. Д. Балухатого, что же касается двух других, то до их тайны Б. В. Михайловскому доведаться не удалось. Приведенная им аргументация неубедительна, ибо исследователь игнорирует тот факт, что уже в «предиегудииловский» период разъедающая ирония горьковского таланта просочилась во «взаимоотношения» квазиромантически настроенного повествователя и окрыленного подлин-

ной романтикой автора.

В литературе о Горьком проблема соотнесенности авторской позиции с образом рассказчика вводит в искушение многих. Весьма часто исследователи строят широкие выводы на сравнении неравнозначных и, казалось бы, по логике несопоставимых фигур. Стоит ли доказывать, что действующее лицо в рассказах «Коновалов», «Емельян Пиляй», «На соли» при всей его автобиографичности не идентично повествователю из таких произведений, как «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Немой», «Хан и его сын», «О маленькой фее и молодом чабане»; в свою очередь последний отличается от рассказчика в произведениях «Проходимец», «Зазубрина», «Ма-аленькая!». Между тем склонность иных историков литературы к обобщениям ради обобщений, к модернизации в угоду социологическому экспрессионизму порождает некое «среднее» представление. В ряде новейших работ тщательно подчеркивается социальное одиночество автобиографического героя, его утопическая оторванность от жизни; все это должно убедить читателя в том, что Горький развенчивал своего героя. Так, критик Ю. В. Манн, анализируя рассказ «Старуха Изергиль»,

¹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 11, Гослитиздат, М., 1951, стр. 247.

² С. Д. Балухатый. 1) Фельетоны Иегудиила Хламиды в «Самарской газете» (Из истории ранней публицистики М. Горького). «Ученые записки Ленинградского государственного университета», 1941, № 76, Серия филологических наук, вып. 11; 2) Первые публицистические статьи М. Горького. «Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», 1944, т. III, вып. 2—3.

¹⁵ Русская литература, № 4, 1961 г. lib.pushkinskijdom.ru

уверяет, что образ повествователя в нем «приобретает даже известный сатирический

Тот факт, что позиция Б. В. Михайловского противостоит схемам подобного рода, ничего, кроме сочувствия, вызвать не может. Однако его рассуждения об

автобнографическом герое еще не всегда бесспорны.

Зпачительная часть работы Б. В. Михайловского посвящена анализу рассказа «Ошибка». Называя в числе предшественников Горького Герцена, Щедрина, Каронина, автор верно указывает, что их призыв к освобождению от «мелочей жизни» и «пустяков» был зашифрованным выражением социалистической идеи. Отчетливо показаны и пити, связывающие рассказ Горького с такими произведениями, как «Палата № 6» и «Черный монах» Чехова. Но если сам Чехов допускал и даже предлагал патологическую, «клиническую» интерпретацию своих повестей, то у Горького она объективно исключена. Б. В. Михайловский делает правильный вывод о новаторском, революционном осмыслении традиционной темы Горьким: в отличие от своих предпественников писатель отодвигает изображение ненормальности жизни на второй план, выдвигая на первый — идеалы своего героя, его бунт.

Удачный в основном анализ «Ошибки» несколько растянут: излишне удлинен пересказ жизни Гола Читадзе, прототипа героя рассказа, не оправданы и другие длиноты и общие места в этой части исследования. Вместе с тем о таком важном для выяснения авторского замысла персонаже, как антипод Кравдова — ординарный, «нормальный» мещанин Лыжин, очерченный в первопечатном тексте, 4 автор умолчал.

В. А. Келдыш в статье «Тип рассказчика в новеллах и очерках Горького» в известной степени дополняет наблюдения Б. В. Михайловского о самостоятельном значении автобиографического героя, видя в нем тип исключительной широты обобщения.

Автор статьи, опираясь на анализ трех циклов автобиографических произведений — новелл 90-х годов, серии очерков «По Руси» и рассказов 20-х годов, — показывает сложную эволюцию образа рассказчика. Выясняя идейную значимость этого образа, его место в композиции рассматриваемых произведений, В. А. Келдыш делает несколько интересных выводов. Так, например, исследуя композицию рассказов, зачастую построенных на сопоставлении двух взаимоисключающих типов отношения к действительности, он приходит к заключению, что уже в ранних произведениях писателя складывается основополагающая, генеральная черта творчества Горького в целом — наличие идеологического конфликта, доминирующего над всеми другими. Превосходный разбор рассказа «Макар Чудра» позволяет автору доказать, что уже здесь намечена не только романтическая, но и реалистическая линия, причем эти планы у художника не просто сосуществуют внутри единого целого, а взаимозависят: легендарное вовлечено в разрешение реальных противоречий действительности.

Бесспорен и конечный вывод: свойственное ранним произведениям раздвоение «я» повествователя и собственно героя (действующего лица) по мере этой эволюции исчезает, противоречивость героя устраняется, изживается. Уже в цикле «По Руси» автор и герой объединяются в своем целостном отношении к жизни, сливаясь в личность, выражающую передовые общественные устремления.

Не менее интересны наблюдения, раскрывающие пародийную функцию повествователя в повести «Горемыка Павел», рассказе «Грустная история» и др. Здесь критик, однако, упускает возможность более широксго привлечения фактического материала. Анализ рассказа «Однажды осенью» мог стать четче, тоньше, если бы автор статьи вдумчивее вчитался в газетный оригинал, особенно в его концовку.⁵

Несколько прямолинейным и недостаточно аргументированным кажется противопоставление гуманизма Горького гуманизму его предшественников — нассивному, созерцательному. Этот сложный вопрос В. А. Келдыш сводит к творческой полемике Горького с Достоевским и писателями-декадентами; такое выборочное сопоставление, конечно же, не исчерпывает всей темы.

Работа В. А. Келдыша ценна тем, что рост мастерства писателя в ней представлен как процесс все более углубленного проникновения в народную жизнь. Интенсивное вторжение в действительность рассматривается исследователем как неотъем-

лемый элемент художественного метода раннего Горького.

Одному из средств активного воздействия на жизнь, выжигающему все низменпое, подлое и утверждающему высокие идеалы — сатире посвящена статья А. Д. Си-пявского. Цель исследования «Горький-сатирик» — показать политическую конкретность, общественную роль и воспитательное значение сатиры Горького. В статье

³ Ю. В. Манн. Изучение художественных особенностей рассказа М. Горького. «Старуха Изергиль». В кн.: Горький в школе. Сборник статей под общей редакцией В. В. Голубкова. Изд. Акад. педагог. наук РСФСР, М., 1960, стр. 520.

⁴ «Русская мысль», 1895, № 9. ⁵ «Самарская газета», 1895, № 156, 22 июля.

рассматриваются сатирические средства, использованные писателем в произведениях разных лет и различных жанров: в цикле очерков «В Америке», в «Русских сказках», пьесах советского периода, романе «Жизнь Клима Самгина».

К сожалению, литературовед ограничивает свои наблюдения темой «Горький и Щедрин». Правомерное сопоставление сатирического творчества Горького с опытом Щедрина, разумеется, не может исчерпать темы, вынесенной в заголовок статьи.

В рецензируемой книге сосуществуют не только взаимодополняющие, но и полемически противостоящие взгляды. Это отрадно, ибо свидетельствует о сознательном отказе от всякого рода предвзятости. В этом отношении значительный интерес представляет труд М. Г. Петровой «Приемы образной характеристики в романс

"Жизнь Клима Самгина"».

Полемизируя с А. Д. Синявским, М. Г. Петрова оспаривает широко распространенное в литературоведении мнение о принадлежности романа к сатирическому жанру, решительно выводит его за границы сатиры. По мнению исследовательницы, определение «скрытая сатира», примененное Луначарским к роману Горького, — не более чем оксюморон, ибо сатира по своей специфике, сущности не может быть скрытой. М. Г. Петрова убедительно развивает плодотворную, на наш взгляд, мысль о том, что сатира — не отношение автора к отрицательному персонажу, а метод изображения, включающий в себя приемы утрировки, сатирической стилизации, деформации отображаемого. У Горького же в романе — виртуозно разработанный прием иного порядка: писатель исподволь, без нажима, но систематически, планомерно подчеркивает противоречие между самгинским восприятием жизненных явлений и их истинным смыслом. Представления о действительности, ее оценки даны в самгинском видении, противоположном авторскому. Это и определяет своеобразную форму авторского вмешательства в повествование.

С большим вкусом анализирует М. Г. Петрова портретную живопись Горького, тонко выявляет сложность и смысловую выразительность портрета Самгина. Оригинальностью отличаются суждения об использовании интерьера в системе художественных образов, о деталях бытовой «оправы» романа, о «лейтмотивных» фразах

и сценах.

Статья М. Г. Петровой несомпенно одна из лучших в сборнике; это образец

исследования, принципиально нужного современной литературной науке.

Серьезными раздумьями отмечена статья Е. Б. Тагера «Жанр литературного портрета в творчестве Горького». Концепция исследования, как и предыдущих работ этого автора, посвященных той же теме, влечет к размышлениям и спору, вызывает как принципиальные, так и частные возражения. Не во всем можно согласиться с ученым, когда он излагает теоретические положения об аспектах изучения литературных портретов, о портретности характеров и т. д.

Значительно удачнее конкретные фрагменты исследования. Е. Б. Тагер обращает пристальное внимание на ряд подробностей, с помощью которых художник создавал крайне детализованные портреты. Совмещая анализ идеологического строя зарисовок с рассмотрением их художественной формы, он высказывает много нового и интересного о красноречивости позы, жеста, о многообразии смысловых вариаций,

сообщенных Горьким рисунку.

Тончайшее нюансирование красок и оттенков, использованных в портретах Толстого, Чехова, Андреева, Блока, Есенина, Белого, Иванова, Черткова и других показатель редкостного богатства горьковской палитры. И литературовед содержательно характеризует словесную живопись, пластику Горького. Он показывает, что в повествованиях о замечательных современниках писателя— Чехове, Короленко, Каронине, Стасове, Красине — «великое» утверждается как некая норма, как общеобязательный идеал Человека с большой буквы.

Однако, несмотря на указанные достоинства, в статье Е. Б. Тагера нет глубинного раскрытия сущности жанра литературного портрета в творчестве Горького. Многое здесь спорно или нуждается в уточнениях. Приведем один частный пример.

Сопоставляя портреты Каронина в очерке 1911 года «Писатель» и в мемуарах 1923 года «Время Короленко», литературовед делает неверное, по нашему убеждению, резюме. Об этом стоит сказать подробнее, ибо того же взгляда придерживается

в рецензируемом сборнике В. А. Келдыш.

Е.Б. Тагер разделяет мнение К.Д. Муратовой, убедительно показавшей, что, воссоздав в 1911 году облик Каронина, Горький запечатлел не только, каким был, но и каким должен быть русский писатель. Он приводит новые веские соображения на этот счет, к которым еще можно прибавить и тот факт, что само название воспоминаний о Каронине столь же символично, как первоначальные заглавия романа «Мать» («Товарищи») или очерка «В. И. Ленин» («Человек»). Но наряду с этим

⁶ К. Д. Муратова. Из литературной борьбы М. Горького. К истории создания очерка «Писатель». «Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», 1949, т. VIII, вып. 6.

автор доказывает, что в очерке «Время Короленко» произошла как бы смена идеала:

фигура Короленко заслонила и вытеснила Каронина.

Между тем все обстояло иначе. В очерке, посвященном Короленко, естественно, на первом плане оказывается герой воспоминаний. Разумеется, есть там и противопоставление духовной цельности, оптимизма Короленко и поистине трагической (не пессимистической!) изломанности Каронина. Но никак нельзя согласиться с утверждением Е. Б. Тагера, будто облик Каронина «светел» в очерке о Каронине. «тускл» во «Времени Короленко» (стр. 389). Суть сопоставления двух писателей иная, и об этом следовало сказать не вскользь оброненной фразой, а обстоятельно, как заслуживают того Каронин и Короленко и как к тому обязывает тема исследования. Каронин отнесен Горьким к числу «хранителей заветов героической эпохи», эпохи старого, революционного народничества. В этом его творческое своеобразие и величие. Что же касается Короленко, то его путь осмыслен как приход в искусство художника, ускорившего рассвет нового дня русской истории. Противопоставление, как видим, есть, но оно не дает повода говорить о каком бы то ни было потускнении образа Каронина. Убедительнейшее тому доказательство — вторая редакция горьковского очерка о Каронине, созданного одновременно с мемуарами о Коросветлого» в человека — Каронина — здесь сохранен ленко. Образ «удивительно в своем первозданном обаянии.

Статья А. А. Тарасовой «Работа Горького над текстами ранних рассказов» — результат трудоемких текстологических разысканий, она построена как экскурс в творческую лабораторию писателя, редактировавшего свои произведения при подготовке собрания сочинений в издании «Книга». Автор использует оригиналы набора трех томов с авторской правкой и проводит их сличение с соответствующими томами десятого издания «Знания». Сохранение идейной основы произведений при их переработке — отличительная черта Горького. К такому заключению склоняется

исследовательница.

Борьба с излишествами романтического стиля, стремление к лаконизму языка, углубление смысловой основы образов, уточнение словесных характеристик — все это иллюстрируется литературоведом поучительными примерами. Однако изучение горьковской правки, принципов авторедактирования не переросло в обобщения относительно эволюции стиля писателя. Проделав большую и чрезвычайно полезную «черную» работу, А. А. Тарасова не всегда сумела подняться над собранным ею материалом и сделать выводы, которые порой сами собой напрашиваются.

Работе Горького над языком посвящена также статья Б. В. Неймана «Речь персонажей в пьесах Горького». Литературовед рассматривает афористическую манеру речи героев как горьковский метод создания драматургического образа, как средство типизации и одновременно способ раскрытия самобытности персонажей, их индивидуальной неповторимости, образа мыслей, склонностей, личного темперамента. Опираясь на свои работы 30—40-х годов, исследователь приводит новые наблюдения над языком Островского, Чехова, показывает роль Горького в обога-

щении литературного языка, языка драматургии в частности.

Другой круг вопросов, касающихся драматургического мастерства писателя, затрагивается в статье И. А. Ревякиной «О природе драматического конфликта пьесы "Достигаев и другие"». Исследователь показывает, что создание монументальной формы, сочетающей в себе элементы собственно драмы и эпоса, значительно раздвинуло пределы драматургии. Достижения Горького-драматурга не случайны—в них воплощены поиски литературы социалистического реализма. Раскрывая черты новаторства в пьесе, автор сопоставляет опыт Горького с творчеством его современников и продолжателей: Вишневского, Тренева, Лавренева, Вс. Иванова, Билль-Белоцерковского.

Статья Й. А. Ревякиной изобилует наблюдениями насчет «эстафетности» коллизии в пьесе, о роли засценического действия, о характере конфликта. Однако эта работа несомненно выиграла бы от привлечения так идущего к теме вопроса о сценической реализации драмы Горького. Уместно было бы расширить сопоставительную часть исследования, охарактеризовав социальную драматургию Р. Роллана,

Б. Брехта.

В сборнике помещена также статья В. Н. Ланиной «Групповые образы в романах Горького». Эта тема разрабатывается в научной литературе довольно давно, по односторонне; все еще не стало общепринятым содержание самого термина «групповой образ». В. Н. Ланина избирает наиболее правильное из бытующих в литературоведении определений этого понятия и придает теме новый поворот, видя в ней составную часть крупной проблемы изображения общественных слоев, классов, народа.

 $^{^7}$ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 15, стр. 25—26. ⁸ Там же, т. 10, стр. 306.

В отличие от многих своих предшественников исследовательница не ограничивается в выборе объекта разысканий текстом романа о Самгине, а привлекает еще и такие произведения, как «Фома Гордеев», «Дело Артамоновых», «Мать». В каждом из них она находит нечто стилистически разнящееся и в то же время самородно-горьковское. Красочными иллюстрациями попеременно служат то заново увиденные портретные детали, которые, будучи собраны в фокус, создают неотразимый эффект, то в высшей степени экспрессивные авторские ремарки. В. Н. Ланиной удается чутко вслушаться в диалогическую полифонию, проследить звуко-шумовую партитуру ударных по смыслу эпизодов. Оригинальное истолкование пейзажной живописи Горького убедительно раскрывает значение темы природы в системе образов, ее роль в оценке писателем своих героев.

Следует сказать об условности названия статьи: речь в ней идет не только о романах, но и, как уже перечислялось, о повестях. Это вполне естественно: принпипиально важен не жанровый признак, а удачный подбор материала, способствующий раскрытию темы. Поэтому приходится пожалеть о том, что В. Н. Ланина обошла вниманием произведения малой формы, такие, как например «Тюрьма», «Бывшие люди», а особенно — «9-е января», создание группового образа в котором

диктовалось авторским заданием.

И еще одно замечание. Опыт создания горьковских групповых образов в статье рассматривается изолированно. Между тем пора уже накопленные данные сопоставить с достижениями предшественников и современников писателя: литераторовнародников, Короленко, Бунина, Куприна, Гарина, Вересаева, Серафимовича. Такие работы насущно необходимы.

Вошедшие в сборник работы, помимо отмеченных достоинств, удачно сочетают научную глубину с популярностью, живостью изложения, а потому доступны любому читателю, интересующемуся копросами литературы и творчеством Горького.



хроника

ХІІІ ВСЕСОЮЗНАЯ ПУШКИНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

XIII всесоюзная пушкинская конференция, проходившая в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР 6—8 июня 1961 года, была посвящена проблемам биографии Пушкина. В ее работе приняли участие литературоведы, преподаватели вузов и средних школ из 24 городов Советского Союза, а также гости из Болгарии, Китая,

Франции.

Директор Института русской литературы член-корреспондент АН СССР А. С. Бушмин в своем вступительном слове указал, что советское пушкиновепри всех своих недостатках, является наиболее развитым ответвлерусского литературоведения; к методологии исследователей Пушкина обращаются исследователи творчества многих других писателей. Необходимость вынесения биографической темы на очередную пушкинскую конференцию, отметил А. С. Бушмин, подсказана назревшей необходимостью в серьезной проверке биографических исследований не только в пушкиноведении, но и в литературоведении вообще. За последнее время коллектив Пушкинского дома на своих неоднократно обращался заседаниях к этой теме. Выдвижение, по инициативе М. П. Алексеева, проблемы биогракачестве основной XIII пушкинской конференции должно стать еще одним шагом не только на пути к созданию научной биографии Пушкина, но и на пути разработки принципов биографических изучений.

С докладами на конференции выступили Б. С. Мейлах, Т. Г. Цявловская, Ю. Г. Оксман, С. М. Бонди, Б. П. Городецкий, А. И. Гербстман, Д. Д. Благой.

В своем докладе «О задачах изучения и принципах построения биографии Пушкина» доктор филологических наук Б. С. Мейлах (Ленинград) поставил вопрос о биографии писателя как особом

литературоведческого исследования, задачей которого является освещение личности писателя в ее социальноисторической обусловленности и индивидуальном своеобразии. Характеризуя ряд конкретных работ, посвященных биографии Пушкина, докладчик остановился на тех проблемах методологического и историко-литературного характера, которые требуют своего решения. подчеркнул необходимость четкого опресамого жанра биографии, проблематики и границ биографического исследования, аспектов освещения творчества писателя.

Т. Г. Цявловская (Москва) в докладе «Неясные места биографии Пушкина» показала, что по целому ряду периодов и эпизодов жизни и творчества поэта мы до сих пор знаем чрезвычайно мало. О многих событиях жизни Пушкина, особенно его внутренней, духовной жизни, нам известно лишь по отзвукам их, порой очень глухим и общим, в его поэзии. Т. Г. Цявловская отметила, что из двух возможных путей уменьшения количества белых пятен в биогра-Пушкина — пути гипотетических реконструкций неясных мест и пути разыскания новых материалов - плодотворен именно второй, путь широкого обследования архивохранилищ, находящихся в разных городах Советского Союза; очень существенным в этой нужной работе должно стать систематическое ознакомление с личными архивными материалами, сохранившимися от современников Пушкина.

Доклад доктора филологических наук Ю. Г. Оксмана (Mосква) был посвящен проблеме «Пушкин и Белинский». Резко критикуя фетишизацию «документа» в историческом и литературоведческом исследовании, докладчик отметил важность широкого конкретноисторического изучения источников, ибо целый ряд проблем невозможно решить, занимаясь лишь поисками документов. К числу таких проблем принадлежит и вопрос об отношении Пуш-Белинскому. Восстанавливая к обстоятельства приглашения Белинского

¹ Доклады Б. С. Мейлаха, Т. Г. Цявловской, Б. П. Городецкого и Д. Д. Благого печатаются в сборнике «Пушкин. Исследования и материалы» (т. IV, Изд. АН СССР).

в «Современник», докладчик отметил, что они определялись осведомленностью Пушкина в критических выступлениях Белинского на страницах «Телескопа» и «Молвы» в 1834—1836 годах, восторженной статьей в «Молве», которой Белинский приветствовал выход первого номера «Современника» и которая явилась единственным положительным откликом на пушкинский журнал в русской печати, главное же — разрывом с группой литераторов «Московского наблюдателя», в которых Пушкин долгое время ошибочно видел своих друзей и единомышленников. В оценке «Московского наблюдателя» Пушкин сошелся не со своими товарищами по «Современнику», а с Белинским.

Возможность сотрудничества линского в «Современнике», кроме того, обусловлена значительной зостью его идеологической платформы воззрениям Пушкина (отношение к декабристскому пути преобразования отрицательное отношение к пессимистической концепции русского исторического процесса, пропагандировавшейся Чаадаевым; близость во взглядах на русский литературный процесс XVIII-начала XIX веков). Таким образом, подчеркнул Ю. Г. Оксман, решение Пушкина именно в эту пору опереться на Белинского получает значение не случайного, а глубоко принципиального факта политической и литературной биографии великого поэта.

доктора Доклад филологических наук С. М. Бонди (Москва) был посвядругому, существенному менту жизни и творчества Пушкина -«Встрече Пушкина С Николаем в 1826 году». Дошедшие до нас свидетельства об этой встрече и содержание разговора царя с поэтом (длившегося более часу) слишком отрывочны и не дают нам верного представления о сущности этой важной беседы. Между тем резкое различие политических высказываний Пушкина до и после этой встречи показывает, что их разговор имел громадное значение для определения политических взглядов и политического поведения поэта. С. М. Бонди дал в своем докладе убедительную реконструкцию сущности и содержания предолжительного разговора Пушкина и Николая I, основных тем его и тех обещаний, которые Пушкин мог слыцаря, хорошо изучившего в ходе следствия политическую и сопрограмму декабристов, и циальную которые должны были вызвать согласие Пушкина помогать начинаниям правительства.

Кандидат филологических наук А. И. Гербстман (Алма-Ата) выступил на конференции с докладом «Образ "автора" в "Евгении Онегине"». Докладчик подчеркнул важное идейное значе-

ние образа «автора» как выразителя передовой идеологии эпохи и в связи с этим существенную роль его в композиции романа, где он является своеобразной параллелью к образу главного героя, подчеркивая и утверждая его типичность, -- он проходит те же этапы разочарования в «свете», приводящие его, как и главного героя, к резкому расхождению с своей социальной средой. В переломные моменты развития сюжета— в I главе и в главе «Странствие» — «автор» становится пепосредственно действующим в романе лицом, выступающим рука об руку с главным героем, его другом и единомышленником.

Доктор филологических наук Б. П. Городецкий (Ленинград) прочел доклад «Автобиографическое и типичев **лирике Пушкина».** «автобиографическом» и «типичелирике Пушкина, он, является весьма важным, поскольку запечатленный в пушкинской лирике индивидуальный и неповторимый образ поэта, именно потому, что он был типичен для своей эпохи общественных будущее, устремлений В становился выражением не объективным особенностей духовного склада передового человека того времени, но и выражением самых типичных черт общенационального характера русского человека «в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет». Докладчик показал, что комплекс идей, переживаний и настроений, характеризующих духовный склад и образ мыслей «петербургского молодого человека в конце 1819 года», каким он рисовался Пушкину в работе над начальными главами романа в стихах, в основных своих чертах начал складываться уже в пушкинской лирике в период между лицеем и ссылкой. Характеризуя особенности автобиографизма пушкинской лирики 30-х годов, Б. П. Городецкий отметил, что она поднимается до небывалых высот философских обобщений и художественного совершенства. Особенно явственно ощущается в ней переход от субъективного лиризма к лирике, отражающей всю сложность объективного мира. В связи с этим намечаются сдвиги и в жанровой структуре пушкинской более приближающейся лирики, все к повествовательным лирическим жанрам. В конечном счете усилия Пушкина шли в направлении создания поэзии мысли, соответствовавшей общим устремлениям новой эпохи.

Член-корреспондент АН СССР Д. Д. Благой в своем докладе «Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой» проанализировал характер творческой работы Пупкина над стихотворением «Странник» (1835), представляющим собой переложение начала обширной

аллегорической повести английского писателя-проповедника XVII века Джона Беньяна «Путеществие пилигрима», и показал, что она во многом аналогична работе над «Пиром во время чумы». Как и там, Пушкин берет из обширнейшего произведения Беньяна совсем небольшой кусок, сосредоточивая внимание на наиболее остром психологическом моменте повести - глубоком внутреннем кризисе, побуждающем века полностью порвать со всей своей прежней жизнью, с семьей и обществом, — п придает этому отрывку художественную цельность и завершенность. Отмечая глубоко личное чувство, которым проникнуто это стихотворение Пушкина, докладчик высказал мысль

о том, что оно нашло несомненное отражение в одном из художественных произведений Л. Н. Толстого — неоконченной автобиографической повести «Записки сумасшедшего», в которой имеется целая цепь ассоциаций, перекликающихся с основными мотивами «Странника».

В ходе конференции развернулись оживленные прения, в которых приняли участие Н. Л. Степанов, С. М. Петров, С. А. Гуревич, Н. О. Корст, Д. Д. Благой, Л. В. Крестова (Москва), П. Н. Берков, В. А. Мануйлов, Т. Г. Гнедич, Н. В. Измайлов (Ленинград), М. И. Мальцев (Чебоксары), В. В. Пугачев (Горький), Б. А. Трубецкой (Кишинев) и др.

B. CAHAOMUPCKAA

вторая научная конференция литературоведов поволжья

В мае 1961 года в Горьком состоялась вторая научная конференция литературоведов, работающих в педагогических вузах Поволжья. На пленарных и секционных заседаниях было заслушано и обсуждено свыше 40 докладов. Обсуждались вопросы теории и истории литературы, методики вузовского и школьного преподавания.

И. К. Кузьмичев (Горький) в докладе «Спорные вопросы социалистического реализма в литературоведческих работах последних лет» утверждал, что в последнее время наметился несколько односторонний подход к освещению коренной проблемы традиций и новаторства в теории социалистического реализма. Авторы целого ряда исследований, посвященных этой проблеме, ищут главным образом не отличия социалистического реализма от художественных методов досоциалистического искусства, черты, сближающие его с ними, прежде всего с критическим реализмом XIX—XX веков. Такой подход отнюдь не способствует всестороннему выяслению эстетической сущности нового метода советской литературы. Во второй части доклада И. К. Кузьмичев высказал соображение о главных направлениях, по которым, с его точки зрения, должно идти коллективное исследование этой проблемы.

И. Г. Изотов (Оренбург) в докладе «Ревизионизм Г. Лукача в его теории исторического романа» подверг критике концепцию Лукача, развитую в статьях, печатавшихся в 1937—1938 годах в «Литературном критике», и в отдельной книге «Der historische Roman», вышедшей в Берлине в 1955 году. Рассуждения Лукача об историческом романе, как показал докладчик, вытекают из существаего ревизионистской теории художественного творчества, которая отрицает

ведущую роль мировоззрения в работе писателя и утверждает непосредственное, не зависящее от мировоззрения воздействие действительности на художника. Отсюда Лукач приходит к выводу о принципиальной второсортности исторического романа, ибо в работе писателя над материалом прошлого отпадает это непосредственное корректирующее воздействие живой действительности. Преобладающий в советской литературе новый тип исторического романа, в котоцентральной ром фигурой является реальное историческое лицо Первый», «Степан «Емельян Разин». Пугачев» и т. д.), Лукач рассматривает как упадок и вырождение жанра. Теория исторического романа является для Лукача одной из форм его нападок на принцип партийности литературы, на советскую литературу, на метод социалистического реализма.

Более активно, чем в прошлом году, работала секция советской литературы. Работа ее началась циклом докладов об А. М. Горьком, освещавших недостаточно изученные стороны его жизни и гворчества.

В докладе Т. А. Мараховой (Горький) «Мастерство Горького в жанре литературного портрета» говорилось о литературном портрете как особом, самостоятельном жанре словесного искусства. Подчеркнув громадную роль М. Горького в разработке этого жанра, Т. А. Марахова показала на материале портрета А. П. Чехова, нарисованного Горьким, конкретные черты художественного своеобразия горьковского литературного портрета.

тературного портрета.
Доклад И. А. Рахлина (Казань) был посвящен теме: «Рассказ Горького "Легкий человек" как набросок нена-писанного романа "Сын"». Автор дал интересное решение вопроса о том, ка-

ким образом рассказ, действие которого относится к 80-м годам прошлого века, мог быть одним из набросков ненаписанного романа «Сын», задуманного как продолжение «Матери». Создавая грандиозную эпопею о русском рабочем классе, Горький изображал все этапы его развития и идеологического роста. В ряде произведений о 80-х годах («Мои университеты», «Хозяин» и др.) он нарисовал тип рабочего, характерный для начальной стадии формирования пролетарского сознания. К такому типу людей с богатейшими, но еще не раскрывшимися сполна духовными возможностями относится и герой рассказа человек», молодой наборщик Сашка. Характер его — своеобразная предыстория Павла Власова, и поэтому рассказ о нем мог осмысляться писателем как один из эскизных набросков к роману «Сын».

В. Н. Блохина (Горький) в своем сообщении «Горький на Волге» познакомила с найденными ею новыми материалами о двух поездках М. Горького по Волге (в 1934 и 1935 годах), не упоминавшихся доселе в работах, посвященных биографии великого писателя.

В. Г. Пузырев (Мелекесс) рассказал о новых материалах, характеризующих громадный интерес Горького к жизни и людям Дальневосточного края.

Ряд докладов был посвящен совет-

ской прозе.

Н. И. Фокин (Уральск) в докладе «"Донские рассказы" М. Шолохова и проза 20-х годов» отверг довольно распространенное мнение о ранних рассказах Шолохова лишь как о творческих «заготовках» или «эскизах» к «Тихому Докладчик Дону». охарактеризовал «Донские рассказы» как самостоятельные произведения молодого Шолохова, эстетические принципы которого декларированы во вступлении к рассказу «Лазоревая степь». Детальный анализ идейно-тематического содержания рассказов, их композиции, стиля, языка и сопоставление их с другими произведениями 20-х годов о гражданской войне (Серафимовича, Фурманова, Фадеева, Либединского) позволили докладчику определить своеобразие Шолохова, его конкретное место в литературе 20-х годов, разрабатывавшей тему гражданской войны.

О своеобразии сюжета в творчестве Ф. Гладкова говорила в своем докладе А. Ф. Киреева (Саратов). Она отметила стремление художника придать сюжету максимально правдоподобный, документальный характер. Большинство сюжетов Гладкова строится как художественная хроника самой жизни, во всем енмноголюдье и обыденности, а не как концептрация событий вокруг одногодвух ведущих героев произведения. Все

это и создает в произведениях Гладкова максимально достоверную эпическую картину закономерного движения нашей страны к социализму. В докладе были охарактеризованы конкретные художественные приемы, с помощью которых строятся сюжеты произведений Гладкова.

Доклад Л. А. Образовской (Оренбург) был посвящен теме воспитапия детей в романах и повестях В. Пановой. Подчеркнув особую актуальность этой темы именно для нашего времени, Л. А. Образовская подвергла анализу разработку ее в творчестве В. Пановой.

С докладом «Из истории советской литературы первых лет революции (теория и практика имажинизма)» высту-Л. Μ. Фарбер (Горький). говорил о необходимости подлинно исторической, объективной оценки деятельности литературных группировок первых лет революции. Рассмотрев теорию практику имажинизма, докладчик утверждал, что она развивалась в русле революционного искусства, поэтому нельзя целиком отбросить как нечто враждебное И эстетические, художественные искания имажинистов.

Доклад Л. Ф. Кирилюк (Пенза) «Творчество Н. Тихонова 20-х годов» был построен на материале сборника стихов Н. Тихонова «Поиски героя» (1927), занявшего видное место в творчестве поэта и во всей советской поэзии 20-х годов. Именно в «Поисках героя» намечается выход Н. Тихонова из «словесных джунглей», определяется глубокая социальная содержательность и выразительность, которые особенно ярко проявились в его поэзии 30-х годов. Сопоставление поэзии Тихонова с творчеством других советских поэтов приводит к выводу об активной ее роли уже в 20-е годы в становлении социалистического реализма.

С большим вниманием был прослушан доклад И. М. Машбиц-Верова (Куйбышев) «Мастерство М. Светлова». Докладчик подчеркнул, что основа художественного своеобразия творчества М. Светлова в прочном сплаве прекрасной поэтической мечты, романтической устремленности к будущему и самого прямого, непосредственного служения острым политическим задачам сегодняшнего дня. Докладчик характеризует особую поэтику Светлова (поэтический язык, тропы, художественные детали, сюжетные ситуации), художественно выражающую эту неразрывную связь великого с повседневным, высокого с обыденным, пафоса с иронией и т. п.

Работы по русской литературе XIX века, обсуждавшиеся на конференции, были посвящены главным образом вопросам мастерства, изучению стиля, художественной манеры русских классиков. Глубокий интерес к такой про-

блематике весьма характерен для современного этапа в исследовательской работе и преподавании литературы в пелагогических вузах.

в педагогических вузах. Обсуждение этих

Обсуждение этих вопросов было начато на пленарном заседании докла-Б. И. Александрова (Горький) «О жанрах чеховской прозы». Докладчик отверг ставшее традицией утверждение о жанровом однообразии Чехова-прозаика. Настойчивое стремление объявить Чехова мастером лишь одного, якобы универсального для всего его творчества жанра (новеллы, или короткого расили «микроповести») обепняет облик великого художника. Чехов никогда не удовлетворялся достигнутым совершенством в каком-то одном жанре. Он всегда шел вперед, неутомимо искал все новые жанровые формы, соответствующие быстро развивающемуся содержанию, идейно-тематическому богатству его творчества. Поэтому и в жанровом отношении проза его никогда не стояла месте, находилась в постоянном движении, развитии. Правильно понять разнообразные охарактеризовать жанры его прозы можно лишь прослеживая это развитие, переход от одних жанров к другим, их видоизменение и непрерывное совершенствование. Автор наметил основные линии жанрового развития чеховской прозы.

Разговор о мастерстве Чехова был продолжен на секции русской литературы XIX века. В докладе Ю. В. Бабичевой (Оренбург) «Место и функция пейзажа в прозе Чехова» были намечены основные виды и цели использования пейзажа в повестях и расказах Чехова и охарактеризованы важнейшие чеховские приемы создания

литературного пейзажа.

И. А. Потапов (Сталинград) в докладе «Принципы типизации в изображении героев романа Л. Толстого "Война и мир"» показал различные способы построения образов положительных, близких Толстому, и отрицательных, глубоко чуждых писателю. Интересно был поставлен вопрос о типичности образа Платона Каратаева и о некоторых новых аспектах его композиционной роли в произведении.

Доклад С. Е. Шаталова (Арзамас) «"Таинственные" повести Тургенева» продемонстрировал значение тшательного стилистического анализа произведений для глубокого понимания идейноэстетических позиций художника. Изучение стиля «таинственных» повестей приводит, по мнению автора, к выводу, что в отношении писателя к изображаемым им загадочным, «таинственным» нет иронии или ниям откровенного скепсиса, напротив, он исходит представления о наличии в жизни непознаваемого и неподвластного обычным законам природы. В стиле повестей ясно

чувствуется противоречивое стремление художника реалистическими средствами утвердить нереальное. Оно обусловлено глубокими идейными противоречиями Тургенева в 60—70-е годы.

С. А. Червяковский (Горький) в докладе «Творческая история главы некрасовской поэмы "Кому на Руси жить хорошо" "Пир на весь мир"» показал, что кропотливая работа Некрасова над стилем произведения была подчинена главной запаче: усилить револю-

сова над стилем произведения оыла подчинена главной задаче: усилить революционное звучание поэмы и в то же время провести ее через рогатки цен-

зуры.

интересным выводам М. М. Уманская (Саратов) в докладе «Повествовательная манера Гоголя в "Вечерах на хуторе близ Диканьки"». Подчеркнув стилистическую неоднородность первого цикла гоголевских рассказов, M. M. Уманская установила определенную закономерность развития гоголевского стиля. Преодолевая романтическую риторику, свойственную его раннему творчеству, Гоголь достигает «Вечерах» высокохудожественного синтеза романтического и реалистического начал при многообразии форм и приемов повествования.

В докладе Е. Е. Соллертинского (Уральск) «Лермонтов и Гоголь» было отвергнуто мнение некоторых литературоведов (С. Дурылина, Б. Неймана, В. Мануйлова) о гоголевском влиянии на прозу зрелого Лермонтова, о движении последней к «натуральной школе». Стилистический анализ таких прозаических отрывков, как «Княгиня Лиговская», «Штосс», «Кавказец», приводит к выводу, что Лермонтов лишь некоторыми внешними деталями повествования соприкасался с Гоголем и «натуральной школой». Художественный метод Лермонтова, метод психологической типизации, со всеми характерными для него стилевыми особенностями, выступает как особая, независимая от Гоголя и «натуральной школы» линия литературного развития, подготовлявшая сопиально-психологический роман второй половины XIX века.

И. З. Деркачев (Ульяновск) в докладе о месте Карамзина в развитии русской литературы возражал против недооценки исторической роли Карамзина, наметившейся, по его мнению, в нашем литературоведении в последнее время. Автор собрал интересный и свежий материал, подтверждающий прогрессивность идейно-литературной позиции автора «Писем русского путешественника» в конце XVIII века.

Плодотворно работала и секция зарубежной литературы. На трех заседаниях ее было заслушано и обсуждено 9 докладов: Е. А. Слободской (Сталинград) — «Проблема стилистики в связи с размежеванием романтизма и реа-

литературе 20—30-х годов XIX века»; З. Е. Либинзона (Горький) — «Философско-эстетические взгляды моледого Шиллера»; И. В. Мешковой (Саратов) — «Ранняя лирика В. С. А. Орлова (Горький)— «Вальтер Роберта Бернса»; И Скотт поэзия В. И. Кондорской (Ярославль) — «Драматургия эпохи французской революции 1789 года»; Е. И. Волгиной (Куйбышев) — «Социальная утопия в романе В. Гете "Годы учения Вильгельма Мей-стера"»; Г. Я. Чечельницкой (Ела-буга) — «Т. Шевченко в немецких переводах»; Е. М. Бургафт (Ульяновск) — «Ирония и автоирония у Б. Шоу»; Е. З. Салихова (Уральск) — «Э. Клаудиус и современный немецкий роман».

На конференции литературных кафедр педагогических вузов, естественно, немалое место заняли вопросы методики преподавания литературы в школе. Разговор по этим вопросам был начат на первом же пленарном заседании.

В весьма обстоятельном докладе Я. А. Ротковича (Куйбышев) «Роль А. В. Луначарского в развитии советской методики преподавания литературы» на основании всестороннего изучения деятельности первого наркома просвещения (с широким привлечением архивных материалов) была охарактеризована основополагающая роль Луначарского в развитии советской методики преподавания литературы.

Принципиальные вопросы методики преподавания были подняты в докладе А. А. Тиховодова (Горький) «К вопросу об осуществлении принципа партийности в преподавании литературы», прочитанном также на первом пленарном заседа-

Работа методической секции была посвящена обсуждению конкретных вопросов методики преподавания литературы, связанных с задачами перестройки школы. Эти вопросы были рассмотрены в докладе Е. И. Соммер

(Ярославль) — о структуре урока по литературе, Д. Т. Чирова (Караганда) — о методике обучения сочинению в старших классах средней школы, А. Ф. Киреевой (Саратов) — об опыте изучения романа А. М. Горького «Мать» в X классе, осуществленном студентамипрактикантами.

Вопросам правственного и эстетического воспитания на уроках и во внеклассной работе по литературе был посвящен ряд докладов учителей г. Горького и Горьковской области (Б. Я. Княжицкой, Н. М. Галочкина, А. Н. Головастикова).

Об эстетическом воспитании школьников говорил в своем докладе («Изучение стихосложения и ритмического мастерства») Б. В. Видищев (Балашов).

На заключительном пленарном заседании работники Горьковского педагогического института (А. Н. Орфанова, Б. И. Александров, Л. М. Фарбер) сделали сообщения о некоторых новых вопросах методики вузовского преподавания (очного и заочного), над которыми кафедра этого института: о новом типе практических занятий по историко-литературным курсам, о новых видах контрольных и курсовых работ по литературе для студентов-заочников, развитии литературно-краеведческой работы.

Конференция обсудила также вопрос о координации работы педвузовского объединения и секции литературы и языка Волжского филиала научно-технического совета по гуманитарным наукам, созданного Министерством высшего и среднего специального образования РСФСР.

Развитие принципов коллективности и координации в научной и методической работе литературоведческих кафедр педагогических вузов и университетов Поволжья несомненно принесет большую пользу и науке, и вузовскому преподаванию.

Б. А Л Е К С А Н Д Р О В

ІОБИЛЕЙНАЯ Х НАУЧНАЯ ШЕВЧЕНКОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Десятая шевченковская конференция состоялась в юбилейном году, когда по призыву Всемирного Совета мира все прогрессивное человечество отмечало столетие со дня смерти великого украинского поэта, художника, революционного демократа.

В ознаменование 100-й годовщины со дня перенесения праха поэта на Тарасову гору конференция начала свою работу 22 мая 1961 года в Каневском музее-заповеднике Т. Г. Шевченко.

От имени Правительственного юбилейного шевченковского комитета,

Президиума АН УССР, Президиумов Союзов писателей, художников и композиторов Украины конференцию открыл академик АН УССР Н. П. Бажан. В своем вступительном слове он тепло приветствовал прибывших на конференцию гостей из братских республик Советского Союза и зарубежных стран. Н. П. Бажан подробно остановился на всемирной распространенности произведений Т. Г. Шевченко. Со времени первого издания в 1840 году «Кобзарь» Т. Г. Шевченко только в оригинале был переиздан 258 раз, переводился более чем

на 60 языков мира. Общий тираж этой бессмертной книги превышает 12 млн экземпляров. Многие выдающиеся писатели отметили влияние великого украинского поэта на развитие других национальных литератур и внесли свой вклад в популяризацию его творчества

среди народов мира.

Академик АН СССР М. Ф. Рыльский в докладе «Лирика Т. Г. Шевченко» подчеркнул лирическую ность его поэтического дара. Даже для Шевченко, эпических произведений а также стихотворений, написанных «от другого лица», характерно неизменное присутствие самого автора. Великий украинский поэт мечтал о светлом, безоблачном «рае на земле» и всю могучую обличительную силу своего таланта обрушивал на тех, кто оскверняет прекрасное в жизни, топчет светлое чело-Непосредственно веческое счастье. к народу обращается поэт со своим знаменитым призывом «наточить топор ост-

Лирика Шевченко неотделима от его поэтической публицистики, в ней отразилась мечта поэта не только о счастье человечества, но и о своем личном счастье, мечта, которой так и не суждено было осуществиться. Лирике Шевченко в высокой мере присущи душевная чистота, моральное благородство. Доброта и любовь к людям были одним из самых могущественных двигателей в душе этого неукротимого бунтаря, и это придает его поэзии особенное величие

С докладом «Т. Г. Шевченко в музыке» выступил народный артист СССР композитор К. Ф. Данькевич. Музыкальность стихов Шевченко, сказал докладчик, их идейно-художественные богатпривлекали многих украинских композиторов. Еще при жизни поэта были впервые положены на музыку некоторые из его произведений. Творческим подвигом основоположника украинской музыкальной культуры Н. В. Лысенко было создание грандиозного цикла «Музыка к "Кобзарю" Шевченко», объединяющего свыше 80 вокальных проразличных жанров - от песни до хоровых поэм и кантат. Над воплощением шевченковских образов в музыке немало потрудились украинские композиторы Нищинский, Аркас, Вербицкий, Вахнянин, Сичинский, Стеценко и др. Ими написано свыше 900 музыкальных произведений на слова Т. Г. Шевченко. Творчество великого украинского поэта служило источником вдохновения и для русских композиторов, в том числе таких выдающихся, как Чайковский, Рахманинов. Мусоргский, С новой силой зазвучало освобожденное Великой Октябрьской революцией шевченковское слово в произседениях украицских советских композиторов. Мо-

нументальная кантата «Завещание» Людкевича, симфония-кантата «Хустына» и хоры Л. Н. Ревудкого, опера «Наймичка» и оратория «Гайдамаки» М. И. Вериковского, акапельные хоры «Течет вода в сине море», «Из-за лесу солнце всходит» Б. Н. Лятэшинского, симфоническая поэма «Лилея» Г. И. Майбороды, хоры, песни и романсы Г. И. Маноороды, доры, доры, на слова Шевченко Ф. Е. Козицкого, д. Я. Штогаренко, Г. Г. Веревки, А. Я. Штогаренко, Г. Г. Веревки, В. Д. Кирейко, Д. Л. Клебанова и многих других композиторов воньли в золотой фонд музыкальной культуры украинского народа.

Изобразительному наследию Т. Г. Шевченко был посвящен доклад народного художника СССР В. И. Касияна «Т. Г. Шевченко— художник». Кратко остановившись на истории собирания живописных произведений и рисунков Т. Г. Шевченко, он подвелитоги новейших исследований в этой области. Украинскими искусствоведами дена огромная работа по разысканию прежде неизвестных произведений Т. Г. Шевченко-художника. Разыскан и опубликован ряд акварельных и каранпортретов, офортные эстампов Рембрандта, иллюстрация к гоголевскому «Тарасу Бульбе», выполненная сепией в 1842 году, за 27 лет до рисунков П. Соколова, который считался первым иллюстратором этой повести. Институтом искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР совместно Киевским государственным музеем Т. Г. Шевченко описаны и изучены все произведения, которые находятся в музеях, научных учреждениях, государственных хранилищах и частных собраниях нашей страны. Взяты на учет произведения, сохранившиеся в репродукциях и известные по описаниям. На основе всей этой работы подготовлены четыре завершающих тома академического полного собрапия сочинений Т. Г. Шевченко, из которых т. VII уже вышел в свет.

24 и 25 мая конференция продолжала свою работу в Киеве.

члена-корреспондента докладе АН УССР Е. П. Кирилюка «Т. Г. Шевченко и современность» было подчеркнуто, что на всех этапах революционноосвободительного движения творчество Т. Г. Шевченко служило интересам народа. Вскоре после победы Октябрьской революции были приняты меры по увековечению памяти украинского поэта. Широко издавались его прежде запрещенные произведения, в Москве и Петроустановлены были памятники Т. Г. Шевченко. На Украине всенародное празднование шевченковских довщин стало традицией. Еще в 1925 году постановлением Совнаркома УССР могила Т. Г. Шевченко на Тарасовой горе объявлена государственным запо-

ведником. В Харькове, Киеве и Каневе воздвигнуты величественные памятники поэту. Йо специальному решению Совета Министров УССР и ЦК КПУ в 1949 году в Киеве открыт Государственный музей Т. Г. Шевченко. Рукописное наследие поэта собрано в Институте литературы АН УССР, также носящем его имя, картины и рисунки хра-нятся в Киевском музее Т. Г. Шевченко украинского искусства. Музее еще перед войначатое Завершено академическое издание ратурных произведений Т. Г. Шевченко, готовится новое академическое собрание его сочинений, в котором будут помещены вновь разысканные тексты и устранены некоторые недостатки предыдущего издания.

Неизмеримо возросло число массовых изданий Шевченко. Если тираж всех дореволюционных изданий произведений поэта не превышал 847 тысяч за годы советской экземпляров, то власти только в УССР они были изданы общим тиражом свыше 7 млн 670 тысяч экземпляров. Сегодня Шевченко тают на своем родном языке почти все народы многонационального Советского

Союза.

подчеркнул значение Докладчик творчества Т. Г. Шевченко для советской литературы и искусства. Немало стивдохновленных хотворений, великим Кобзарем, можно найти в поэтических сборниках Павла Тычины, Максима Рыльского, Андрея Малышко, М. Бажана, Л. Забашты, И. Неходы, Л. Дмитерко и других украинских поэтов. Творчество Т. Г. Шевченко служит постоянным источником вдохновения для советских художников, композиторов, кине-

матографистов. Слава великого украинского поэтареволюционера давно перешагнула рубежи нашей родины. Его поэтическое наследие переведено на языки многих народов мира. Новой жизнью живет его творчество в Чехословакии, Польше, Болгарии, Венгрии, Румынии, Германии, Албании. Здесь выходят новые переводы «Кобзаря», новые исследования о жизни и творчестве поэта. В Китайской Народной Республике к 100-летию со дня смерти Шевченко подготовлено трехтомное издание его произведений. Хорошо известно творчество поэта и за океаном. Трудовая украинская эмиграция в США и Канаде свято чтит память великого Кобзаря, ведет острую идейную борьбу против фальсификации его набуржуазно-националистической следия

Поэт и переводчик Н. Н. Ушаков выступил с докладом «Русские переводы стихотворений Т. Г. Шевченко». Докладчик отметил, что художественная форма произведений Шевченко во многом не

соответствовала русским поэтическим канонам XIX века. Это наложило свой отпечаток на переводы Гербеля, Мея, Плещеева, Н. Берга, Н. Курочкина, Михайлова, Сурикова и др. Не отрицая всей важности их работы, выполненные переводы приходится признать давно устаревшими. Для русской критики начала XX века мастерство Шевченко оставалось нераскрытым; лишь классические формы, не понимая народного шевченковского стиха, считала его «примитивным». Это мнение было поколеблено белорусским поэтом Богдановичем, высоко оценившим в своей работе «Краса и сила» метрические шедевры Шевченко, его внутренние рифмы, аллитерации и т. д. Однако потребовались новые завоевания русской поэзии, подкрепленные авторитетом Брюсова, Блока, Маяковского, чтобы за переводчиками было признано право переносить своеобразие шевченковского стиха на русскую почву.

При подготовке собраний сочинений Т. Г. Шевченко на русском языке, выпущенных к юбилею поэта в 1939 году и в послевоенные годы, учтен опыт переводчиков, воспроизводивших стихи Шевченко размером подлинника (Колтоновский, Сологуб, В. Гиппиус), свойственные Шевченко народные ритмы смелее переносились в русский стих. Однако новому поколению русских переводчиков, сказал Н. Н. Ушапредстоит еще многое сделать в этой области. Их дальнейшие поиски культурную обогатят сокровищницу братских народов Советского Союза, расширят круг используемых нашими поэтами художественных средств.

Заведующий отделом рукописей Го-оственной публичной библиотеки сударственной Литовской ССР В. Абрамавичюс в своем докладе «Т. Г. Шевченко в Вильно» сообщил о местах, связанных с пребыванием Т. Г. Шевченко в этом городе, о виленском художнике Яне Рустеме, с которым мог встречаться Шевченко.

В докладе «Т. Г. Шевченко и наука времени» члея-корреспондент АН УССР П. Н. Попов подчеркнул, что великий Кобзарь сочетал в себе дарование поэта, художника и выдающегося мыслителя. Обладая материалистическим Шевченко мировоззрением, проявлял интерес к развитию науки и техники своего времени, был знаком с их основными достижениями. Важную роль в его образовании сыграли печатные источники, обучение в Академии художеств, знакомство с крупными учеными, а также личное участие поэта в археографических, археологических, фольклорно-этнографических экспедициях.

Проф. П. К. Волынский (Киевский педагогический институт) выступил с докладом «Четырнадцатислоговый стих

Т. Г. Шевченко». Четырнадцатисложным размером написано свыше стихотворений великого украинского поэта, что было обусловлено и народнопесенным происхождением этого размера, и уже сложившейся на Украине к тому времени литературной традицией. В поэзии Шевченко четырнадцатисложный размер обогащается многими новыми качествами, поэт удачно избегает интонационной монотонности, характерной для строфического уклада четырнадцатисложника, прибегая к более свободному объединению строк рифмами, использованию переносов и т. д. В наиболее измененном виде четырнадцатисложник выступает у Шевченко при воспроизведении живой речи персонажей. П. К. Волынский считает, что дальнейшее изучение шевченковского четырнадцатисложника должно касаться не только ритмической его стороны, но основных элементов всех его в связи с содержанием конкретных произведений и с учетом истории украинского стихосложения.

Доклад «Народно-поэтическая основа образа Украины в лирике Т. Г. Шевпрочитал проф. И. И. Пиль-(Киевский педагогический гук ститут). Докладчик подчеркнул, что украин-Шевченко утвердил В ской литературе наиболее передовые для того времени взгляды на Украину. Образ Украины в его поэзии кровно связан с образом родины, сложившимся в устном поэтическом творчестве украинского народа. По мере развития революционно-демократического Шевченко лирический Украины приобретал в его творчестве все более полное эстетическое осмысление, никогда не отрываясь от своей народно-поэтической основы.

Кандидат филологических наук М. Ф. Коцюбинская (Институт литературы АН УССР) в докладе «Жемчужина лирики Т. Г. Шевченко» охарактеризовала поэтический цикл «В каземате», подвергнув подробному эстетическому анализу стихотворение «Мать не бросай! — тебе сказали...», в котором нашли яркое отражение особенности зрелой лирики Шевченко: ее философская углубленность, стремление к обобщениям, слияние субъективного, индивидуально-лирического с психологией героя.

К анализу поэтических произведений Шевченко, подчеркнула М. Ф. Коцюбинская, нельзя подходить с мерками
застывших литературных канонов. Шевченковский гений — весь в непрерывном
течении идей, в сплетении жанров, диалектической изменчивости образов.
Нужно воспринимать все эти взаимопереходы, полутоны, нюансы, нужно видеть каждый элемент его поэзии в дви-

жении и развитии, чтобы постичь вечно живую силу шевченковского слова.

Литературовед Л. Φ. Хинкулов в докладе «Неизвестные рукописи и документы из архивов Новопетровского укрепления» сообщил об обнаруженных в Ленинградском филиале Института истории АН СССР документах, которые считались утраченными. В частности, найдено отношение штаба Оренбургского отдельного округа о запрещении ссыльному Шевченко рисовать запрестольный образ в ротной Новопетровской церкви, ответ канцелярии попечителя Киевского учебного округа на запрос коменданта Ускова о высылке аттестата Шевченко-художника, а также билет № 1403, выданный Шевченко Усковым на проезд в Петербург.

Наибольший интерес представляет датированный 1852 годом список поэмы Т. Г. Шевченко «Сон». Л. Ф. Хинкулов считает, что Шевченко по памяти продиктовал этот текст кому-либо из польских ссыльных в Новопетровске, а затем авторизовал список своей подтисью. В тексте имеется ряд разночтений, приближающих его к той группе списков поэмы «Сон», которые отличаются от редакции поэмы в альбоме «Три літа», ныне признанной каноническою.

В докладе доц. А. И. Бондаренко (Черкасский педагогический институт) «Т. Г. Шевченко на Черкащине» приведено несколько документов Черкасского областного архива о борьбе царских властей с революционизирующим влиянием творчества Шевченко на крестьянство, об использовании стихов Шевченко для революционной пропаганды социал-демократическими кружками на Черкащине в 1903—1907 годах. Представляют интерес также посвященные Т. Г. Шеввыступления дореволюционной местной прессы. Имеются в областном архиве и материалы о том, как увековечена память Шевченко за годы советской власти, как его гневное слово помогало громить немецких захватчиков в годы Великой Отечественной войны.

О праздновании юбилея Т. Г. Шевченко в союзных республиках, о новых переводах его произведений на языки народов СССР, о глубоких связях творчества великого Кобзаря с национальными литературами сообщили Оруджалы Юсуф оглы Гасанов (Азербайджан), И. К. Вартичан и А. Д. Додул (Молдавия), И. Т. Дюсенбаев (Казахстан), А. Маниязов (Таджикистан), Гуль Атаева (Туркмения), М. Сулганова (Узбекистан).

С приветственными речами на конференции выступили член-корреспондент АН СССР Н. Ф. Бельчиков (от Отделения литературы и языка АН СССР), М. И. Комиссарова (от писателей Ленинграда), директор Института русской литературы (Пушкинский дом) АН

член-корреспондент AHCCCP Института C. Бушмин, директор Янки Купалы литературы им. ΑH БССР член-корреспондент AHБССР Борисенко, директор Института литературы им. Махтумкули АН Таджикской ССР Н. Аширов.

На заключительном заседании конференции выступали зарубежные гости. Писатель академик Людмил Стоянов и литературовед проф. Симеон Русакиев (Болгария), проф. Мариан Якубец и переводчик Влодзимеж Слободник (Польша), румынские писатели Эусебиу Камилар и Виктор Тулбуре (Попеску), венгерский ученый Иозеф Вальдапфель, переводчик Шевченко на словацкий язык Юлиус Кокавец, молодой славист Петер Кирхнер (ГДР), югославская писательница Роксанда Негуш, английпереводчик Шевченко Герберт Маршалл, греческая писательница Элли рассказали о праздновании Шевченко в своих странах, юбилея о значении его творчества для развития мировой литературы, прочитали

свои переводы произведений Шевченко и посвященные ему стихи,

Переводчик Шевченко на английский язык редактор газеты «Canadian Ukrainian» Джон Вир, передав конференции привет от украинцев Канады и всей канадской общественности, подчеркнул огромное значение творчества Шевченко для украинской трудовой эмиграции в Канаде и США.

В адрес конференции поступили приветственные телеграммы от Союза писателей Китая и Китайской Академии наук, Союза писателей Вьетнама, советских поэтов Н. Тихонова и А. Твардовского, академика М. П. Алексеева, от Мариэтты Шагинян, итальянского переводчика Шевченко Этторе Логатто, греческого поэта Янниса Рицоса, французского слависта Андре Мазона, а также от других лиц и организаций.

а также от других лиц и организаций. Гостям были вручены памятные шевченковские медали. Доклады и выступления будут опубликованы в очередном сборнике трудов научных шевченковских конференций.

н. павлюк



указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1961 году

| | \mathcal{N}_{2} | Стр. |
|--|---------------------|------|
| В преддверии коммунистической эпохи | 4 | 3 |
| СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ | | |
| Андреев Ю. Жизнь и литература | 3 | 3 |
| Базанов В. Из истории гражданской поэзии начала XIX века | 1 | 39 |
| Батюто А. Парижская рукопись романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» | 4 | 57 |
| Богуславский А., Диев В. Проблема новаторства и традиций в советской | | |
| драматургии 30-х годов | | 85 |
| Бушмин А. Александр Фадеев (по страницам посмертных публикаций) | 4 | 12 |
| Бушмин А. Проблема литературной преемственности (полемические | | |
| заметки) | | 18 |
| Виноградов В. Достоевский и Лесков (70-е годы XIX века) | 1 | 63 |
| | 2 | 65 |
| Выходцев П. Народно-поэтические традиции в творчестве С. Есенина | 3 | 123 |
| Гельгардт Р. Л. Толстой о народности писательского языка | | 99 |
| Гин М. Проблема долга перед народом в поэзии Н. А. Некрасова | 2 | 50 |
| Городецкий Б. О некоторых проблемах изучения лирики Пушкина | 1 | 25 |
| Емельянов Л. О природе фольклоризма современной литературы | 3 | 108 |
| Зельдович М. Эстетический трактат Н. Г. Чернышевского и проблемы | • | 100 |
| русской литературы 50-х годов | 2 | 3 |
| Касторский С. Л. Толстой и М. Горький | 2 | 108 |
| Ковалев В. Дума о человеке будущего | 3 | 43 |
| Крук И. Блок и Гоголь | 1 | S5 |
| Кудрова И. Характер героя и мировоззрение писателя (к творческой | | 1,00 |
| истории «Хождения по мукам» А. Н. Толстого) | | 65 |
| Кузнецов Ф. М. Е. Салтыков-Щедрин и журнал «Русское слово» (еще | · · | 00 |
| раз о «расколе в нигилистах») | 2 | 23 |
| Лекция А. В. Луначарского о Тургеневе (предисловие и комментарии | ~ | 2.0 |
| Вал. Щербины) | 4 | 39 |
| Пруцков Н. О художественном своеобразии Гончарова-романиста | 4 | 79 |
| Ревякин А. Жанровые особенности «Горя от ума» | $\stackrel{	au}{4}$ | 114 |
| Старцева А. Образы-символы в творчестве Леонида Леонова | 1 | 104 |
| Степанов Л. Изображение характеров в прозе Пушкина | 1 | 3 |
| Тимофеев Л. Поэтика контраста в поэзии Александра Блока | 2 | 98 |
| тимофесь и поэтика контраста в поэзии Александра блока | ž. | 90 |
| текстология и атрибуция | | |
| Альтшуллер М. Несколько уточнений к текстам стихотворений | | |
| l'. Р. Державина | 4 | 186 |
| Гаркави А. Атрибуция некоторых произведений вольной русской поэзии | 4 | 193 |
| Генцель Я. (Польша). О текстологических недостатках нового издания | | |
| сочинений Бестужева-Марлинского | 1 | 134 |
| Левин Ю. В. Кюхельбекер — автор «Мыслей о Макбете» | 4 | 191 |
| Лихачев Д. Задачи текстологии | 4 | 175 |
| Лотман Ю. Кто был автором стихотворения «На смерть К. П. Чернова» | 3 | 153 |
| lib.pushkinskijdom.ru | | |

| Тамарченко Г. Об атрибуциях некоторых статей и рецензий Добролю- | | |
|--|---------------|------------|
| бова 1857—1858 годов | 3 | 144 |
| Булгарина) | 1 | 120 |
| Булгарина) | 4 | 195 |
| публикации и сообщения | | |
| Арзуманова М. Новое о Ф. Эмине | 1 | 182 |
| Афанасьев В. На подступах к «Поединку» | 4 | 159 |
| Бабореко А. Бунин и Эртель | 4 | 150 |
| Берков П. Неизвестные стихотворения Ломоносова в «Санктпетербург- | | |
| ских ведомостях» 1743 и 1748 годов | 4 | 128 |
| Билинкис Я. Замысел и композиция поэмы Н. А. Некрасова «Кому на | | |
| Руси жить хорошо» | 2 | 139 |
| Битюгова И. Неопубликованное письмо Ф. М. Достоевского | 4 | 141 |
| Бойко Н. К вопросу о прототипах рассказа М. Горького «Сторож» | 3 | 178 |
| Бушканец Е. Мнимые стихотворения Софьи Бардиной | 2 | 169 |
| Вильчинский В. Неизвестное предисловие А. Н. Толстого к «Хеждению | | |
| по мукам» | 2 | 192 |
| Виноградов С. Неопубликованные документы о Новикове-Прибое | 4 | 173 |
| Голованова Т. Н. И. Тургенев о крестьянской реформе | 4 | 134 |
| Горелов А. Исторические песни о Ермаке — поэтический пролог и спут- | | |
| ник первой крестьянской войны в России | 1 | 141 |
| Гречнев В. О жанре литературного портрета у М. Горького | 3 | 168 |
| Григорьян К. Пейзаж в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина | 3 | 184 |
| Двинянинов Б. П. Ф. Якубович и Демьян Бедный | 4 | 168 |
| Егоров Б. М. Л. Михайлов в «Библиотеке для чтения» | 2 | 135 |
| Копылов А. Неизвестный автограф протопопа Аввакума | 1 | 139 |
| Коровин В. Неизвестный сонет Н. М. Языкова | 4 | 131 |
| Краснов Г. Воспоминания А. П. Златовратского о Н. А. Добролюбове | 2 | 173 |
| Куприяновский П. Дмитрий Фурманов в Ленинграде | 3 | 181 |
| Лотман Ю. Неизвестные и утраченные исторические труды А. О. Кор- | | 104 |
| ниловича | 2 | 121 |
| Любимов Л. Из творческой лаборатории Куприна (рассказ «Тень Нэпо- | , | 107 |
| леона») | 4 | 164 |
| Маймин Е. Леонид Творогов | 1 | 187 |
| Мальшев В. Некоторые замечания к Повести о Сухане | $rac{3}{4}$ | 195 152 |
| Мещерский А. Неизвестные письма И. Бунипа | $\frac{4}{4}$ | 132 |
| Пузин Н. Письмо к Л. Н. Толстому об И. С. Тургеневе | 2 | 183 |
| Сахалтуев А. Произведения Т. Г. Шевченко в яснополянской библиотеке | 2 1 | 160 |
| Серман И. Неизданная философская поэма В. Тредиаковского | | 163 |
| Теплинский М. Новые материалы о Н. А. Некрасове | 2 3 | 164 |
| Фарбер Л. Новые документы о революционной деятельности М. Горького | 3 | 160 |
| Чистякова А. Неизвестное «Окно Роста» В. В. Маяковского | J | 100 |
| Штамбок А. Об авторе рассуждения «О качествах стихотворца» (к во- | 1 | 169 |
| просу о двух направлениях в русской эстетике классицизма) . | 2 | 126 |
| Щуров И. А. Н. Плещеев о революционных демократах | $\frac{z}{2}$ | 120 |
| Юдина И. Рукописное наследие Н. Г. Гарина-Михайловского | 2 | 150 |
| Яковлев К. Кто же он — Клим Лавин? | ŕ | 130 |
| новые материалы о т. толстом | - | 000 |
| Заборова Р. Тетради М. Н. Толстой как материал для «Войны и мира» Мейлах Б. Последние дни Л. Толстого (записи обсуждения обстоя- | 1 | 202 |
| тельств ухода и смерти Л. Толстого свидетелями и современни- | | |
| ками 26 поября 1910 года) | 1 | 190 |

| Панченко Н. С. Венгеров о встрече с Л. Толстым в 1882 году | 1 | 211 |
|--|---|-----|
| заметки, уточнения | | |
| Адрианова-Перетц В., Лихачев Д., Люблинский В., Розов Н. По поводу сообщения В. Малышева «Старинные переплеты и рукописные на- | • | |
| ходки» | 2 | 207 |
| устроенная Пушкинским домом в 1923 году | 2 | 194 |
| Добровольский Л. Об авторстве трех статей о М. Е. Салтыкове-Щедрине Ленюк Л. Из записной книжки политических ссыльных (стихотворение | 2 | 203 |
| о Н. А. Некрасове) | 2 | 202 |
| Рождественская И. Необходимое уточнение | 3 | 251 |
| Рыскин Е. Из истории пушкинского «Современника» | 2 | 196 |
| А. В. Сухово-Кобылина) | 2 | 203 |
| Шпицер С. Не пропущенное цензурой объявление «Современника» | 2 | 200 |
| литературные воспоминания | | |
| Гайдаров Вл. А. А. Блок | 4 | 209 |
| Гзовская О. А. А. Блок в Московском Художественном театре | 3 | 197 |
| овзоры и рецензии | | |
| Антонова Н., Мануйлов В. Ценное пособие по истории русской литера- | | |
| туры первой половины XIX века (А. Н. Соколов. История рус- | | |
| ской литературы XIX века, т. І. Изд. МГУ, М., 1960) | 1 | 232 |
| идейная борьба 60-х годов XIX века. Изд. МГУ, 1960) | 3 | 225 |
| вопросы общей литературной историографии | 1 | 221 |
| мова. И. С. Тургенев. Семинарий. Учпедгиз, Л., 1958) | 2 | 239 |
| Вегнер М. (ГДР). Фальсификация истории русской литературы в трудах | • | 000 |
| В. Сечкарева | 2 | 222 |
| Глинкин П. Вопросы русской литературы в журнале «Slavia orientalis» | 3 | 206 |
| Ланилевский Р. Изучение русской литературы в ФРГ (1958—1960) | 2 | 210 |
| Данилевский Р. Слависты ГДР о западаютерманской славистике Егоров Б. Книга о реализме и народности (О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы, Сборник статей. Общая ред. П. П. Громова (отв. ред.), И. С. Эвентова, Б. М. Эйхен- | 4 | 215 |
| баума. Гослитиздат, М.—Л., 1960) | 3 | 218 |
| Егоров Б. Новое издание критических статей М. Антоновича | - | |
| (М. А. Антонович. Литературно-критические статьи. Под- | | |
| готовка текста, вступительная статья и комментарии Г. Е. Та- | 1 | 221 |
| марченко. Гослитиздат, М.—Л., 1961) | 4 | 221 |
| Ермакова-Битпер Г. Исследование русской исторической драматургии | | |
| начала XIX века (В. А. Бочкарев. Русская историческая дра- матургия начала XIX века (1800—1815 гг.). Куйбышев, 1959) | 2 | 245 |
| Жегалов Н. Книга о Леониде Андрееве (Л. Афонин. Леонид Андреев. | e | 057 |
| Орловское книжное издательство, 1959) | 2 | 257 |
| Заборов П. Ценный труд по истории русско-французских литературных связей (Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. «Советский | | |
| писатель», Л., 1960) | 4 | 219 |
| Иванова Г. Антологии русской и советской поэзии, изданные в Японии | | |

| в 1959—1960-х годах (Русская поэзия, т. 12. Токио, 1959. Советская | | |
|---|----|-----|
| поэзия, т. 13. Токио, 1960 (Серия «Шедевры мировой поэзии»)) | 3 | 212 |
| Канторович В. Сахалинские исследователи Чехова (Антон Павлович Че- | _ | |
| хов. Сборник статей. Сахалинское книжное издательство, 1959) | 2 | 262 |
| Кирилюк 3. Полезное пособие по литературе начала XIX века (Русская | | |
| литература XIX в. Хрестоматия критических материалов. Вын. I. | | |
| Литературное движение первой четверти века. Под ред. М. П. Ле- | o | 954 |
| гавки. Сост. М. Г. Зельдович и Л. Я. Лившиц. Харьков, 1959) Костылев О. Книга о мастерстве М. Горького (О художественном ма- | 2 | 251 |
| стерстве М. Горького. Сборник статей. Изд. АН СССР, М., 1960) | 4 | 224 |
| Лаврецкий А. Монография о произведениях Н. Г. Чернышевского, напи- | 4 | 224 |
| санных в ссылке (М. П. Николаев. Художественные произведе- | | |
| ния Н. Г. Чернышевского, написанные на каторге и в ссылке. | | |
| Tyna, 1959) | 2 | 255 |
| Могилянский А. Новые труды по русскому книговедению | 2 | 227 |
| Найдич Э. Лермонтовский семинарий (В. А. Мануйлов, М. И. Гил- | | |
| лельсон, В. Э. Вацуро. М. Ю. Лермонтов. Семинарий. Учпед- | | |
| гиз, Л., 1960) | 2 | 233 |
| Орлов О. Исследование о русской частушке (С. Г. Лазутин. Русская | | |
| частушка. Воронеж, 1960) | 3 | 230 |
| Пайман А. (Англия). Александр Блок в Англии | .1 | 214 |
| Померанцева Э. Первый сборник «Народная поэзия Горьковской об- | | |
| ласти» (Сост. и ред. В. Потявин. Горький, 1960) | 2 | 266 |
| Пруцков Н. «История русской литературы XIX века», т. I, под ред. | | |
| Ф. Головенченко и С. Петрова (Учпедгиз, М., 1960) | 1 | 228 |
| Пугачев В. Новый труд саратовского ученого (Е. И. Покусаев. Ни- | | |
| колай Гаврилович Чернышевский. Очерк жизни и деятельности. | | |
| Пособие для учителей. Учпедгиз, М., 1960) | 3 | 222 |
| Руденко В., Цукерман И. Народные истоки творчества Пушкина | | |
| (Р. М. Волков. Народные истоки творчества А. С. Пушкина (бал- | | |
| лады и сказки). «Ученые записки Черновицкого гос. универси- | 0 | 045 |
| тета», т. XLIV, серия филологических наук, вып. 13, 1960) | 3 | 215 |
| Берков П. Виктор Максимович Жирмунский как литературовед (к 70-ле- | | |
| тию со дня рождения | 3 | 233 |
| тию со дня рождения | Ü | 200 |
| ХРОНИКА | 1 | 237 |
| | 2 | 269 |
| | 3 | 239 |
| | 4 | 230 |
| Мейлах Б. Необходимая реплика | 2 | 268 |
| Степанов Н. Ответ на решлику | 3 | 252 |
| | | |



Требуйте комплекты и отдельные номера журнала

«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» за 1958, 1959, 1960 годы

Заказы выполняются наложенным платежом магазином «Книга—почтой» москва, Большой Черкасский пер., 2/10 «АКАДЕМКНИГА»

исправления опибок, допущенных в предыдущем номере журнала

| Стра- ница | Строка | Напечатан о | Должно быть |
|---------------|------------------------------|--------------------------|---|
| 2 3 | 16 снизу | а против тех приемов | а лишь возражаем против тех прие- мов |
| 43 55 | 5 снизу 22 с верху | примерами неумолимыми | приметами неуловимыми |

«Русская литература», № 4