АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 3 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1962

Год издания пятый

СОДЕРЖАНИЕ

А. Морозов. Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века (состояние вопроса и задачи изучения) 3

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ

Л. Гордон. «Московский вестник» 1809 года 39
В. Березина. К участию В. Г. Белинского в изданиях Н. И. Надеждина (1833—1834) 51
С. Осовцов. А. Б. В. и другие 75
И. Ямпольский. Сатирический журнал «Гудок» (1862 год) 102

В. Чубинский. Надуманный вопрос и несостоятельные ответы (по поводу статьи А. Лебедева «Чернышевский или Антонович?») 120

ЗАМЕТКИ О НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ

Г. Гор. Писатель и наука 141
Л. Поляк. Реалистическая фантастика Алексея Толстого 143
А. Левитина. Синтез науки и искусства в повести А. Линевского «Листы каменной книги» 155

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

И. Ковалев. «Правда» под царской цензурой 166
В. Земсков, Н. Хомчук. Есенин и Ширяевец 169
Л. Крутикова. Лекция А. И. Куприна о литературе 187
Письма Л. Н. Андреева к А. А. Измайлову (публикация В. Гречнева) . . 193
О. Костылев. Неизвестные очерки С. Каронина 201
Песня дунайской армии 1854 года «Под Силистрию ходили» (проблема авторства):
А. Новикова 205
С. Дорошенко 208
Ф. Молок. Некролог Чернышевского в моравском журнале «Hlas Lidu» . . 210
И. Щуров. Рецензия Н. А. Добролюбова в «Отечественных записках» . . . 213

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
ЛЕНИНГРАД

Р. Заборова. Новонайденные рукописи Лермонтовского музея 216
М. Гиллельсон. Новое о статье П. А. Вяземского «Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева» 219
А. Мазунин. Реплика американскому ученому профессору Г. Дьюи 223

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Л. Назарова. Новый труд болгарского ученого о Тургеневе 225
Н. Бельчиков. Истоки великой поэмы 227
Г. Краснов. Семинарий по Добролюбову 231
В. Фойницкий. Указатель литературы о Н. А. Добролюбове 234
Я. Лурье. К выходу в свет собрания сочинений И. Ильфа и Е. Петрова (текстологические заметки) 236
В. Гусев. Так ли решается теоретическая проблема? 240

ХРОНИКА 243

В. Ковалев. Сергей Васильевич Касторский (1898—1962) 250

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

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

Журнал выходит 4 раза в год

lib.pushkinskijdom.ru

А. МОРОЗОВ

ПРОБЛЕМА БАРОККО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА (СОСТОЯНИЕ ВОПРОСА И ЗАДАЧИ ИЗУЧЕНИЯ)

1

В настоящее время проблема барокко мало привлекает внимание наших исследователей. Если в 20-х годах о барокко в России писали у нас много и охотно,[1] то за последние десятилетия эти вопросы как бы сняты с обсуждения. Характерна в этом отношении позиция авторов четвертого тома «Истории русского искусства». Ю. Н. Дмитриев и И. Е. Данилова во вступительной главе «Семнадцатый век и его культура» дают характеристику различных точек зрения на искусство этого периода в XIX веке (Ф. И. Буслаев, Г. В. Филимонов, Н. В. Покровский), в начале XX века (П. Муратов), даже полемизируют с ними, но совершенно обходят вопрос о барокко и не определяют своего отношения к нему, как будто бы этой проблемы никогда не существовало вовсе.[2] Точно так же поступают и авторы остальных глав, хотя они описывают и анализируют памятники, которые их предшественники относили к барокко, о чем можно узнать лишь из библиографии, приложенной в конце книги. Сходное положение наблюдается и в литературоведении. Если в конце 30-х годов Г. А. Гуковский и Л. В. Пумпянский бегло касались в своих работах вопросов барокко,[3] то в учебнике Д. Д. Благого «История русской литературы XVIII века» они не затронуты вовсе. При изучении русской литературы XVII века термин барокко не выходил из употребления, но применялся по отношению к весьма ограниченному кругу памятников, главным образом к творчеству Симеона Полоцкого.[4]

Следует вместе с тем признать, что проблема барокко, вызвавшая к настоящему времени почти необозримую литературу на всех европейских языках, все еще заключает в себе много спорного, нерешенного и неизученного. Особенно это относится к истории барокко в славянских странах, историческое и национальное развитие которых отличалось большим своеобразием. Вопрос о славянском барокко сложен и запутан, что, в частности, показали материалы, изданные к IV международному кон-

---

[1] См.: Барокко в России. М., 1926 (статьи А. И. Некрасова, Н. И. Брунова, В. В. Згуры, М. В. Алпатова, Г. В. Жидкова и др.); П. Дульский. Барокко в Казани. Казань, 1927.

[2] История русского искусства, т. IV. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 7—54. То же замалчивание проблемы барокко мы видим и во втором томе «Всеобщей истории искусств» (кн. 1, М., 1960), где уже идет речь об искусстве в России, на Украине и в других славянских странах (в XVII веке).

[3] Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. Учпедгиз, М., 1939 (глава о Тредиаковском написана Л. В. Пумпянским).

[4] И. П. Еремин. Поэтический стиль Симеона Полоцкого. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. VI, 1948, стр. 125—153; Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 162—167.

lib.pushkinskijdom.ru

грессу славистов, и дискуссия на самом съезде.[5] Эти вопросы не сняты с повестки дня и следующего съезда славистов в Софии (в 1963 году). И хотя в польском, чешском, словацком, югославском искусствоведении и литературоведении термин «барокко» давно принят, вопросы о его характере, социальных основах, историческом развитии и судьбах, культурном и эстетическом значении все еще вызывают споры, о чем говорят специальные дискуссии о польском барокко в 1957 году в Познани и в 1958 году во Вроцлаве.[6] Изучение западноевропейского барокко также продолжается, причем выдвигаются новые проблемы и аспекты понимания, существенные и для изучения барокко в славянских странах, о чем свидетельствует, например, международная конференция в июле 1954 года в Венеции, посвященная теме «Риторика и барокко».[7]

Проблема барокко приобретает важное значение для понимания развития русской литературы XVII—XVIII веков в общей связи с историей мировой литературы, в особенности литературы славянских стран. Возникает необходимость пересмотра некоторых устаревших точек зрения, постановки и обсуждения новых вопросов, возникающих по мере изучения братских связей русской литературы с украинской, белорусской и литовской, а также по мере того как растет наше знакомство и наш интерес к литературе и искусству Польши, Чехии, Моравии, Словакии, Венгрии, Далмации, Словении, в культуре которых барокко имеет исключительное значение.

По словам известного чешского искусствоведа В. Штеха, эпоха барокко, которую он ограничивает рамками от начала Тридцатилетней войны до исхода XVIII века, повсюду в Чехии и Моравии оставила в городах и селах такое множество бросающихся в глаза памятников, что они «в значительной степени определяют облик и атмосферу всей страны».[8] Барокко для него — эстетический принцип и комплекс господствующих воззрений и вкусов указанного времени. Эти вкусы широко отозвались и на литературной культуре. Д. Павлович в своем докладе на IV съезде славистов также подчеркивал, что «лучшая часть югославской литературы» XVII века — «дубровницко-далматинская литература — имеет все существенные признаки барочного стиля (стремление достигнуть художественного эффекта посредством пышности и необычности формы и содержания, а также стремление — в противоположность строгой гармонии и простоте искусства Возрождения — к гипертрофии формы)». Докладчик полагал, что «более всестороннее и более детальное изучение культурной истории Югославии XVII в. позволит убедиться в том, что барокко пронизывает всю культуру югославских городов того времени в гораздо большей степени, чем это можно было предполагать до сих пор». Основной задачей Д. Павлович считает выяснение вопроса, какие «специфичные именно для нее черты славянского барокко» можно установить в югославской литературе.[9]

В Польше барокко занимает столь важное место в истории культуры, что неудивительно, что именно этой стране принадлежит первенство

---

[5] IV Международный съезд славистов. Сборник ответов на вопросы по литературоведению М., 1958, стр. 75—92; IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии, т. I. М., 1962, стр. 140—152.

[6] «Biuletyn Historii Sztuki», vol. 20, 1958, pp. 5—128; Ziazd Naukowy Polonistow 10—13 grudnia 1958. Wroclaw, 1960, pp. 351—386.

[7] Retorica e Barocco. Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici. Roma, 1955. Доклады на симпозиуме по барокко в Швейцарии опубликованы в сборнике: Die Kunstformen des Barockzeitalters. 14 Vortrags. Bern, 1956 (доклады посвящены общим вопросам изучения барокко и изучению барокко преимущественно в области изобразительных искусств).

[8] V. V. Stech. Die Barockskulptur in Böhmen. Praha, 1959, S. 7.

[9] Материалы дискуссии, стр. 140—141.

lib.pushkinskijdom.ru

в применении этого термина к литературе. Им впервые воспользовался польский историк и филолог Эдвард Порембович в своей монографии, посвященной поэту Анджею Морштыну, вышедшей в свет еще в 1893 году.[10] Этим же термином пользуется в 1909 году хорватский ученый Драгутин Прохазка в своем исследовании о двух южнославянских поэтах — далматинце Игнате Джорджиче и словинце Антуне Канижличе. Поэтому нет основания относить введение этого понятия в историю литературы к началу 20-х годов XX века, т. е. периоду расцвета экспрессионизма и обострения интереса к выразительным и напряженным формам в искусстве.[11]

Большое национальное своеобразие и характерные особенности славянского барокко, отличающие его от западноевропейского, побудили ученых-славистов выдвинуть некоторые дополнительные понятия и определения, охватывающие несколько славянских и близких к ним стран по совокупному ряду признаков. Польские ученые разработали понятие «барочного сарматизма», сочетающего черты Ренессанса и барокко с частичным возвращением к мотивам и воззрениям средневековья.[12] Являясь в основном отражением военно-шляхетской психологии, «сарматизм» характеризует не только культурный, но и бытовой уклад польской шляхты XVI—XVII веков. Указывается, что «сарматский образ жизни» нашел отражение в Венгрии и Хорватии, а также и у восточных славян.[13] Явления польского «сарматизма» привлекают к себе внимание за пределами Польши.[14] Итальянский славист Риккардо Пиккио сделал интересный обзор исторических изменений в понимании и оценке «сарматизма». Он указывает, что резко отрицательное отношение к «сарматизму» в период «Просвещения» (т. е. около 1764 года) сменилось признанием его культурного значения, отражения в нем гуманистических идей, проникавших в Польшу, патриотизма и национальной самобытности.[15]

К кругу этих вопросов относится понятие «барочного иллиризма», зародившегося в результате скрещивания политических тенденций в Хорватии и Далмации XVII века, но приобретшего общеславянское значение благодаря заключавшимся в нем идеям славянской культурной и языковой общности и призывам к освобождению славян от турецкой неволи.[16] Чешские исследователи в 30-х годах нашего века (Рудо Бртан, Франк Вольман) выдвигали и разрабатывали понятие «барочного славизма», также включавшее в себя «цепь» политических и научных идей, пронизанных чувством славянской солидарности и общей борьбы за национальную независимость.[17] Позднее Франк Вольман предпочел говорить о «гуманистично-барочном славянстве», по существу имея в виду тот же

---

[10] E. Porębowicz. Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poesiji polskiej. Krakow. 1893 (Akademia umeijętnosci w Krakowie. Rosprawy widzialu filologicnego, vol. 21).

[11] D. Prohaska. Ignjat Djordjić i Antun Kanižlić. Studija o baroku u našoj književnosti. (Rad Jugoslavenske akademije, vol. 178. Zagreb. 1909, pp. 115—224).

[12] T. Mankowski. Genealogia sarmatyzmu. Warszawa. 1946; T. Ulewicz. Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XVI i XVII w. Krakow. 1950; J. Krzyżanowski. Historia literatury polskiej. Warszawa. 1953.

[13] A. Angyal. Barokový slavizmus a slovanské obrodenie. «Slavia», 1961, šct. I, pp. 45—48.

[14] C. Backvis. Some characteristics of polish baroque poetry. «Oxford slavonic papers», vol. VI, 1955, pp. 56—71.

[15] R. Picchio. Tradizione «sarmatica» e slavismo polacco. «Ricerche slavistiche», vol. 2 (1953), pp. 155—178; R. Picchio. Il sarmatismo polacco. Nota di storia della cultura barocca. «Nova historia». Verona, 1951, № 14, pp. 573—582.

[16] Д. Павловић. О проблему барока у југословенској књижевности. «Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор», Београд, 1958, књ. 24, св. 3—4, стр. 229—237. «Барочный иллиризм» XVII века, разумеется, нельзя смешивать с иллирийским движением XIX века, развившимся в совершенно иных исторических и политических условиях.

[17] Rudo Brtaň. Barokový slavizmus. Praha, 1939.

lib.pushkinskijdom.ru

комплекс представлений, несколько суженный им до языковых и славяноведческих проблем.[18]

Венгерский славист Андреаш Андьял выделяет понятие «народного барочного героизма», связанного с цепью пограничных крепостей и замков Восточной Европы, тянувшихся «от Волги до Адриатического моря». «Повесть об Азовском осадном сидении» и гротескный пародийный «Ответ запорожцев султану», «Славянские трубы» дубровчанина Владислава Минчетича и эпическая поэма бана Хорватского, венгерского поэта Зриньи «Осада Сегета» — все это литературное отражение беспокойной атмосферы пограничной жизни, где царил дух простонародного «рыцарства», который так хорошо описывает Гоголь в «Тарасе Бульбе».

Почти всем этим работам свойственно стремление связать художественную культуру славянских народов с бурным потоком противоречивых общественно-политических идей и борьбой различных тенденций, находивших свое выражение в барочных формах. Этим путем идет и А. Андьял, недавно выпустивший книгу «Славянский мир барокко», которая является первой попыткой наметить общую историю барокко во всех славянских странах (включая Украину и Россию), а также в Молдавии и Венгрии.[19]

А. Андьял столкнулся с большой пестротой и разноголосицей мнений, которые он излагает в историографическом обзоре, служащем вступлением к его книге. Не стремясь свести воедино эти различные мнения, он заканчивает свой обзор такими словами: «Вместо того, чтобы слишком долго блуждать среди теорий, абстракций, определений понятия и сущности барокко, мы хотим представить материал для обозрения. Цель нашей работы — показать эпоху славянско-восточноевропейского барокко во всем богатстве его художественно-литературных течений, устремлений и памятников». Энтузиазм и горячность исследователя приводят его порой к преувеличениям и поспешным выводам. Однако при некоторых вполне извинительных недочетах и пропусках (в особенности в отношении русской и украинской литературы и искусства) А. Андьялу удалось составить первую сводку интересного и богатого материала и сделать много ценных наблюдений. А. Андьял подчеркивает эстетическую ценность произведений славянского барокко, его роль и значение в формировании национальной культуры различных славянских стран.

Таково общее состояние изучения славянского барокко. К сожалению, в области изучения русского и украинского барокко сделано еще очень мало. Цель настоящей статьи, которая отнюдь не претендует на окончательность суждений, и состоит в том, чтобы привлечь внимание к проблеме барокко, которая таит в себе еще много спорного и нерешенного, что придает ей особую остроту и открывает широкое поле для увлекательного исследования.

2

Проблема барокко (в том числе и славянского) наталкивается на серьезные трудности, так как затрагивает множество вопросов, общих для всей истории европейской культуры от средних веков до начала XIX века. Назовем лишь некоторые из них: барокко и готика, барокко и рецепция

[18] F. Wollmann. Slovanstvi v jazykové literarnim obrozeni u slovanú. Praha—Brno. 1958.

[19] A. Angyal. Die slawische Barockwelt. Leipzig, 1961. Андьялу принадлежит также большое число информационных статей и обзоров, освещающих состояние изучения проблем барокко; среди них: A. Angyal. Der Werdegang der internationalen Barockforschungen. «Forschungen und Fortschritte», Bd. XXVIII, 1954, SS. 377—383; A. Angyal. Das Problem des slawischen Barock. «Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald», Jg. VI, 1956/1957, № 1—2; A. Angyal. Der gegenwärtige Stand der slawistischen Barockforschung. «Zeitschrift für Slawistik», Bd. VI, 1961, Heft 2, SS. 200—210, и др.

lib.pushkinskijdom.ru

античности, барокко и Ренессанс, барокко и Гуманизм, барокко и его отношение к реформации, к контрреформации, барокко и его отношение к новой науке (Галилей, Кеплер, Декарт и др.), барокко и рационализм, барокко и Просвещение, барокко и классицизм, барокко и романтизм. И как раз особенное значение эти вопросы приобретают при изучении славянского барокко, где в силу неравномерности исторического развития наблюдается смещение этапов развития культуры и обилие смешанных форм.

Спорят еще и о самом понимании барокко, о его хронологических и национальных рамках, о том, является ли барокко особой эпохой в истории культуры (как, например, готика или Ренессанс) или следует его считать особым направлением или стилем, применим ли термин «барокко» к различных видам культуры (в том числе к философии, науке, религиозным движениям), в которых также находит отражение барочное миропонимание, «дух барокко», или следует говорить только о барокко как особой форме художественного воплощения. И, пожалуй, только один вопрос — следует ли распространять понятие барокко на все виды искусства или ограничивать его лишь изобразительными, пространственными искусствами — можно считать решенным.

Интенсивное изучение барокко позволило преодолеть многие недоумения и предрассудки, еще лет тридцать назад смущавшие некоторых филологов, которым само «перенесение» терминов, выработанных для одного вида искусства, на совершенно другие (например, изобразительных искусств на поэзию и музыку) казалось неоправданным. Конечно, простое, механическое перенесение таких терминов, особенно узкоспециального назначения, служащих для характеристики специфических особенностей архитектурного или живописного стиля, на литературу не плодотворно. Но это вовсе не означает, что следует отказываться от поисков связей и стилистических аналогий, общих социально-психологических предпосылок, общего художественного единства эпохи. И барокко не специфический искусствоведческий термин, а широкое историко-культурное понятие, указывающее на общность поэтики, художественных вкусов и эстетических воззрений, охватывающее значительный круг явлений, рассматривавшихся ранее изолированно, в отрыве друг от друга.

Интенсивное развитие специфических средств выражения и отражения действительности, выработанных в одних родах искусства, порождает своеобразные соответствия и в других его родах. И как раз в барокко, с его стремлением раздвинуть рамки отдельных видов искусства, вобрать и включить в него другие виды, легче всего наблюдать единство и взаимозависимость литературного и изобразительного искусства.

Введение понятия «барокко» для обозначения широкого круга явлений литературы и искусства целесообразно, плодотворно и необходимо. Оно столь же правомочно, как понятия «готика» и «Ренессанс», от которых никто никогда не отказывался. В то же время стремление исключить понятие «барокко» из литературоведческого обихода может привести к насильственному распрямлению сложного и противоречивого исторического процесса, упрощению и натяжкам, неизбежным при попытках отнести наиболее значительных писателей XVII века к Ренессансу или классицизму как двум главным «историческим стилям».

Можно наметить две тенденции в понимании барокко. Согласно одной — к нему относят родственные по своей поэтике и стилистике литературные направления — маринизм в Италии, гонгоризм в Испании, представителей прециозной литературы во Франции, английской «метафизической» поэзии, «второй силезской школы» в Германии, творчество Симеона Полоцкого и близких к нему поэтов в России и т. д. Таким путем подчеркивается реакционный, клерикальный, феодально-придворный характер барокко.

lib.pushkinskijdom.ru

Согласно другой — барокко понимается как своеобразный «стиль эпохи», который накладывает свой отпечаток на все стороны культуры. Возникает представление о «человеке барокко». Тогда понятие «барокко» не только охватывает различные виды искусства, но и религиозно-философские и научные сочинения, церковную проповедь и политическую публицистику. «Eroici furori» Джордано Бруно, с его экзальтацией, патетикой и сарказмом, оказывается в одном ряду с динамической теософией Якова Бёме.

Выдающиеся ученые отдают дань барокко. Тихо Браге предлагает хитроумную «систему мира», пытаясь примирить Коперника с Птолемеем, и производит наблюдения в причудливом астрономическом замке Ураниенбург. Каплер составляет гороскопы и пишет о «музыке небесных сфер» в сочинении «Космографическая тайна». В орбиту барокко втягиваются почти все выдающиеся художники, начиная со второй половины XV века. Его зарождение видят еще в исполненном бурного и грозного величия творчестве Микеланджело. «Барочный космизм» «Битвы архангела Михаила» Тинторетто, пышность и театральное великолепие полотен Рубенса, напряженный натурализм Рембрандта, пантеистическое спокойствие Пуссена, аскетизм Риберы и чувственный экстаз Бернини, исступленность Эль Греко и созерцательная тишина Мурильо, холодная декоративность Тьеполо и трагические гротески «Страдания и бедствия войны» Жака Калло становятся лишь различными аспектами барочного переживания и восприятия мира. К барокко отнесены или наделены его существенными чертами: Шекспир и Сервантес, Камоэнс и Кальдерон, Лопе де Вега и Тирсо де Молина, Мильтон и Вондель, Корнель и Мольер, Грифиус и Гриммельсгаузен, Гундулич и Бунич, протопоп Аввакум, Ломоносов и Державин. В музыке Палестрина и Себастьян Бах. Представители этой точки зрения говорят об эпохе, обильной великими памятниками художественной культуры, подобной по своему значению предшествовавшему Ренессансу. В тень отступает понятие «классицизма», который начинают рассматривать лишь как одно из направлений в барокко — рационализированное барокко.

Существует еще одна точка зрения, особенно распространенная в западном искусствоведении. Возникновение ее связано с работами Г. Вёльфлина и его швейцарских учеников. Барокко рассматривается вне связи с определенной эпохой и относится ко всем эпохам в художественной жизни человечества как их своеобразное завершение или вырождение, как своего рода декаданс, закат Ренессанса, который также рассматривается внеисторически. Отсюда попытки связать барокко и с модернизмом конца XIX века и с экспрессионизмом 20-х годов. Барокко, как и Ренессанс, становится универсальным понятием, и его «проявления» начинают находить в античности, в культуре ацтеков, в Индии и т. д. Однако барокко безусловно связано лишь с определенной исторической эпохой и определенными социально-историческими явлениями. Другое дело — хронологические рамки барокко, которые в разных странах могут быть различны. И если, например, появление барокко в Италии устанавливают с первой половины XVI века, то в Словакии его находят от середины XVII примерно до 1780 года.[20]

Оставляя в стороне возможные увлечения и преувеличения, спорность отнесения к барокко отдельных писателей и художников и такого явления, как классицизм, мы все же полагаем, что необходимо пользоваться термином «барокко» не в его узко ограниченном значении, а как

[20] J. Mišianik, J. Minárik, M. Michalcova, A. Melicherčik. Dejiny staršej slovenskej literatúry. Bratislava, 1958 (глава «Барокко в Словакии» — стр. 155—301). См. также: J. Mišianik. O periodizacii staršej slovenskej literatury. «Slovenska literatura», vol. IV, 1957; A. Mraz. Zo slovenskej literárnej minulosti. Bratislava, 1954.

lib.pushkinskijdom.ru

широким понятием, служащим для обозначения совокупности культурно-исторических особенностей целой эпохи. В различных видах искусства и, еще шире, культурной жизни народов действовали общие социально-политические, идеологические и психологические причины, создававшие единство стиля как отражения действительности своего времени и свойственного этому времени мироощущения. Трудно себе представить, чтобы огромная историческая эпоха, которую Карл Маркс назвал эпохой первоначального накопления, эпоха огромных социальных кризисов, первых буржуазных революций и подъема национально-освободительного движения многих народов, в том числе славянских, не искала и не нашла своего адекватного выражения и отражения в искусстве, а была лишь эпигоном вырождающегося Ренессанса.

В этом отношении примечательно высказывание польского историка Станислава Хербста на дискуссии о барокко в Познани (1957): «После долгих лет культа Ренессанса и Просвещения мы сегодня возвращаем свои интересы к барокко. С некоторого времени мы почувствовали, что, отворачиваясь от барокко, мы становимся беднее и что ходячая формула „культура контрреформации и феодальной реакции" поверхностна и неисторична. Приходится удивляться, почему мы сокращали XVII век, относя его начало к Ренессансу, а конец к Просвещению, если марксистская историческая наука начинает новую историю примерно с 1640 года, т. е. с английской революции, и это не просто удобная дата, а перелом в историческом процессе».[21] Станислав Хербст указывает на огромное значение XVII века, отмеченного как время кризиса роста капитализма, как век огромных социальных потрясений и умственного брожения.

В искусстве барокко происходила интенсивная выработка новых форм. Барокко жадно впитывало противоречивые элементы разных стилей. Оно обращалось к историко-культурному прошлому и к культуре различных народов. Мы можем говорить о колумбианизме барокко, о его стремлении к безграничному расширению видимого мира. Это было время открытия новых и новых земель, движения вдаль, которое осуществляли Колумб, Магеллан и Васко де Гама, а у нас неутомимые русские землепроходцы, шедшие навстречу солнцу к берегам Тихого океана. Это было время и великого прорыва в небесное пространство — изобретения зрительных труб, открытий и дерзновенного полета мысли в космос — Галилея, Кеплера и Джордано Бруно. Поиски экспрессивных форм привели к использованию инородных, в частности внеевропейских, художественных традиций. В искусство Западной Европы широкой волной входят орнаментальные и декоративные элементы, заимствованные из стран Ближнего и Дальнего Востока, Ирана, Индии, Китая, Африки, недавно открытой Америки. Этот *экзотизм* барокко отражал расширение культурного ареала в эпоху первоначального накопления и великих географических открытий XVII века. Новые элементы служили для выражения своего собственного отношения к миру, но они не могли не повлиять и на перестройку условности самого изображения.

Произошли огромные исторические сдвиги. Искусство Ренессанса уже не отвечало новому мироощущению, новому отношению к миру, новым складывающимся формам общественного сознания. Искусство Ренессанса парило над идейным брожением, вызванным грандиозной ломкой средневекового мировоззрения. В эпоху Возрождения гуманистическая ученость существовала бок о бок со схоластикой, просветительские усилия с демонологией, христианская мистика с магией, вульгаризованное пифагорейство и обращение к Платону и Плотину с развитием механики, оптики и астрономии, чувство прекрасного с грубостью и жестокостью.

[21] S. Herbst. Charakter i przemiany kultury XVII wieku. «Biuletyn Historii Sztuki», 1959, № 1, p. 7.

lib.pushkinskijdom.ru

Антикизированные образы Ренессанса были знаменем в борьбе за освобождение человечества от пут средневековья, чувственным и разумным идеалом. Они отражали идейные устремления человечества, но далеко не в полной мере были отражением действительности в ее исторической конкретности. Гармонический, идеальный человек Ренессанса, как он был преимущественно воплощен в искусстве, подымался над действительностью своего времени — кровавой, суровой и ожесточенной. Разрушение гармоничности в искусстве XVII века отвечало противоречивости самой жизни.

В обстановке социально-политических кризисов были развеяны многие иллюзии. Искусству Ренессанса весь мир представлялся прозрачным, как стекло, расчерченным в прекрасной геометрической перспективе. Оно было полно веры в свои силы. Человек барокко мечется среди сомнений и противоречий, кажущихся ему неразрешимыми, теряя надежду на осуществление своих гуманистических идеалов. Но это привело не к отказу от гуманизма, а к его психологическому углублению. Неразрешимые противоречия действительности находят свое отражение в этических конфликтах. Художественные средства Ренессанса были для этого недостаточны и непригодны. «Трагический гуманизм» [22] нашел свое выражение в напряженном искусстве барокко. Гуманистические идеи возвещают себя в атмосфере трагических страстей и внутренних коллизий во всей их сложности и антиномичности. Страстная выразительность барокко была не только рецепцией готики, но и новой интерпретацией античности, новым переосмыслением античной трагедии и, пожалуй, эпоса. Ренессансное усвоение античности не было отринуто искусством барокко, а лишь происходило в другом аспекте. М. В. Алпатов справедливо заметил: «В XVII веке в античном наследии было раскрыто и оценено то, чего недосмотрело Возрождение. Мастера XV—XVI веков видели в античности только мир согласных, спокойных и ясных образов: не ведая самого Фидия, они искали в классике отблески его искусства. В XVII веке люди поняли, что античность заключается не только в одной красоте и гармонии, но и в проявлении естественной страсти, доходящей порой до дионисийского опьянения».[23] И в искусстве барокко воскресают не колоннады Парфенона, а страсти трагедий Еврипида — лик Горгоны и растерзанное сердце царя Эдипа. Или, как замечает Алпатов, — «Менады» Скопаса находят себе аналогию в «Терезе» Бернини.

В этом отношении барокко при всей своей сложности, даже запутанности, более адекватно тревожной и беспокойной действительности своего времени, нежели искусство Ренессанса. Оно отразило душевную потрясенность человека, оглушенного европейским кризисом, нашедшую свое выражение в пристрастии к причудливым, гротескным, изощренным формам, к экспрессивным и динамическим художественным средствам. Огромный исторический период, не укладывающийся в понятие Ренессанса искал и нашел адекватные средства художественного отражения в искусстве барокко.

Барокко по своей природе протеистично и полиморфно. Его трудно свести к совокупности формально-стилистических признаков. Для того чтобы отнести те или иные явления к барокко, нужно постоянно учитывать психологические и идеологические моменты, миропонимание и мироощущение эпохи, закрепляемое в многообразных и противоречивых формах. В искусстве и литературе барокко как бы заложено стремление к поглощению разнородного материала. Одним из отличительных признаков или свойств барокко в XVII веке является ломка жанровых рамок,

[22] А. А. Смирнов. Шекспир, Ренессанс и барокко. «Вестник ленинградского университета», 1946, № 1, стр. 105.

[23] М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. II. М.—Л.. 1949, стр. 159.

lib.pushkinskijdom.ru

смешение литературных видов, стремление выйти за пределы литературы. Литературные произведения барокко распухали за счет «постороннего» публицистического, ученого, научного материала, напичкивались историческими, географическими, естественно-научными сведениями, превращались в своего рода энциклопедии или, скорее, «кунсткамеры». Писатели барокко щеголяли «полигисторством», которое становится признаком литературной культуры. Учеными сведениями и публицистическими рассуждениями начиняли даже плутовские романы (например, в Германии). Водянистость изложения и обилие цитат сочетались с пламенными тирадами и затейливыми украшениями метафоризированной речи. В свою очередь, ученые, политические, философские, богословские сочинения и трактаты пропитывались барочной риторикой, усложненной образностью и фантастико-аллегорическими картинами.

Поэтическое и даже просто фантастическое, религиозно-мифологическое было еще тесно связано с наукой и научным мышлением XVII века. Это расширение культурного ареала, экзотизм, наполнение «посторонним», внелитературным материалом отвечает барочному стремлению прорваться сквозь всякое обрамление, своего рода барочный «уход за раму». В отличие от изобразительных искусств, ограниченных в своем пространстве, литература ничем не связана в своей безграничной экспансии, что приводит к необычайной рыхлости, расплывчатости, аморфности, к ослабленной структуре большой формы (например, романа). Цель писателей барокко — потрясти взбудораженное воображение, изумить и подавить, все равно чем: потоком ссылок на греческих, латинских, древнееврейских авторов, библию, сочинения святых отцов, историческими или естественно-научными сведениями или риторическим пафосом, аллегорическими образами, натуралистическими сценами казней, пыток, мучений, бедствий, грозными явлениями природы (извержением вулканов), огнями и смрадом ада или музыкой небесных сфер... Средства, формы, содержание, характер всего этого самые разнообразные, восходящие к различным источникам и традициям. Это и делает произведения барокко, особенно в разных странах, так разительно непохожими друг на друга.

Ни в одном культурно-историческом стиле так ярко не заключено единство противоречий, как в экстремистском искусстве барокко. Барокко антиномично в самой своей основе и способно сочетать несочетаемое: аскетизм и чувственность, мистику и рационализм, натуралистическую конкретность и отвлеченную символику, наивную простоту и чрезвычайную усложненность. Зарождающееся (иногда только брезжущее) новое социальное и художественное миросозерцание постоянно наталкивалось на неразрешимые в то время противоречия и порождало внутренние конфликты. Противоречивость общественного сознания порождала антиномичность художественного отражения этого мятущегося и беспокойного времени. Власть непреодоленных художественных традиций приводила к перенапряжению, ломке, смещению и экстравагантности старых форм, приспосабливаемых к выражению нового мировоззрения. Необычайная впечатлительность барокко и подчас неразборчивое поглощение и претворение им разнородных средств художественного выражения лишь подчеркивало и усиливало его антиномичность.

Антиномичность барокко, «совмещение несовместимого» как едва ли не основной его признак (во всяком случае более характерный, чем даже пышность и гипертрофия формы) смущает некоторых исследователей. Именно по этой причине П. Н. Берков и склонен отвергать «всеобъемлющее барокко, для которого типичными оказываются и мистицизм, и рационализм, и отсутствие „правил“, и строгая регламентация, вообще самые противоположные черты».[24] Это обилие противоречивых элементов (и

[24] Материалы дискуссии, стр. 147.

lib.pushkinskijdom.ru

источников) в искусстве и литературе барокко не только отвечало свойствам самого стиля, но и порождалось неустойчивостью и быстрой сменой его норм. Искусство и литература XVII века развивались необычайно интенсивно и выдвигали большое число ярких и индивидуальных решений. По этому поводу хорошо заметил И. П. Еремин: «Если бы направление барокко, его нормы осуществлялись всеми поэтами, то кошки были бы все серы и искусство приостановилось бы и не стало развиваться».[25] К счастью, в реальной истории литературы в противоположность литературоведческим схемам, требующим единообразия черт, этого не случается. В связи с этим следует еще отметить, что ни мистика, ни рационализм сами по себе не могут быть типичными для барокко, ибо они могут находить и находили свое выражение в различных эпохах и стилях, а следовательно, и не могут рассматриваться как основной принцип барокко.[26] В полном внутренних конфликтов и противоречий искусстве барокко сейчас было бы особенно важно выделить и показать подчас мучительное прорастание нового социально-исторического и эстетического содержания, в том числе мощное вторжение рационализма (начиная с сильного влияния картезианства), рождение, смену и выработку новых форм, иногда в пестром взаимодействии и смешении стилей (в особенности в славянских странах).

Барокко стремится к максимальной интенсивности художественного выражения, нагнетает образное и эмоциональное содержание, как бы исчерпывая все возможности для реализации своей душевной экспансии, подхватывая и создавая изощренные, взвинченные, экспрессивные формы. Существенным признаком барокко в поэзии является смещение семантики, обращение к вторичным значениям слова и развертывание этих значений. Однако было бы неправильно сводить барокко только к формам прециозного «метафизического» стиля, перегруженного формальными элементами, сложными метафорами, гиперболами, контрастными и парадоксальными образами, считать его постоянной чертой позу, манерность, аффектацию, гипертрофированную декоративность и театральность. Барокко знает и аскетическую простоту и поразительную искренность. Оно не всегда становится на ходули! Для искусства барокко в целом мы должны говорить скорее не о гипертрофии художественной формы, а об эмоциональном отношении к форме, художественном экстазе и стремлении к напряженной выразительности. Это эмоциональное отношение к форме обостряет видение художника и приводит к сближению с действительностью, а не уводит от нее в мир красоты и гармонии. Искусство барокко отличается не только пристрастием к пышности и изобилию красивых форм. Оно сделало отталкивающие и отвратительные подробности средством для создания чувственного и психологического контраста. Искусство барокко достигло необычайной виртуозности в разработке натуралистических деталей. Они подстегивали и взвинчивали чувственное восприятие предмета своей кричащей и остро ощутимой конкретностью.

Мятущееся искусство барокко раскачивается как маятник между крайностями в непрестанном стремлении к увеличению своей амплитуды. Эта *поляризация* производит сильное расщепление отдельных элементов стиля, которые как бы стремятся к автономному существованию. Поэтому мы часто видим только одну сторону искусства барокко, а иногда

---

[25] Там же, стр. 145.

[26] Поэтому глубоко неправа И. де Врис-де Гунзбург, когда полагает, что трудно говорить о барочности поэзии Ломоносова только потому, что «нельзя ожидать найти у этого рационалиста XVIII в. барокко в его чистом виде» (Материалы дискуссии, стр. 142). Представляя себе барокко «в чистом виде» как нечто неизбежно связанное с иррационализмом и мистикой, без коих его существование даже трудно предположить, голландская славистка по сути дела отвергает в угоду заранее намеченной схеме конкретное изучение исторического материала.

lib.pushkinskijdom.ru

принимаем за антагонистические явления то, что, в сущности, порождено одним и тем же мироощущением.

Барокко оставило нам конкретно-индивидуальное отражение своего времени в чувственных и разительно смелых формах. Этой цели служила и антиномичность искусства барокко, и культура живой реалистической детали, доведенной до крайних пределов индивидуализации. В этой подготовке реалистического восприятия действительности и заключается историческое значение барокко.

3

Понятие «барокко» позволяет уяснить единство художественных устремлений, проявившихся на протяжении весьма длительного исторического периода. Однако это общее единство не исключает, а предполагает неоднородность и разнозначимость, а в некоторых случаях и противоположность захватываемых им явлений. В этом отношении барокко такое же широкое эпохальное понятие, как Ренессанс, объединяющее в широком обобщении множество «школ», течений, индивидуальных стилей. Искусство Ренессанса также не было монолитным. В нем боролись различные противоречивые тенденции, отвечавшие устремлениям различных общественных классов и групп.

Единство стилевых устремлений Ренессанса обманчиво, и представление о нем исторически неверно. Необходимо указать на наличие аристократической струи в искусстве, литературе и науке Ренессанса, для которого характерны и новеллы Боккаччо и «Князь» Макиавелли, полотна Поллайоло и стихи Полициано.

Реакционные черты, нередко приписываемые барокко, мы находим и в искусстве позднего Ренессанса. Как раз в искусстве барокко вновь стала пробиваться, как указывает М. В. Алпатов, «демократическая струя, которая иссякла в искусстве позднего Возрождения», и, наконец, произведения барокко более действенно вступают в жизнь, чем произведения Возрождения, «которые нередко мыслятся существующими как бы вне времени и пространства».[27]

В то же время не следует закрывать глаза на феодально-аристократический характер огромного числа произведений барокко и наличия в нем антигуманистических, реакционных идей.

В барокко, как и в Ренессансе, наличествовали две культуры, как они наличествуют и во всех отдельных национальных культурах. Именно поэтому нельзя ставить знак равенства между Ренессансом и Гуманизмом или противопоставлять им барокко как чудовищное порождение контрреформации и феодальной реакции. Гуманизм (как впоследствии Просвещение) мог находить и реально находил свое выражение в различных стилевых закономерностях.[28]

---

[27] М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. II, стр. 158—159.

[28] Следует вообще заметить, что если мы будем оперировать только такими понятиями, как «Гуманизм» и «Просвещение», игнорируя выражение этих идейных движений специфическими средствами искусства, то мы сотрем различие между ними и проявлениями Гуманизма в просветительской публицистике, науке и политике. Попутно необходимо сказать о неправильности отождествления классицизма с идеологией просветительства. Просветительство само по себе не определяло ни стиля, ни поэтики, ни эстетических воззрений его представителей. Просветительство могло сочетаться с различными эстетическими позициями. Пример Вольтера-классициста и Дидро — противника классицизма кажется нам достаточно убедительным. Стилевые традиции, в которых находила проявление идеология просветительства, определялись не навязчивой схемой классицизма или антиклассицизма, а конкретными культурно-историческими условиями, в которых развивалась та или иная национальная литература. Как раз ранние формы русского просветительства, государственная пропаганда идей петровских преобразований осуществлялись в формах школьной драмы книжного барокко (драмы петровского времени — комедия «Слава Российская», 1724, и «Слава печальная», 1725).

lib.pushkinskijdom.ru

Отход от Ренессанса в его типических художественных формах вовсе не означал отказа от гуманизма. Только гуманистические идеи находят свое выражение в других измерениях, обращаются к другим традициям, что отвечает изменившейся исторической обстановке. Барочная оболочка, барочные средства выражения, даже связь отдельных аспектов барокко с реакционной идеологией шляхты и духовных католических орденов не мешают выражению прогрессивных идей. Мы то и дело наталкиваемся на гуманистические идеи в барочной книжности, на народную переработку искусства барокко, переосмысление поэтики и изменение социальной функции поэтических мотивов. Еще в конце 20-х годов М. Хартлеб подчеркивал, что польское барокко не противоположность Ренессанса, не его отрицание, а своеобразное продолжение. На примере творчества Збылитовского Хартлеб доказывал, что польское барокко не только насыщено фантастическими и мифологическими элементами, но связано с жизнью чувством природы, пониманием ее красоты.[29] И. Н. Голенищев-Кутузов также указывал, что в польском «сарматизме» «отразились идеи историков польского Возрождения (Меховита, Кромера и др.)».[30] А. Андьял уделяет в своей книге «Славянский мир барокко» целую главу «барочному гуманизму», к виднейшим представителям которого он относит дубровницкого поэта Гундулича, польско-литовского новолатинского поэта Сарбиевского (Сербевиуса), великого чешского педагога и философа Яна Амоса Коменского, чешского поэта Богуслава Бальбина и, наконец, Крижанича.

Однако все эти вопросы требуют еще дальнейшего изучения и уточнения.

Нет никакого сомнения, что патриотические идеи и стремление славянских народов освободиться от турецкой неволи и владычества Габсбургов находили свое выражение в многочисленных произведениях барочной поэзии и публицистики. «Гуманистическим славянским манифестом в стиле барокко, проникнутым антитурецким пафосом», называет Ф. Вольман знаменитую книгу Мавро Орбини «Мир славян» («Il regno degli Slavi»),[31] в которой развиваются мысли об историческом и культурном единстве славян, перекликающиеся с позднейшими рассуждениями Ломоносова в «Древней Российской истории». Книга Орбини должна была внушить славянским народам чувство патриотической гордости и сознание своей исторической значительности. Она призывала славян к борьбе за независимость и национальное достоинство. Риторические одежды барокко как нельзя лучше отвечали этой гуманистической и патриотической задаче. Франк Вольман указывает не только на новое понимание истории в этой книге, где вступает в свои права художественное мышление, что резко отличает ее от прежних гуманистических абстракций. Он тонко замечает различие между старой формой гуманизма и гуманистического барокко, которое состоит в том, что «гуманизм использует античный мифический символ для выражения действительности, а барокко мифизирует действительность, переводя ее иногда во всем ее натурализме в мифические кулисы».[32] Но именно это барочное выражение и придало книге Орбини эмоциональную убедительность и мобилизующую силу. Влияние ее на весь славянский мир было огромно. И тот же Франк Вольман даже определяет хронологические рамки «гуманистическо-барочного славизма» временем от появления книги Орбини в 1601 году до ее рус-

---

[29] M. Hartleb. Początki poeziji barokowej w Polsce. «Studija staropolskie», Krakow, 1928, pp. 461—501. A. Angual. Barokový slavizmus o slovanské obrodenie. «Slavia», 1961, № 1, p. 46.

[30] Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 79.

[31] Там же, стр. 67.

[32] F. Wollmann. Slovanstvi v jazykové literárnim obrozeni u slovanu, S. 27.

lib.pushkinskijdom.ru

ского перевода, сделанного дубровчанином Саввой Владиславичем (Рагузским) по распоряжению Петра I и вышедшего в свет в 1722 году.

Из всего сказанного следует, что совершенно нет нужды особенно подчеркивать и раздувать «готические черты» барокко, его иррационализм и спиритуализм, как это делает Д. Чижевский, который видит во всех проявлениях барокко, в его отношении к человеку, природе, науке, политике только «шлях до бога» и поворот к средневековому теоцентризму.[33] Конечно, на многие и притом самые бросающиеся в глаза памятники XVII века наложила свой отпечаток воинствующая контрреформация. Все самое сокровенное и сакральное было выброшено наружу, чтобы потрясти и уловить мятущиеся умы, наполнить их страхом и содроганием. Рафинированные изображения пыток мучеников, сцены сошествия в ад и страшного суда, все виды мистического исступления и экзальтации, самобичевания, неслыханных «чудес» разрабатывались в поэзии и изобразительном искусстве в сочетании с невиданной еще пышностью и театральностью обрамления. «Живопись и пластика, выступая за религию, берут ее ритуальные и культовые обряды и обычаи, они переносят различные формулы молитвословия и молитвенных церемоний, жертвы и прочее. Из этого развиваются иконографические типы и мимические средства выражения, которые постоянно повторяются и приобретают условный, но общепонятный смысл», — писал немецкий искусствовед В. Вейсбах.[34] То же самое можно применить к проповеди и религиозной поэзии барокко, пропитанной условными формулами, превращающимися в изысканные метафоры, символы и аллегории.

«Изобилие» барокко, непрестанная смена чувственных впечатлений вместе с тем подчеркивает их преходящность, тленность, быстрое увядание. «Carpe diem» барокко лишено античного равнодушия к смерти. Страх смерти подстегивает гедонистическую одержимость, которая при более пристальном рассмотрении оказывается трагической и безнадежной погоней за ускользающей жизнью. Смерть простирает свои черные крылья над человеком барокко, караулит его посреди великолепия бренной жизни. За живописным полнокровием, изобилием и радостью жизни полотен Рубенса таится высоко поднятое зловещее распятие. За пляшущими сатирами и вакханками, плодами, цветами и кубками, пенящимися вином, встает крестная смерть на Голгофе. Но это непрестанное созерцание смерти связано с мучительной жаждой жизни. «Севильский обольститель» Тирсо де Молина, герои драм Уэбстера охотятся за наслаждением у самых врат ада. Человек барокко окружает смерть пышностью и великолепием. Он осыпает отверстые могилы каскадами цветов и драгоценностей. Раны христианских мучеников горят на картинах и статуях, как кораллы и рубины. Слезы жен, принимающих тело Христа, катятся, как жемчужины. Католическая церковь и в особенности иезуиты бесстрашно играли с огнем, приспосабливая к своим нуждам искусство барокко, используя его сенсуалистическое неистовство в целях укрепления фанатизма и создания изощренной и утонченной религиозной эстетики. Это и давало повод рассматривать искусство барокко как порождение контрреформации, иезуитской эстетики и риторики, преподаваемых в бесчисленных коллегиях этого ордена. Пример «театра иезуитов» также, казалось, говорил сам за себя. Все это прекрасно сочеталось с художественной культурой феодалов, повернувших в сторону католицизма.

Однако накопленный к настоящему времени большой исторический материал доказывает, что барокко невозможно отождествлять с контр

---

[33] Дмитро Чижевський. Історія української літератури від початків до доби реалізму. Нью-Йорк, 1956, стр. 248 и сл.

[34] W. Weisbach. Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin, 1921, S. 2.

lib.pushkinskijdom.ru

реформацией и считать ее порождением. Барокко было сильно распространено в протестантских странах (вплоть до Скандинавии), захватывало страны с православным и мусульманским населением. Приписывать все это влиянию контрреформации значит не только преувеличивать ее историческое значение в тот век, когда неудержимо росли новые социальные силы и подымались новая наука и философия, но и закрывать глаза на местные исторические особенности и потребности культурного развития народов (в том числе и славянских). И не случайно как раз католические историки литературы охотно принимают формулу «барокко — искусство контрреформации», ибо она служит для них свидетельством наступательной силы и творческой мощи католицизма, выражением его триумфа в век Галилея, Кеплера и Декарта!

Однако искусство порождается жизнью, а не философскими и религиозными идеями самими по себе. И если понимать искусство барокко прежде всего как отражение самой действительности и социальной психологии, взбудораженной европейским кризисом феодализма, то становится несомненным, что католическая церковь и деятели контрреформации лишь умело приспособились к умонастроениям времени, используя в своих целях искусство барокко.

Но и там, где искусство барокко в значительной мере было связано с контрреформацией (например, при рекатолизации Польши, Чехии, Словакии, Венгрии) дело обстояло чрезвычайно сложно. Последователи Игнатия Лойолы стремились превратить религиозные идеи в чувственные реальности. Они завоевывали души, воздействуя на художественное сознание. Поэтому они пошли на компромисс с классическим искусством, даже на смешение языческой и христианской мифологии, правда в подчеркнуто условных театрализованных формах. Иезуиты поощряли вторжение сенсуализма в религиозное искусство. Они ценили искусственную экзальтацию, риторику, а не внутреннее прозрение и «пророчество» мистических течений, противостоящих господствующей церкви, а подчас и отражавших глубокое недовольство окружающей социальной действительностью (как некоторые последователи Я. Бёме). Пышное и велеречивое искусство барокко пришлось тут весьма кстати. Иезуиты стремились воздействовать и на феодальную верхушку и на народные массы. Но для того чтобы использовать художественные средства барокко с целью духовного порабощения народных масс, надо было, чтобы эти средства оказывали на них воздействие, пленяли воображение, подкупали и завоевывали на свою сторону чувство. Для этого надо было найти струнку, которая бы отозвалась в душе самого народа.[35] Прельстительная пышность искусства барокко должна была включать в себя и элементы народного искусства, захватить привычные вкусы и симпатии и открыть возможность для их художественного выражения. И мы видим, как искусство барокко вбирает в невиданных ранее масштабах элементы народного декоративного искусства и отчасти фольклора.

В искусстве периода феодализма заметна еще некоторая недифференцированность художественного сознания. Как известно, господствующие классы навязывают свою идеологию, в том числе художественную, классам подчиненным, находящимся от них в культурной и материальной зависимости. Сопротивление народных низов, вырабатывавших и отстаивавших свое художественное мировоззрение, выражалось не только в том, что они все же находили художественные средства и противопоставляли свое творчество господствующему вкусу и стилю, но также и в том, что они переосмысляли навязываемую им художественную идеологию согласно

[35] «Контрреформация легко находит пути к неуравновешенной классовой психике того времени», — давно заметил по этому поводу Б. И. Пуришев (Литературная энциклопедия, т. I, стлб. 349).

lib.pushkinskijdom.ru

собственным интересам и социальным устремлениям. Отсталость и забитость народных масс далеко не всегда позволяла им выработать вполне самостоятельные художественные формы, способные противостоять искусству феодальных верхов. Художественные средства, созданные феодальными верхами, усваиваются и перерабатываются народом для выражения своих чувств и настроений, для украшения своей жизни. Они обюргериваются и даже крестьянизируются. В то же время искусство феодальных кругов испытывает воздействие народного искусства, заимствует у народа жизнерадостные и сильные элементы для приумножения пышности и великолепия своей жизни и в какой-то мере подчиняется красоте, утверждаемой народом, непосредственным создателем вещественных памятников искусства, в частности декоративного и прикладного. И эти произведения сохраняют эстетическую ценность прежде всего потому, что они отражают общее развитие национальной культуры и принадлежат не только породившим их социальным группировкам. В отношении славянских литератур можно, пожалуй, говорить о прямой ориентации на народную поэзию и народные орнаментальные формы.

И. Н. Голенищев-Кутузов указывает как на «характерную особенность барокко в славянских литературах» на «живую связь с народной поэзией», восходящую, особенно в Далмации и Польше, к Возрождению. Он выражает надежду, что «при тщательном анализе литературных явлений XVII в. в Далмации, Польше и Чехии обнаружится наследие Возрождения, может быть гораздо более значительное, чем в ту же эпоху на Западе».[36] Это предположение вполне оправданно, если принять во внимание сложные условия рецепции Ренессанса, в особенности у восточных славян, где барокко как бы принимало на себя функцию Ренессанса, облекая в свои формы его запоздалые проявления. Гуманистические идеи проникали на Украину и в Россию с конца XVI века в барочной оболочке, охватывающей всю совокупность культурно-исторической жизни, включая религиозные идеи, политическую публицистику и науку.

На демократизацию форм барокко в украинской и белорусской литературах справедливо указывает и И. П. Еремин.[37] Как своеобразную черту барокко восточнославянских литератур православного круга следует отметить отсутствие нервной экзальтации и взвинченности, трагической идеи vanitas, пронизывающих литературу стран, принявших на себя удары контрреформации. Барокко проявлялось здесь в неутомимом пристрастии к красочно-живописным формам изображения, находившим отзвук в народном искусстве и фольклоре и, в свою очередь, черпавшим из него изобразительные и поэтические средства.

4

Изучение славянского барокко с особенной остротой ставит проблему национального своеобразия его проявлений. Совершенно недостаточно находить в литературе и искусстве славянских народов лишь привычные элементы западноевропейского барокко, игнорируя своеобразные национальные формы или рассматривая их вне связи с барокко. И до тех пор, пока в искусстве славянских народов будут искать только формы, похожие на образцы западноевропейского, «подлинного» барокко, как бы принятые за эталон, славянское, в том числе и русское, барокко будет рассматриваться как заимствованное или подражательное, а то и вовсе отвергаться как самостоятельное понятие. Характерной в этом отношении представляется статья М. А. Ильина, в которой мы сталкиваемся не только с отрицанием барокко в России, но и с неверным пониманием

[36] Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 79—80.
[37] Там же, стр. 85.

lib.pushkinskijdom.ru

самой проблемы. Вот что пишет М. А. Ильин о стиле «нарышкинских церквей», считавшихся едва ли не самым ярким проявлением «московского барокко» XVII века: «Несмотря на всю оригинальность новых, появившихся в восьмидесятых годах XVII в. типов сооружений, с их исключительно своеобразным убранством, имеющим некоторое сходство со стилем барокко, все же надо решительно отвергнуть определение этого художественного явления как барочного стиля. Ведь западноевропейское барокко как определенное направление в искусстве исходит не только из совершенно иных социально-идейных основ, но и обладает такими приемами и решениями, которые почти не встречаются в русских зданиях конца XVII в.».

Не уточнив, какие же «социально-идейные» основы и почему они были в России «совершенно иными», М. А. Ильин в дальнейшем занимается наивно-формалистическим анализом «приемов и решений», доказывая, что «в русском зодчестве конца XVII в. если и использовали отдельные барочные декоративные формы, то сущность этого западноевропейского художественного явления осталась чуждой русским мастерам».[38] Мысли о самостоятельном развитии русского барокко М. А. Ильин, по-видимому, не допускает. Возникает реальная опасность извращенного понимания исторического своеобразия русского национального искусства как некой «самобытности», насильственно отгораживаемой от общего развития культуры других народов. То же самое, к сожалению, можно сказать и о литературоведении. Чтобы сдвинуть с места изучение этих вопросов, необходимо отказаться от предвзятости. Недавно Гаральд Рааб (ГДР) писал по поводу изучения русского барокко у нас и на западе: «... мы имеем здесь дело с проблемой, которая требует взаимопонимания от всех участников ее разработки. Барокко является — это доказано выводами сравнительного литературного исследования — подлинным литературным течением в самом широком смысле слова, которое в истории европейской литературы нельзя более игнорировать, и в котором Россия также, без сомнения, принимала участие».[39] И действительно, если умышленно не закрывать глаза на факты, то в истории русского изобразительного искусства и литературы можно не только подметить множество явлений, связанных с западноевропейским и, в частности, с славянским барокко, но и установить наличие специфических черт, присущих только русской национальной культуре, что позволяет решительно заявлять о существовании у нас особого периода барокко, а не только отдельных случайных и как бы вкрапленных элементов барокко. Такое изучение материала необходимо, чтобы понять развитие русского искусства и литературы в тесном взаимодействии и взаимообогащении с мировой культурой. И в этом взаимодействии, а не в наивной изоляции рождалось и росло национальное своеобразие русской художественной культуры.

Для изучения барокко, понимаемого как отражение эпохи в специфических для каждой национальной культуры условиях, важнее не подыскивать «похожее», а пытаться найти «похожее в непохожем», обнаружить общие исторические закономерности, а не искать только аналогичные «приемы и решения».

Для славянского барокко особенно характерны пестрота и большое число смешанных форм. Это объясняется не только особенностями исторического развития славянских стран, но и тесным взаимодействием различных и противоречивых культурных традиций. На протяжении всего XVII века в славянских землях, а также в Венгрии и Румынии не зати-

[38] М. А. Ильин. Проблема «московского барокко» XVII века. «Ежегодник института истории искусств. 1956», Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 325.

[39] Г. Рааб. Обзор работ по древнерусской литературе, опубликованных на немецком языке с 1945 г. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XV, 1958, стр. 483.

lib.pushkinskijdom.ru

хали бурные политические страсти, малые и большие войны, мятежи и восстания. Здесь сталкивались и боролись за свое влияние воинствующий католицизм, униатство, православие, лютеранская ортодоксия и кальвинизм, антитринитарии, различные секты и мусульманство.[40] В юго-восточной Европе образовался своего рода барочный котел, где переваривались самые различные художественные традиции начиная от остатков античной (на местной почве), византийской, старославянской и кончая итальянской, мадьярской и турецкой. Венгры испытывали воздействие славянской культуры (преимущественно хорватской и отчасти польской и словацкой), поляки — венгерской и т. д. Общая тенденция барокко к поглощению инородного материала и усвоению новых форм получала здесь особо благоприятные условия для своего развития. При этом новые усваиваемые формы вступали в сложное взаимодействие, даже в известный конфликт с национальной традицией и перерабатывались под ее влиянием. Искусство барокко видоизменялось в славянских странах в соответствии с особенностями их исторического и культурного развития, порождая разнообразные и неповторимые формы.

Вот почему мы должны говорить не о барокко у славян, разумея под этим нечто заимствованное и занесенное со стороны, а о славянском барокко, являющемся своеобразным отражением исторической жизни славянских народов и отвечающем потребностям их национальной культуры.

5

Русское и украинское барокко отличалось рядом своеобразных черт не только от западноевропейского (например, германского), но и от западно- и южнославянского барокко. Это обстоятельство и приводило к тому, что барокко в России долго как бы не замечали или указывали на его отдельных представителей, наиболее близких к западному, чаще всего польскому (в поэзии) или итальянскому (в архитектуре) барокко, слабо и непрочно связанных с русской национальной традицией. Однако вопрос о самом существовании барокко в России все реже подвергается сомнению. «...В свете уже накопленных данных можно ответить не колеблясь: направление это получило широкое распространение», — писал недавно И. П. Еремин, указывавший, что барокко сперва появилось на Украине и в Белоруссии, а с 60-х годов XVII века в России. И. П. Еремин предпочитает осторожно говорить о барокко лишь как о художественном направлении, которое он понимает сравнительно узко, относя к нему произведения, зарождавшиеся в придворной и церковной среде. Однако он подчеркивает, что барокко у восточных славян возникло «иначе, чем на Западе». В Польше барокко «в условиях феодальной реакции и контрреформации пришло на смену Возрождению. Восточнославянские литературы — и в этом их своеобразие — эпохи Возрождения не переживали. К „барокко“ они пришли, минуя Возрождение, непосредственно от средневековья — в порядке прямого переноса на местную почву опыта соседней, польской литературы».[41]

Трудно сейчас согласиться с целым рядом положений, выдвинутых И. П. Ереминым в этой схеме. Вряд ли можно говорить о «непосредственном» переходе от средневековья к барокко, «минуя Возрождение», игнорируя накопление ренессансных черт в русской культуре, что и подготовило расцвет барокко, принявшего в России функции Ренессанса и Гуманизма. Вызывают возражения и слова И. П. Еремина о «прямом переносе» польского барокко в русскую культуру без учета ее национальных потребностей и традиций, вызывавших глубокую трансформацию заим-

[40] A. Angyal. Barock in Ungarn. Budapest, 1945.
[41] Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 84.

lib.pushkinskijdom.ru

ствуемых элементов и породивших собственные оригинальные формы. Несомненной заслугой И. П. Еремина остается его стремление проследить развитие русского барокко от середины XVII века до Ломоносова и произведенный им блестящий анализ стиля Симеона Полоцкого.

Весьма скептическую позицию по отношению к барокко в России занимает П. Н. Берков, утверждающий, что русские писатели, которых относят к барокко, слишком непохожи друг на друга, чтобы их можно было объединять под этим понятием. «То, что называют „барокко" в русской литературе, — пишет П. Н. Берков, — Симеон Полоцкий, Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, Ржевский, В. Петров, — представляет настолько различные по своему содержанию и характеру явления, что только под гипнозом предвзятой идеи могут считать этих авторов принадлежащими к одному литературному стилю».[42] Перечисленные П. Н. Берковым писатели принадлежат к разным поколениям и уже по одному этому не могут не быть различны «по своему содержанию и характеру». Однако это не мешает рассматривать их творчество как различные *фазы* в развитии барокко. Даже писатели, казалось бы, принадлежащие к одному поколению, могут осуществлять и реально осуществляли разные этапы литературного развития (как, например, Тредиаковский и Ломоносов). Существование различий, даже очень резких, не исключает сходства в том или ином отношении, подчас более глубокого, чем видимые на поверхности отличия. Наука в данном случае интересуется не тем, что отличает одних писателей от других, а тем, что их может связать в общем историко-литературном процессе.

Отсутствие целостного понимания процессов, совершавшихся в русской литературе XVII—первой половины XVIII века, приводит к тому, что памятники часто изучаются обособленно друг от друга или группируются по внешним второстепенным признакам. Совершенно особняком от общего процесса стоят, например, Жития протопопа Аввакума и его единомышленника Епифания. Полностью изолированы они и от всей европейской литературы, в том числе и славянской. Попытка найти для русской литературы середины XVIII века объединяющий общий принцип в классицизме приводит к отрыву ее от предшествующей национальной традиции, тогда как рассмотрение всех этих явлений под углом зрения барокко позволяет более реально представить себе развитие русской литературы и притом во взаимной связи со всей национальной художественной культурой. Стихи Симеона Полоцкого дополняют облик Коломенского дворца и Нового Иерусалима, декорациями для школьной драмы начала XVIII века становятся торжественные арки и символические изображения петровских триумфов, а оды Ломоносова воспринимаются на фоне гениальных творений Растрелли.

Русское барокко принимало особенно необычные формы в начале и в конце своего развития, смешиваясь и совмещаясь с другими художественными традициями. Однако это нельзя рассматривать как стертость или приглушенность проявления барокко в России, а скорее как своеобразную форму его исторического существования. Необычность стилистического состава становится характерным признаком барокко, а вовсе не свидетельствует о слабости его развития. То, что для западноевропейского барокко может показаться наименее типичным, окажется наиболее типичным в России, ибо отражает более глубокие процессы и кризисы ее исторического развития. Кризис феодализма, охвативший всю Европу, не миновал России, испытавшей огромные социальные потрясения. По ней прокатились грозные волны народных движений, начиная с крестьянской войны на рубеже XVII века, городских «медных» и «соляных» бунтов в его середине и великого восстания под руководством Степана Ра-

[42] Там же, стр. 83—84.

lib.pushkinskijdom.ru

зина во второй его половине. Пережитая в начале века интервенция, династические неурядицы, самозванчество, религиозное брожение — все это по-разному свидетельствовало о кризисе феодальной патриархальной Руси, будоражило и наполняло беспокойством. Потрясенное сознание древнерусского книжника мучительно искало объяснения невиданных исторических событий и стремилось запечатлеть их грандиозность. Боязнь «латынщины» отпугивала от польской культуры и понуждала обращать взоры к наиболее доступному источнику — церковной книжности, откуда и черпались художественные средства, с помощью которых писатели не только описывали поражавшие их исторические события, но и выражали свое отношение к ним. Отсюда стремление к нагнетению и преувеличению традиционных средств, крайнее напряжение старого стиля, трагический пафос и повышенная велеречивость, что мы видим уже в повестях и сказаниях начала XVII века (например, у Катырева-Ростовского), которые и следует рассматривать как первые проявления барокко на русской почве. Наряду с этим в Россию вторгается с Запада и прежде всего через Польшу и Украину поток новых идей и художественных вкусов, разрыхляющих старое, косное мировоззрение. Накопление новых «латинских» элементов под покровом виршеписания также происходит с начала XVII века (Иван Хворостинин). В столкновении этих тенденций рождались и вырабатывались художественные средства русского литературного барокко. На Украине этот процесс осложнился еще борьбой между православием и католичеством.

Произведения русского и украинского барокко в середине XVII века отмечены сильнейшим стремлением к синтезу форм западноевропейского и польского барокко с национальной традицией и народной культурой, что в первую очередь сказывается на обилии декоративных элементов. Это придает памятникам особую жизнерадостность, здоровую силу, простоту и нарядность. Русское и украинское барокко в целом осталось почти чуждо трагической идее vanitas, или она выражена весьма приглушенно и не выступает на первый план, как в религиозной западноевропейской поэзии XVII века. Даже у Симеона Полоцкого тема горькой и страшной смерти и бренности земного великолепия занимает сравнительно небольшое место.

В русском искусстве и литературе XVII века наблюдается невиданное еще вторжение народных элементов, вступающих в сложное взаимодействие с традициями и новшествами, приходящими из Польши и Украины. Народное декоративное искусство порой почти подчиняет себе архитектурное убранство. Резьба по дереву и камню, поливные изразцы, орнамент во всех его видах и проявлениях — все это пронизано народным пониманием красоты и народным отношением к жизни. Влияние народного искусства на русское барокко XVII века приобретает многонациональный характер. Украинские и в особенности белорусские мастера декоративного искусства, во множестве появившиеся в Москве, привносят свои вкусы и орнаментальные навыки в русское зодчество и ювелирное искусство: чернение по серебру, скань, басму. Соотечественники Симеона Полоцкого — белорусские резчики по дереву и ценинники — работали над украшением Коломенского дворца, оживляя народным орнаментом его декоративное убранство, где

Множество цветов живонаписанных
и острым хитро длатом изваяных,
Удивлятися всяк ум понуждает,
правый бо цветник быти ся являет.[43]

[43] Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 104.

lib.pushkinskijdom.ru

«Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого снабжен титулом и заставками, полными наивной прелести народного рисунка. На светло-зеленом фоне пестреют изображения полевых цветов или чуть стилизованных (в книжном духе) ягод.[44] Все это можно увидеть в белорусской или украинской хате на предметах бытового убранства. Так изысканная, «прециозная» поэзия придворного барокко подает руку народному мастерству.

Ученые — украинцы и белорусы, оседавшие в Москве, приносили с собой не только наследие полонизированного «школьного барокко» — схоластическую риторику и силлабические вирши, но и некоторые отголоски народной песенной культуры и народного декоративизма. Однако совершенно неправильным представляется нам суждение Дм. Чижевского, что русская литература XVII века в целом представляла собой как бы «филиал» украинской.[45] Как на самой Украине, все теснее сближавшейся с русской культурой, так в особенности в Москве происходила усиленная трансформация художественных средств, отвечавших новому характеру и новым политическим задачам русского государства. Это мы видим и на примере творчества крупнейшего представителя придворно-книжного барокко Симеона Полоцкого, не только доведшего до крайней степени абстракции идеализованную фигуру «самодержца», но и отразившего крепнущее национальное самосознание русского народа, величие и непобедимую мощь России — предмет гордости и восхищения поэта:

Глава ти небес самых достизает,
простертость крилу весь мир окривает...

И совершенно не случайно, что барочный «орел российский» проходит через всю поэзию и графику петровского времени. Еще в 1748 году Ломоносов выражает мощь и беспредельность России с помощью аллегорической женской фигуры, которая, «главой коснувшись облаков» и «опершись лактем на Кавказ», «седит и ноги простирает на степь, где Хинов отделяет пространная стена от нас».

Книжное барокко, приходившее из Польши и Украины, встречалось на русской почве с византийской традицией, в которой находило один из источников изобразительной пышности. Складываясь как официальная поэзия Московского государства, творчество Симеона Полоцкого приобретало черты архаической репрезентативности и византинизма. Словесное «узорочье» его стихов прекрасно гармонировало с материальным окружением царя Алексея Михайловича. И построенный в 1667—1669 годах причудливый деревянный дворец, одинаково действующий на воображение феодала и простолюдина, раззолоченный и расписанный, как в сказке, получил словесно-поэтический эквивалент в составленном Симеоном Полоцким «Приветстве»:

А злато везде пресветло блистает,
царский дом быти лепота являет.
Окна, яко звезд лик в небо сияет,
драгая слюдва, что сребро блистает...

Номиналистическое, условно-живописное словесное описание с дотошной точностью воспроизводит детали и внутреннее убранство этого затейливого дворца, сочетавшего традиционные элементы русского народного зодчества с византийской пышностью. Это новый «дом Соломонов», где на потолке изображены небесные светила и знаки зодиака, где возле

[44] Симеон Полоцкий. Вертоград многоцветный. Отдел рукописной и редкой книги Библиотеки Академии наук СССР в Ленинграде, шифр 31.7.13. В дальнейшем листы этой рукописи указываются в тексте.

[45] Дмитро Чижевський. Історія української літератури, стр. 312.

lib.pushkinskijdom.ru

трона стоят изваянные львы и «аки живые» приподымаются и рычат — «глас испущают»:

Очеса движут, зияют устами,
видится хощут ходити ногами.
Страх приступити, так устроенни...

Львы эти были устроены в 1673 году часовым мастером Петром Высоцким (несомненно знавшим о подобных устрашающих автоматах у тронов византийских императоров). Эта идея вполне отвечала вкусам придворного барокко при царе Алексее Михайловиче.[46]

Художественный стиль Симеона Полоцкого и отдельные мотивы его поэзии изучены А. И. Белецким, И. П. Ереминым и др., и нет нужды его подробно описывать. И. П. Еремин соотносит поэтический стиль Симеона Полоцкого с традицией «„барокко" в том его варианте, носителями которого на Украине и в Белоруссии во второй половине XVII в. были школьные поэты-силлабики, а на Западе в XVII в. — преимущественно неолатинские поэты (Я. Бальде, К. Сарбевский и др.)».[47] Это вполне справедливо с указанной выше поправкой на особенности развития и преломления этой традиции в России.

Интересно также указание И. П. Еремина на декоративно-орнаментальный характер стиля Полоцкого, связь его с графическими элементами, которые «образуют самостоятельный компонент композиции», равноправный в ряду словесных построений, что является типичной чертой книжного барокко. И. П. Еремин отмечает пристрастие Полоцкого к курьезам и раритетам, драгоценным камням, заморским и мифологическим животным, его вычурную ученость, что несомненно следует отнести к экзотизму и полигисторству барокко. Особенно важно указание И. П. Еремина на схоластико-метафизический образный строй поэзии Полоцкого, который абстрагировал конкретно-чувственные представления и образы, превращая их с помощью сложных метафизических переосмыслений в дидактическое иносказание. Одно и то же слово постоянно получает у него неожиданное метафорическое употребление; например: «солнце» может означать и Христа, и царя Алексея Михайловича, «овца» — человека, церковь и даже богородицу. По мнению И. П. Еремина, эта метафоризация носила «насильственный» характер, ибо логическая интерпретация метафоры и перевод в новый условно-аллегорический план совершался «при помощи аналогии, основанной на сходстве не основных, а второстепенных, случайных признаков». Для Симеона Полоцкого «закономерно» своеобразное «вращение» от образа к образу, создание метафорических цепочек при помощи сближения не только разнообразных, но часто несовместимых понятий.

Однако эта «насильственная» метафоризация не является индивидуальным качеством поэзии Симеона Полоцкого, а представляет собой типичную черту «высокой поэзии» барокко, начиная от Марино и Гонгоры и кончая религиозной поэзией XVII века. Конкретно-чувственные метафоры, переосмысляясь, отодвигают на задний план основное значение слова, как бы подчеркивая химеричность самих вещей, притянутых для построения иносказания. Иногда Симеон Полоцкий даже как будто пытается логически оправдать непривычные уподобления и мета-

---

[46] Д. Айналов. Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. V. Коломенский дворец. «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», т. XVIII, 1914, кн. 3; Д. В. Айналов. Соломонова палата в Коломенском дворце. «Труды Всероссийского союза художников, декабрь 1911—январь 1912», т. II, Пгр., 1914, стр. 89—96. О византийских автоматах см.: G. Brett. The automata in the byzantine «trone of Solomon». «Speculum», v. 29 (1954), № 3, pp. 477—487.

[47] И. П. Еремин. Поэтический стиль Симеона Полоцкого. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. VI, стр. 137.

lib.pushkinskijdom.ru

форы, которые могли озадачить воспитанного в других традициях русского читателя. Так, например, он успокоительно замечает, что Иисус Христос «и травою нарицатися может за чисту плоть свою». В то же время даже в стиле Симеона Полоцкого, пронизанного схоластическим отношением к слову, можно найти простые и наивные в своей конкретности и обыденности, почти простонародные сравнения:

Колесо скрипящее путнику стужает,
человек же ропотный богу досаждает...
(л. 423).

Не только драматические произведения Симеона Полоцкого, но и его виршевые «приветства» отмечены декоративностью и театральностью барокко.

Вряд ли можно согласиться с И. П. Ереминым, что встречающиеся у С. Полоцкого реминисценции из античного мира и мифологии лишь «реликты чуждой ему поэтической системы».[48] Смешение античной и христианской мифологии одна из черт барокко. Языческие и библейские образы служат единой риторической цели и как бы уравниваются между собой. Эта готовая условно-аллегорическая образность закрепляется в русском барокко, становится достоянием панегириков, политического школьного театра и церковных проповедей. И если у Симеона Полоцкого муза «Фалия» (Талия) цитирует отрывки из «Песни песней» Соломона, то престарелый Софроний Лихуд в 1724 году наделяет Екатерину I совершенствами семи чинов ангельских, «благообразием» Афродиты и целомудрием Луны.[49] И это же смешение христианских и языческих представлений доживает до од Ломоносова.

Обращает на себя внимание и типично барочная тематика дидактических «повестей» Полоцкого, рассыпанных в «Вертограде». Здесь собрано все разящее воображение, что могло ему дать «Великое зерцало» и другие западные и русские книжные источники, агиографические своды и апокрифы. Он отыскивает во всемирной истории поражающие воображение рассказы об ужасных злодеяниях и необычайных событиях, пересказывая их виршами: об убийстве лангобардского короля Альбиона его женой Розамундой («Месть или отомщение»), об убийстве шотландского короля его женой с помощью отравленного яблока («Жена блудная») и др.[50] Для этих рассказов характерна смесь аскетизма и чувственности, взвинченности и рассудочности, фантастики и будничной конкретности. Здесь все доведено до последней крайности. Не просто грех и соблазн, а его наивысшая степень — кровосмешение: «блуд со сродником» (лл. 49—50), «Блуд с сыном сотворившая мать» (л. 45 об.; 48 об.), «блуд восприемника со дщерью» (духовной) (л. 50 и 50 об.), словом все формы инцеста. Симеон Полоцкий обращается к устрашающим и демонологическим легендам, исполненным неслыханными чудесами. Король Наварры, ведший невоздержанную жизнь, лишился «тепла природна». По совету врачей его окутали сукном, намоченным в горячей воде. И вдруг от поднесенной близко свечи мокрое сукно загорелось, как от молнии, и король «згоре огнем, яко похоти горяще» (л. 51).

В Болонье жареный петух, разрезанный на куски и поданный к столу, в ответ на кощунственные слова, что никто, даже сам апостол Петр, не

[48] Там же, стр. 138.

[49] «Слово похвалительное» Софрония Лихуда. «Русский архив», 1863, стлб. 766.

[50] А. И Белецкий. 1) Стихотворения С И Полоцкого на темы всемирной истории. «Сборник историко-филологического общества при Харьковском университете», т XXI, Харьков, 1914, стр. 587—668; 2) Повествовательный элемент в «Вертограде» Симеона Полоцкого. В кн.: Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934, стр. 329—333.

lib.pushkinskijdom.ru

смог бы его оживить, встрепетав крылами и взлетев, полил «юхою» нечестивцев, на которых бог напустил проказу (л. 410 об.). Демон, приняв образ светлого ангела, подговаривает благочестивого человека заклясть своего сына и принести его в жертву, подобно Аврааму (л. 122—122 об.). Роженица в тяжелых родах поносит деву Марию и называет ее свиньей, в наказание за что сама рожает поросят — черных и мертвых (л. 222—222 об.). Художник, писавший образ богоматери, у которого демон вырвал из-под ног помост, повис в воздухе, «держим рукою девы». Плененный христианин утверждает, что носит в сердце крест. Его убивают и действительно находят в сердце изображение распятия (л. 417 об.). Последний сюжет разработан в «Поклонении кресту» Кальдерона. Но у Симеона Полоцкого эти «новеллы» сжаты до основного сюжетного зерна и могут служить «примерами», используемыми в риторических целях. И все же при всей их краткости и схематизации они отличаются барочным пристрастием к конкретным до осязаемости деталям, которые служат для создания экспрессивной живописности и эмоционального напряжения. Симеон Полоцкий доходит до крайнего натурализма, как, например, в стихотворении «Врач», где описывается, как медики «своими персты ощущают раны и в них смердящий оток очищают». Введение этих натуралистических деталей должно обострить восприятие, сделать убедительным сверхъестественное и врезать в сознание дидактическое и спиритуалистическое содержание.

Это пристрастие ко всему чрезвычайному, жуткому, дисгармоничному, сверхъестественному в сочетании с будничным и реальным отнюдь нельзя рассматривать лишь как влияние западноевропейской литературы XVII века. Взбудораженное сознание людей, живших в обстановке непрекращающихся общественных потрясений, как будто испытывало потребность в «страшном» чтении и любило опалять притупленные нервы сладким ужасом. Суеверные слухи, рассказы о чудесах и знамениях бродили в народе, перекочевывая в литературу, пользовавшуюся широким распространением среди русских грамотеев. Никогда еще бесы не вели себя так запросто и обыденно, как в повести «О бесноватой жене Соломонии», народных рассказах о похождении чертей «на Куличках» (в богаделенном доме в Москве при царе Алексее Михайловиче) или в Житиях протопопа Аввакума и Епифания. Конечно, повесть о Соломонии является описанием реального бытового случая душевного заболевания, случившегося в доме захолустного священника.[51] Но ее литературное изложение типично для барокко и, что особенно важно, на русской почве. Смесь реального и фантастического, поразительные приключения бесноватой с бесами, в которых нашли отражение фольклорные дохристианские представления о «нечистой силе» — леших и водяных, отношение к происходившему всех окружающих, их глубокая и наивная вера во все чудесное, наконец, назидательная религиозная концовка.

Разумеется, демократическая литература барокко, которая, к сожалению, до сих пор мало изучена, при всем своем пристрастии к чудесному и необычайному, развивалась не только в плане мрачной фантастики «побывальщин», но и в формах причудливого гротеска. К числу барочных гротесков несомненно принадлежит и «Письмо запорожцев султану», пародирующее язык и стиль официальной дипломатической переписки, и насмешливое письмо Богдана Хмельницкого осажденному в Здарате Вишневецкому.[52] Барочными чертами отмечены и пародии XVII века

---

[51] А. И. Р о т е. История психиатрии в России и Польше. Харьков, 1893, стр. 17—31.

[52] М. Г р у ш е в с к и й. Історія України — Руси, т. VIII, ч. 3. М., 1917, стр. 684.

lib.pushkinskijdom.ru

вроде знаменитой «Службы кабаку», связанные со старинной школярской традицией пародирования церковной службы и религиозных текстов.[53]

Русское барокко интенсивно перерабатывало художественные мотивы, идущие с Запада, будь то в архитектуре, живописи, фреске, резьбе по кости и дереву, церковной проповеди или виршевой поэзии. Известно, какое большое значение имела барочная Библия Пискатора в истории русского искусства, в особенности стенной росписи и графики, и как заимствованные мотивы трансформировались и сливались с древнерусской традицией изображения. Известно, что Библия Пискатора была в употреблении не только у живописцев, но и у простых любителей художеств, что видно из одной владельческой приписки о приобретении Библии «человеком боярина Стрешнева Иваном Мишуковым для своей охоты». Первые же следы знакомства с Библией Пискатора мы встречаем уже в 40—50-х годах XVII века в миниатюрах Соловецкого хронографа,[54] а позднее в росписях в Ярославле и Романове-Борисоглебске (Тутаеве). Библия Пискатора нашла переводчиков содержавшихся в ней стихотворных надписей в лице Симеона Полоцкого и Мардария Хоникова, дабы

Художне лица в книзе сей изображенна,
мерными славенскими стихи изъясненна...

Как показал еще Ровинский, эти подписи получили огромное распространение при гравюрах, взятых из Библии Пискатора, расходившихся отдельными листами.[55] Мардарий Хоников не ограничился переводами подписей к Библии Пискатора (обращавшейся преимущественно к излюбленным в эпоху барокко сюжетам), но и сам сочинил стихи к лицевому Апокалипсису, что также весьма характерно для барочного умонастроения. Свою работу Хоников закончил к 1679 году, т. е. всего через пять лет после выхода второго издания Библии Пискатора (1674).[56] История Библии Пискатора в России интереснейший пример тесного взаимодействия изобразительного искусства и поэзии.

Одним из художественных центров русского барокко второй половины XVII века был Воскресенский монастырь на Истре, известный как Новый Иерусалим. Это название, случайно оброненное царем Алексеем Михайловичем, пришлось как нельзя более кстати.[57] Оно вполне отвечало вкусам современников и интересам самого Никона, сделавшего монастырь своей резиденцией. Сама мысль создать храм «по истинному подобию Иерусалимского», а затем и приноровить всю местность к библейской истории — с Иорданью, Гефсиманским садом, даже Дубом Маврикийским порождена поистине барочным воображением. Это «истинное подобие» Иерусалимского храма было вовсе не истинным, но лишь воображаемым подобием. «Модель» иерусалимского храма и чертежи в книге Бернардино Амико, известной московским зодчим, показались скудными и бедными, не отвечающими вкусам времени и стремлению к пышности рус-

---

[53] В. П. Адрианова-Перетц. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937. См. наши замечания в статье о пародии («Русская литература», 1960, № 1, стр. 64).

[54] И. М. Тарабрин. Библия Пискатора в истории русской письменности и искусства. «Известия XV археологического съезда в Новгороде», 1911, № 9. См. также сборник «Русское искусство XVII в.» (Л., 1929).

[55] Ровинский. Русские народные картинки, тт. III, IV, V. СПб., 1881.

[56] М. Соколов. Славянские стихи Мардария Хоникова к лицевой Библии Пискатора. «Археологические известия и заметки», 1895, № 9—10, стр. 300—321.

[57] Архимандрит Леонид. Историческое описание ставропигиального Воскресенского Новый Иерусалим именуемого монастыря. «Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете», 1874, кн. 3—4.

lib.pushkinskijdom.ru

ского патриарха.[58] Строители построили храм в духе русского барочного зодчества с затейливым и пышным убранством, в котором нашло себе место и народное декоративное искусство — русское, украинское и белорусское (поливные многоцветные изразцы и др.).[59]

В Новом Иерусалиме сложилась своеобразная никоновская школа поэзии, тесно связанная с польской школярской традицией. Не случайно латинский Альвар (грамматика с руководством, как слагать стихи), принятый в иезуитских коллегиях в Польше, польская Библия Иеронимова, польские собрания псалмов числились здесь в литературном обиходе.[60] Здесь развивалась гимнологическая поэзия с отчетливыми мотивами и поэтикой барокко, отвлеченным метафоризмом и пристрастием к формальным ухищрениям, в частности к различным видам акростиха.[61]

Рядом с этой схоластической церковной поэзией творчество Симеона Полоцкого носило неизмеримо более широкий характер, что и позволило ему сыграть значительную роль в развитии русской художественной культуры. Произведения Симеона Полоцкого, и не только его «Псалтирь рифмотворная», но и «вирши», в том числе и из неизданных сборников, проникали в отдаленные уголки, где появлялись представители киевско-московской образованности. И, например, мы находим строчки из его «Рифмологиона» в числе записей на книге хлебной раздачи холмогорского архиерейского дома за 1695—1696 годы.[62] Как было отмечено уже И. П. Ереминым, придворная поэзия Симеона Полоцкого не лишена гуманистических черт. Отрицание тирании, горячая любовь к просвещению и настойчивое стремление убедить правительство открывать школы и академии позволяет видеть в его творчестве проявление гуманистических тенденций, хотя и связанных со старым средневековым религиозным мировоззрением и нашедших свое выражение в художественных формах барокко.

Продолжение этого барочного гуманизма Симеона Полоцкого мы встречаем у его ученика и последователя Сильвестра Медведева. Ожесточенная политическая борьба, в которую был втянут Сильвестр Медведев, несколько затушевывает эту гуманистическую тенденцию. Как и Симеон Полоцкий, Медведев принимал участие в церковно-религиозных спорах. Полоцкий поддерживал реформы Никона и полемизировал со старообрядцами. Медведев вступил в полемику с «самобратиями» Лихудами по вопросу о времени «пресуществления даров». Этот частный богословский вопрос принял злободневный политический характер. Столкнулись поборники православия, в роли которых навязали себя братья Лихуды, и «латынщики». Полемика взбудоражила множество людей, обычно далеких от церковно-догматических споров: «И не токмо мужие, но и жены и детищи испытнословят... Везде друг с другом, в схождениях, в собеседованиях, на пиршествах, на торжищах, и где-любо случится кто друг с другом, в яковом любо месте временно и безвременно, у мужей и жен, то и слово о таинствах, и о действе и совершении их, наипаче же о таинстве таинств (идеже и ангели приницати трепе-

---

[58] Н. Брунов. Модель Иерусалимского храма, привезенная в XVII веке в Россию. «Сообщения русского палестинского общества», т. XXIX, Л., 1926, стр. 139—148.

[59] С. Безсонов. Беларусския мастацкия майстры у Москве XVII стагодзя. «Весцы Акадэміі навук БССР», серыя гістарычная, вып. 1, Мінск, 1947, стр. 75—81.

[60] В. Н Перетц. Историко-литературные исследования и материалы, т. I, ч. 2. СПб., 1900, стр. 27—34; А. В. Позднеев. Никоновская школа песенной поэзии. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XVII, 1961, стр. 419—428.

[61] А. В. Позднеев. Песни-акростихи Германа. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XIV, 1958, стр. 364—370.

[62] И. Сибирцев. К биографическим сведениям о М. В. Ломоносове. В кн.: Ломоносовский сборник. Архангельск, 1911, стр. 140.

lib.pushkinskijdom.ru

щут), пресвятейшей евхаристии».[63] Беспокойное стремление, смешанное с восторгом и ужасом, проникнуть в сокровеннейшее таинство, перед которым и «ангелы трепещут», дойти до последнего предела типично для умонастроения барокко. Выступая против «тетрадей» инока Евфимия, Сильвестр Медведев пишет в 1687 году огромное (в 718 страниц) сочинение «Книга о Манне хлеба животного», которую расцвечивает барочным велеречием, вставными стихами, сложными метафорическими построениями, основанными на контрастных ассоциациях — «отцы ваши ядоша манну во пустыни и умроша: сей есть хлеб сходяй с небес, да аще кто от него яст, не умрет».[64] С. Медведев не чуждается и типично барочных каламбуров. Он поясняет, что прозвание его противников Лихудов, «российским же языком толкуется волченков», «мудрых во злобе, неискусных же в правде, хитрых в коварстве льщения, а неразумных во истинном словес господних почитании, зломудрствие неискуснии человецы, во образ себе приемлюще, и сами, яко обезьяна человеку им во оном последующе».[65] Но если Сильвестр Медведев отказывает «волченкам» Лихудам в человеческом образе, то они и их сторонники изображают его чем-то вроде апокалиптического зверя: «Бысть некто образом монашеским одеян... язык свой изостряше, яко змиин, в устнах его бе яд аспидов, полн тореста и отравы: злоковарен бо бе от юности возраста, и многоречив, и остроглаголив, и любоприв... уста имея бездверна, и из гортани изрыгающь яд душегубительный... язык же непремолчно блядущь толико, яко всему телу мнетися быти языку».[66] Вся полемика ведется средствами барочной риторики, привычной как для «латынщиков», так и для сторонников греческого направления.

«Витийственность» у Сильвестра Медведева представляет собой сочетание древнерусского ораторского красноречия и навыков польско-украинской школярской поэтики. Как и у Симеона Полоцкого, в полемических сочинениях и в виршах Медведева наблюдается абстрагирование стертых готовых метафор, использование слов и выражений, уже употребляемых во вторичном значении, которое снова переосмысляется. По сравнению со стихами Симеона Полоцкого вирши С. Медведева отличаются большой сухостью и рассудочностью. Они менее живописны и отличаются еще более метафизическим отношением к слову. «Вручение привиллеи на Академию», преподнесенное Сильвестром царевне Софье в 1685 году построено на метафорическом использовании смыслового ряда: огнь—солнце—лучи—мудрость—просвещение—спасение. «Сосуд духа благодати» — «яко огнь явлен бывает». Эта благодать — «ум умудряет, что есть благо знати», «волю движет — благое желати», «память нудит — благое свершати». Таким образом, метафора строится в соответствии с риторическим членением орации. Когда поэт переходит к прославлению «пресветлой дщери пресветлого царя», которая заключает в себе все мыслимые добродетели, «яко в ковчеге людям предложенна», метафорический строй усложняется:

Ты же Того свет не мрачен храниши
В сосуде сердца и нам тем светиши.
Яко в зерцале слнце образи́тся
Тако в души ти Дух Свят нами зрится.

---

[63] Остен. Памятник русской духовной письменности XVII века. Казань, 1865, стр. 115. Составителем «Остена» был патриарх Иоаким — сторонник Лихудов. («Остен, состроенный из духовещания святых отцов, низвергающий, отревающий и прободающий напирающыяся к нему»). Остен — бодец, острога (Словарь Академии Российской по азбучному порядку расположенный, т. IV. СПб., 1822, стлб. 435).

[64] А. Прозоровский. Сильвестр Медведев. Его жизнь и деятельность. М., 1896, стр. 476.

[65] Там же, стр. 477—478.

[66] Остен, стр. 74—75.

lib.pushkinskijdom.ru

Поэт пользуется значением имени «Софии—премудрости» и строит дальше свое сравнение:

Слично Софии выну мудрой жити,
Да вещь с именем точна может быти.

И кому как не Софии «сличпо науки начати»:

Тобою мудрость весьма возлюбися,
Тоя от тебе свет нача сияти,
В Москве невежества темность прогоняти...[67]

Прославляя «свет наук» и сравнивая его с сиянием солнца, С. Медведев просит о привилегии для академии, чтобы «мудрость Россом показати», и кладет голову на плаху, так и не дождавшись исполнения своей мечты.

6

Наряду с произведениями, тесно связанными с западнославянской (преимущественно польской) и украинской традицией барокко, необходимо подвергнуть изучению и далеко отстоящие от нее «непохожие» явления, которые, однако, позволяют себя рассматривать как своеобразные порождения барокко на русской национальной почве. Тогда центральной фигурой русского барокко во второй половине XVII века может стать не Симеон Полоцкий, а протопоп Аввакум. Поэзия Симеона Полоцкого представляла лишь внешнюю репрезентативную сторону барокко, его школьно-схоластический вариант. Русская действительность нашла в ней скудное и приукрашенное отражение, тогда как сочинения Аввакума переносят нас как бы в самый фокус социально-исторического конфликта, заражают нас страстями, горестями и переживаниями своего времени.

Аввакум — представитель консервативного феодально-церковного мировоззрения. Он отстаивал не только национальную, исторически обособившуюся церковь, но и незыблемость феодального порядка. Он стремился сохранить социальные и идеологические устои феодального общества, потрясенного кризисом. Одинаковые импульсы руководят им и когда он преследует скоморохов и ломает их «хари и бубны», и когда он вступается за малых сих, обиженных строптивыми и буйственными начальниками. Это не антифеодальный протест, а защита феодального идеала «христианского жития»! Он апеллирует к феодальной верхушке (боярыня Морозова) и к той «общности» консервативно-религиозного мировоззрения, которая связывала в идеализируемое им «старое время» феодала и крестьянина, к отсталости и патриархальности. Аввакум не принадлежал к социальным низам, хотя никогда не чуждался их. Он был близок к боярским и отчасти дворцовым кругам и стремился занять высокое место на феодально-иерархической лестнице. Он борется за сердце и разум царя, старается перетянуть его на свою сторону, увещевает его и сокрушается, что тот вступил на неправедную стезю. То, что царь, который венчал собой феодальный строй и по самой сущности должен был стать опорой «правой веры», стал орудием Никона, создало в душе Аввакума неразрешимый конфликт. Ощущение личного конфликта сочетается с чувством исторической катастрофы, кризиса и погибели старой Руси.

В жизни и творчестве Аввакума резко намечается социальная антипомия. Стройное феодально-церковное мировоззрение, которого Аввакум был должен придерживаться как духовное лицо и субъективным поборником которого он себя несомненно считал, приходило в острый конфликт со все усиливающимися демократическими тенденциями и симпатиями неистового протопопа. В нем подспудно зрел народный гнев и народный

[67] А. Прозоровский. Сильвестр Медведев, стр. 383—388.

lib.pushkinskijdom.ru

бунт. Чаша невыносимых страданий, которую пришлось испить Аввакуму, находила в его сознании некоторое традиционное оправдание в концепции мученичества, но грозная и жестокая действительность, обрушившаяся на него в своей неумолимой конкретности, постоянно «искушала» Аввакума и толкала на страстный протест против той самой феодально-церковной идеологии, представителем и защитником которой выступал он сам. Схоластические представления о добре и зле разрушались под напором живой действительности, развертывающейся перед обостренным художническим взором впечатлительного и наблюдательного писателя. Все сочинения Аввакума пронизаны страстным переживанием действительности, породившим напряженную до предела, экстатическую форму его повествования.

Житие протопопа Аввакума внутренне антиномично. Идея vanitas сочетается у него с неутомимой жизненной активностью, чувственным восприятием мира, жаждой деятельности, боевым духом, миссионерством. «Суета» для Аввакума не столько представление о бренности и тщетности всего земного, сколько этическая проблема. Мир сам по себе прекрасен. Аввакум не презрел мир и не стал смотреть на него со стороны. Чувственное и спиритуалистическое не разделилось. Описывая природу Байкала, Аввакум замечает: «Птиц зело много, гусей и лебедей, по морю яко снег плавают... А рыбы зело густо в нем: осетры и таймени жирны гораздо, — нельзя жарить на сковороде: жир все будет». Но суетный человек не умеет жить сообразно с законами, установленными богом; «дни его, яко сень, преходят; скачет яко козел, раздувается яко пузырь, гневается яко рысь, съесть хощет яко змия, ржет зря на чюжую красоту, яко жребя, лукавствует яко бес; насыщаяся довольно, без правила спит, бога не молит, отлагает покаяние на старость, и потом исчезает». Аввакум не призывает к мистическому слиянию с природой. Природа создана для человека, который должен ее возделывать и пользоваться ее плодами. Природа у Аввакума является мерилом человеческого поведения. Она требует от человека моральной жертвы. Это распространяется на весь окружающий мир и на человеческие отношения в нем. Эта черта, которую мы назвали бы этическим актуализмом барокко, приводит его к внутреннему конфликту и бросает на него трагический отблеск. Ведь не только он сам страдает за свое дело. Голодают и мучаются его неповинные дети. Он полон сожаления к протопопице, покорно бредущей за ним по вьюжной дороге, проваливающейся под лед. Но он не может отступить от своей правды! Разрешение этого внутреннего конфликта Аввакум ищет во вне. Протопопица от своего имени и от имени детей благословляет его по-прежнему служить своему делу, а о них не тужить. Реальный образ Марковны символизуется и превращается в аллегорический образ странствования «до самыя смерти». Моральное оправдание в реальном мире транспонируется в область чудесного. Аввакум получает поддержку небесных сил, подтверждающих правильность избранного им пути.

Атмосфера чудесного, окружающая Аввакума, соотносима с литературой барокко, в особенности в ее демократическом слое. Это смешение фантастического и реального, будничность чуда, обставленного конкретно-бытовыми деталями. Бесы окружают Аввакума в мире обыденных вещей, толпятся на погосте, врываются в церковь и бесчинствуют даже в алтаре. Саван шевелится на мертвеце, ризы и стихари летают с места на место, то ли от порыва ветра, то ли от «бесовской игры». Чудеса у Аввакума приобретают обыденные очертания, но совершаются они на фоне морального подвига и мученичества.

В еще большей степени барочная экспрессивная конкретность выступает в описании экзальтированных «видений» Епифания. Здесь все пропитано кровью и ужасом реальных пыток и мучений. Описание дважды произведенного урезывания языка, физической боли при выры-

lib.pushkinskijdom.ru

вании языка клещами («яко лютая змея укусила») и его последствий дано с натуралистической точностью: «А где язык был во рте, туто стало быти слин много: егда спать лягу, и что под головою лежит, то все умочит слинами, текущими из гортани... и егда принесут мне щей, и рыбы, и хлеба, и я в одно место сомну все, да тако вдруг и глотаю». Но эта конкретная картина превращается в символическую мистерию. Визионер Епифаний узрел себя на некоем поле, светлости и красоте которого он дивится. И о «левую страну» на воздухе витают два его языка: первый — московский, вырезанный раньше, «не само красен, но бледноват», а второй — недавно вырванная последняя култышка во рту — «зело краснешенек». Епифаний простирает к нему руку — «он же на руке моей ворошится живешенек» и потом прирастает ко рту, только он все же «короче старого, ино толще старого и шире во все страны». «Дикое мясо», образовавшееся после жестокой казни, становится дарованным богом в неземном видении чудесным языком, пригодным «на всякую службу — к ядению, и к молитве, и ко псалмом». Натуралистическое описание действительности в конечном счете служит спиритуалистической цели! Барочные живописные детали постоянно участвуют в создании общей мистико-символической картины. Отдельные детали красочного описания аллегоризируются. В вещем сне Аввакума «пловут стройно два корабля златы, и весла на них златы, и шесты златы, и все злато, по единому кормщику на них сиделцов». Это корабли скончавшихся «богоугодно» его духовных детей. А вот и его собственный «корабль» — «не златом украшен, но разными пестротами, — красно и бело, и сине, и черно, и пепелесо, — его же ум человечь не вмести... юноша светел на корме сидя, правит». Эта аллегорическая картина знаменует предстоящий Аввакуму «пестрый», многотрудный жизненный путь, полный испытаний и превратностей, но предвещающий и ему вечное спасение.

«Реалистическая деталь» у Аввакума двойственна по своей природе, ибо постоянно соотносится с патетическим и чудесным. То же самое следует сказать о «пейзажах» Аввакума. Они связаны с традициями древнерусской книжной миниатюры и отчасти живописи. Они условны и номиналистичны, но в то же время географически конкретны, реальны по своей флоре и фауне. Характерно, что Аввакум описывает не природу своей родины, не привычный ландшафт европейской России, а далекую, впервые увиденную им Сибирь. Но «пейзаж» не существует сам по себе. Он воспринимается как конкретный фон, на котором выступают гонители протопопа, предваряет морально-учительные тирады.[68] Он становится компонентом чуда (спасение во время бури).

Оба плана повествования — религиозно-мистический и реальный — напряжены до предела. Постоянная смена и взаимопроникновение различных психологических аспектов, сочетание и взаимодействие высокого и низкого, конкретного и отвлеченного, реального и фантастического, традиционного и необычайного происходит в обстановке эмоционального кипения. Эмоциональная насыщенность аввакумовской прозы поддерживается его индивидуальным языковым стилем, усиливается динамическим взаимодействием двух языков — церковнославянского традиционной книжности и простонародного русского. Традиционные образы смещают реальный план в сторону метафоры. Церковно-библейские символы развертываются в цепь реальных картин, под знаком которых проходит описание действительных событий (например, бурь, топивших «дощаник» Аввакума). Живая действенность словесных ассоциаций достигается неожиданными смысловыми движениями, актуализирующими традицион-

[68] «Описание величественных диких пейзажей Байкала развертывается в проповедь», — заметил еще переводчик Аввакума Р. Ягодич (Das Leben des Protopopen Awwakum von ihm sebst nieder geschrieben. Übersetzt und eingeleitet von Rudolf Jagoditsch. Berlin-Königsberg. 1930, S. 68).

lib.pushkinskijdom.ru

ные метафоры. В. Виноградовым уже описана своеобразная ассоциативная игра слов у Аввакума, каламбуры, основанные на этимологизации, как бы возвращающие слову его первоначальное значение, пристрастие к рифмованной, почти прибауточной речи.[69] Эта народная по своей основе речь носит не балагурный характер, а служит для создания контраста, усиливая эмоциональное напряжение повествования, а иногда бросает на него трагический отсвет, когда, например, Аввакум прибауточным тоном сообщает: «сын мой Прокопей, который сидит с матерью в земле закопан».

Житие Аввакума представляется на первый взгляд совершенным антиподом стихотворных панегириков Симеона Полоцкого. Однако это не вполне верно. Их связывают такие характерные черты стиля барокко, как метаморфизм, смещение значений слов и их эмоциональной окраски, стремление к развертыванию побочных ассоциаций и вторичных значений слова. Аввакуму эти семантические преобразования свойственны в еще большей степени, чем Симеону Полоцкому и его школе. Можно указать также на нагнетание и экзальтацию деталей, стремление к чудесному и необычайному, к протрясающим картинам греха, ужаса и страдания. Только у Симеона Полоцкого это «литературные ужасы», почерпнутые из эрудиции, а у Аввакума они выхвачены из самой жизни. Аввакум чужд позы, льстивой вычурности и расчетливого риторизма представителей церковно-придворного барокко, но он не чужд многих общих с ними источников и традиций, получивших у него лишь своеобразное преломление. Аввакум и Симеон Полоцкий — это лишь разные полюсы русского литературного барокко XVII века, но не принципиально чуждые явления.

Литературные источники Аввакума восходят к средневековой традиции, церковной в своей основе. Аввакум отправляется от Писания и к нему апеллирует, он опирается на житийную литературу, но он обновляет и оживляет традиционную агиографическую схему, наполняя ее реальным содержанием, взятым из действительности, пронизывая личным отношением. Конкретно-индивидуальные детали, почерпнутые из личного опыта, сочетаются с библейскими сюжетами и церковно-богослужебными формулами, когда исторически конкретные люди «вопят» словами евангельской притчи. Собственное «я» героизируется и служит внеличным примером стойкости духа. Житие Аввакума это автобиографический рассказ о реальных событиях его жизни, о претерпетых им страданиях и мучениях, но в то же время это поучение, увещание, проповедь.

В Житиях Аввакума и Епифания отчетливо запечатлены различия в их натуре. Мятущийся, страстный и решительный Аввакум, полный гневного смирения и неукротимой ярости, мечтающий о том, чтобы «выколупать» глаза Никону, и кроткий, созерцательный, рефлектирующий отшельник и визионер Епифаний.[70] Уже сама эта индивидуализация выводит их жизнеописания за рамки традиционного агиографического жанра, смещает и трансформирует его.

Аввакум всячески доказывает свою преданность традиции, приверженность к букве Писания. Он мобилизует доступные ему средства средневековой книжности, но в то же время он взрывает старую книжную традицию и создает новый тип литературного произведения, отражающий его восприятие мира и обуревающие его душевные конфликты.

Недавно А. Андьял, на наш взгляд, справедливо назвал Житие протопопа Аввакума «интереснейшим и характернейшим произведением для всего мира славянского барокко». По мнению Андьяла, Аввакум — пред-

[69] В. В. Виноградов. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума. В кн.: Русская речь. I. Пгр., 1923, стр. 195—293.

[70] А. Н. Робинсон. О художественных принципах автобиографического повествования у Аввакума и Епифания. В кн.: IV Международный съезд славистов. Славянская филология. Сборник-статей, II. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 254—272.

lib.pushkinskijdom.ru

ставитель восточнославянского «готического барокко», связанный со средневековым мировоззрением, но в то же время наделенный ярко выраженными чертами человека и писателя эпохи барокко. Это тип «барокизированного» подвижника и аскета, проникнутого «пафосом мученичества», как в описании сожжения Исайи и Авраамия. Интересны многочисленные культурно-исторические ассоциации, которые вызвало чтение Жития протопопа Аввакума у венгерского исследователя: «Читатель часто вспоминает то „Лабиринт" Комениуса, то „Симплициссимуса" Гриммельсгаузена, то духовные аллегории австрийского поэта барокко Лаврентия фон Шнюффиса или знаменитый „Сон Декарта". Совершенно в стиле этих одновременно реалистических и фантастических, вращающихся в аллегорическо-визионерской сфере произведений представляется нам, например, сцена, в которой Аввакум выслушивает исповедь грешной девушки, испытывает сам искушение и наконец погружается в сонное видение». Андьял обращает внимание на описание Аввакумом возвращения из Сибири — ландшафты по берегам Байкала: «Невольно снова вспоминаются различные произведения барокко, в особенности ландшафтная живопись конца XVI—начала XVII века. Но и в барочной прозе встречаются такие ландшафты. Совершенно ошеломляет, когда у писателя старой Руси выступает такой патетико-романтический идеальный ландшафт барочной эстетики!» В этом ландшафте отчетливо выступают и мотивы средневекового восприятия, образы поздней готики, которые Андьял связывает (скорее чисто ассоциативно) с Дунайской школой (около 1500 года). Слова Аввакума «Аще бы не были борцы, не бы даны быша венцы», по мнению А. Андьяла, напоминают тирады «барочной трагедии» второй силезской школы, а его горькие самообвинения могли быть вложены в уста героев Андреаса Грифиуса.[71] В последнем случае, на наш взгляд, следовало бы оговорить, что при всем трагическом пафосе Грифиуса его тирады театральны и лишены непосредственного индивидуально-автобиографического переживания. Протопоп Аввакум прорывает условное полотно традиционной книжности, выходит за рамки литературы и вместе с тем становится великим писателем славянского барокко.

Литература русских старообрядцев после смерти Аввакума носит барочный характер. Появляются многочисленные полемические сочинения, расцвеченные барочной риторикой. Чувство крайнего ожесточения, гонимости и обреченности, подсказывает эсхатологическое восприятие действительности, ощущение близкой кончины мира. И если уже протопоп Аввакум возвещал скорое пришествие Антихриста, то в обстановке петровских реформ и массового вторжения новых идей и обычаев, разрушающих весь привычный уклад, происходит отождествление фантастического образа Антихриста и реального исторического лица Петра I. На миниатюрах старообрядческого «Лицевого Апокалипсиса» ликующие

[71] A. Angyal. Die Slavische Barockwelt, SS. 61—64. К сожалению, А. Андьял без особых оговорок соглашается с довольно поверхностной аналогией, которую приводит по отношению к Аввакуму австрийский лексикон мировой литературы (Bd. 1, Wien, 1951): «Аввакум — прототип русского мученика, народностью, живостью и образностью языка своих проповедей напоминает Абрахама а Санкта Клару, однако не обладает его юмором. Он более фанатичен и исполнен стихийной силы, чем последний». Абрахам а Санкта Клара (1642—1709), потрясавший Вену конца XVII века своими бурлескными проповедями, сочетал в своем лице тип модного придворного проповедника и странствующего капуцина из «Лагеря Валленштейна» Ф. Шиллера (для которого он, кстати, и служил прототипом). Его проповеди и сочинения («Спасительная всякая всячина», «Духовная лавочка» и др.) поражают неожиданными поворотами мысли, нарочитой простонародностью, носившей подчас шутовской характер, хитроумными метафорическими построениями, однако не теряющими красочности и конкретности. Абрахам а Санкта Клара не был раздираем внутренними противоречиями, как протопоп Аввакум, и, конечно, не был типом «мученика», идущего за свои убеждения на костер.

lib.pushkinskijdom.ru

бесы сопровождают отряд петровских солдат, преследующих старообрядцев, укрывшихся в дремучих лесах.[72] Многочисленные сочинения старообрядцев представляют собою мартирологи, наполненные рассказами о замученных и самосожженцах, описаниями чудес и бесовских наваждений.[73]

Основанная в глуши Олонецких лесов Выговская пустынь стала крупным культурным центром старообрядчества, где «древлее благочестие» и приверженность к средневековой традиции причудливо сочетались с литературными навыками барокко. «Киновиарх» Выговского скита Андрей Денисов под видом купца даже тайно учился в Киевской академии «риторическому разуму», а его брат Семен изучал там же «пиитику», и, таким образом, они приобщились к украинско-польскому церковно-схоластическому барокко, которое они и постарались поставить на службу своим целям. К этому времени выговцы, добившиеся больших успехов в торговых и других «мирских» делах, приходят к некоторому компромиссу с петровским государством. Жестокие гонения сменяются дозволенным «словопрением» и наставительными «разглагольствованиями с раскольниками». В этой обстановке возникла особенная потребность в книжной начитанности и риторических хитростях. Старообрядцы обращаются к книжным источникам. Их экзальтированному воображению вполне отвечают устрашительные легенды «Великого зерцала».[74] В это время усиливается риторизация и приукрашенность писаний старообрядцев. Андрей Денисов выступает как вполне сложившийся писатель позднего барокко. Его «Повесть о срете в Москве слона персидского» раскрывает любовь старообрядцев к красочным и экзотическим зрелищам. Восторженная любознательность, внимание к малейшим деталям и чувство сенсации переплетается с религиозной патетикой и риторическим поучением. Витийственное описание «златосияющих колесниц» и подарков, среди которых были не только слон, но «жар некая небывалая птица и бобр многопестрый зверь», отражает художественное восприятие петровского барокко.[75]

7

Русская культура петровского времени развивалась под знаком барокко, охватившего все проявления художественной жизни от архитектуры до поэзии. Риторическими средствами барокко расцвечивались церковная проповедь и политические сочинения. Титульные листы и фронтисписы книг уснащались различными изображениями в барочной трактовке. Искусство западноевропейского барокко широкой волной вливалось в Россию, где встречалось с барочными формами, возникшими и развившимися ранее.

Рядом с торжественной пышностью и репрезентативностью петровских официальных празднеств мы видим их гротескно-барочное преломм-

[72] В. Н. Щепкин. Два лицевых сборника Исторического музея. «Археологические известия и заметки», 1897, № 4, стр. 97—102. Одновременно в старообрядческой литературе и искусстве развивается гротескно-обличительная линия, осмеивающая и развенчивающая Петра (например, резные иконы, изображающие «Никиту-бесогона», наказывающего усатого кота, под которым подразумевался Петр, известная лубочная картинка «Мыши кота хоронят» и др.).

[73] Иван Филиппов. История выговской старообрядческой пустыни. СПб., 1862; Павел Любопытный. Исторический словарь староверческой церкви. Саратов, 1914.

[74] П. В. Владимиров. Великое зерцало. Из истории русской переводной литературы XVII века. М., 1884, стр. VII—IX; В. Г. Дружинин. Словесные науки в Выговской поморской пустыни. СПб., 1913; П. Г. Любомиров. Выговское общежительство. Саратов, 1924.

[75] Андрей Денисов. Повесть риторическая о срете в Москве слона персидского. «Русская старина», 1880, кн. 9, стр. 170—172. «Бобр» — по-видимому «бабр», как в Сибири зовут тигра. См.: А. А. Черкасов. Записки охотника Восточной Сибири. СПб., 1884, стр. 351.

lib.pushkinskijdom.ru

ление во «Всешутейшем и всепьянейшем соборе», в петровских карнавалах и шутовских обычаях и церемониях на ассамблеях. Шуты и шутихи Анны Иоанновны и свадьба в Ледяном доме лишь продолжают тяжеловесную традицию барокко в быту.

Русское барокко петровского времени в значительной степени было подчинено политическим и просветительским целям, поставленным Петром I. Важнейшим центром художественной пропаганды становится в это время Московская Славяно-греко-латинская академия. По «инвенции» монахов, воспитанных на церковной схоластике и риторике, воздвигались врата, арки и обелиски для «сретения» Петра и прославления его побед. Вся доступная символика и эмблематика была пущена в ход. Античная мифология смешивалась с острополитической злободневностью. Герой Персеуш (Персей), победив чудище, устремлялся на освобождение Андромеды, олицетворявшей Ижорскую и другие русские земли, отторженные Швецией.[76] К языческим символам примешивались эмблемы, заимствованные из Священного писания, как, например, масличная ветвь и радуга, что возвещало приближение благостного мира после бурного потопа войны и бедствий. А чтобы зрители не почитали все это «буйством неким и кичением дымящегося разума», каждое торжество сопровождалось словесным объяснением.[77]

В академии составлялись также приветственные «канты», «орации», стихотворные надписи, давались театральные представления, единственная цель которых была разъяснять и прославлять внешнюю и внутреннюю политику Петра. Петровские триумфы, обставленные со всей пышностью декоративного барокко, включали поэзию в единый художественный комплекс с живописью, архитектурой и графикой. «Тритоны», «рыкающие львы», огнедышущие драконы, рога изобилия надолго переселяются в панегирическую поэзию. Но вместе с тем в старые формы барочных панегириков вторгаются новые темы — просвещения и науки, технического прогресса страны и укрепления ее мощи. Унаследованная церковно-риторическая традиция медленно трансформируется, приспосабливаясь к этим новым задачам. Барочный характер продолжает носить школьный театр, хотя его репертуар посвящен пропаганде идей петровского времени.[78]

Мотивы школьных панегириков петровского времени в оболочке виршевой поэзии дожили до начала 40-х годов XVIII века. В тверском рукописном сборнике, обследованном Бадаличем и относящемся к 1745 году, мы находим театрализованную декламацию, развертывающуюся по традиционной схеме — Слава, Фама, Янус, Древность повествуют о том, как безвестная Россия превратилась в могущественное государство:

Вдруг труд Петров, России нов, плод принес пречудны
Егда в диво, особливо монарх люботрудны,
Вся полезна всем любезна впутрь введе России
Вся заводы, фабрик роды, науки драгии.[79]

---

[76] Торжественные врата, вводящие в храм божественныя славы. М., 1703.

[77] Преславное торжество освободителя Ливонии, пленителя и покорителя прегордого льва Свейского. М., 1904; Политиколепная Апофеосис достохвальные храбрости Всероссийского Геркулеса. М., 1709; Врата трпумфальные в царствующем граде Москве. М., 1721.

[78] Слава Российская. (Публикация М. И. Соколова). «Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете», 1892, кн. 2; Слава печальная. (Публикация С. Щегловой). «Труды Отдела древнерусской литературы», т. VI. См. также: В. Резанов. Из истории русской драмы. Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910; Старинный спектакль в России. Л., 1928.

[79] Јосип Бадалић. Споменици руске школске драме јелисаветинскога времена. Београд, 1927, стр. 38.

lib.pushkinskijdom.ru

Русское литературное барокко все более отходит от церковнославянского велеречия, которого еще придерживаются церковные проповедники, особенно консервативного лагеря (Стефан Яворский). Вместе с тем оно отходит и от «фигурной поэзии», различных хитростей орнаментальной риторики. Феофан Прокопович, в творчестве которого в барочной оболочке выражались просветительские тенденции, пренебрежительно отзывается о словесной игре виршеписцев недавнего прошлого, а его преемник Лаврентий Горка называет подобные стихи «кропотливыми безделками».[80] Литература барокко все более секуляризируется, проникается общественно-политическим содержанием и, наконец, включает в себя общественную сатиру. Этот процесс ясно выражен в творчестве Феофана Прокоповича. Иоахим Тетцнер недавно утверждал, что Феофан «стремился преодолеть барочный стиль», которым, однако, «мастерски владел». Феофан был связан со старой риторической традицией барокко, представленной в Киевской академии, откуда он вышел. Тетцнер усматривает у Прокоповича «барочные черты» также и в мотивах и общей окраске его киевских проповедей, в обращении к теме «memento mori», изображении уродливого и безобразного, переплетении христианства и античности, усвоении новой схоластики, связанной с барочным мировоззрением. Немецкий исследователь подчеркивает, что Феофан Прокопович не застыл в рамках барочных художественных вкусов. Он вырос в обстановке петровских реформ, и в его произведения довольно рано проникли новые элементы раннего русского Просвещения. Феофан отталкивался от «надутости» пышного барочного стиля Сааведры Факсардо, который он осуждал в предисловии к своему переводу «Empressos politicas» этого автора.[81] К сожалению, И. Тетцнер разумел под «барочным стилем» только велеречивый пышный стиль церковного барокко, не заметив глубоких процессов трансформации русского барокко в петровское время.

В России в первой трети XVIII века новая художественная идеология явно отставала от потребностей времени, от процессов, совершавшихся в экономической, политической и культурной жизни страны. Нет никакого сомнения, что ни стихи Феофана Прокоповича, ни «школьные драмы» петровского времени ни в какой степени не отвечали размаху петровских преобразований. Но вместе с тем шла интенсивная выработка новых художественных форм и средств.

Существенной особенностью развития русского барокко надо признать историческое совмещение стилей. В России в силу ускоренного развития страны, вызванного петровскими преобразованиями, на одном историческом этапе как бы совместились несколько исторических периодов художественного развития, наслоившихся друг на друга. Стремительно усваиваемые художественные формы как бы наслаивались друг на друга в тесном взаимодействии с особенностями национальной культуры страны. Традиционные художественные средства также подвергались усиленной переработке и переосмыслению сообразно потребностям нового времени.

Гениальным синтезом противоборствующих тенденций в развитии барокко стала одическая лирика Ломоносова, который сумел использовать и секуляризовать художественные средства книжной поэзии XVII века и школьной драмы петровского времени, сочетая их с воспринятым им опытом западноевропейской литературы.[82]

---

[80] Н. Петров. О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала до ее преобразования в 1819 году. «Труды Киевской духовной академии», 1867, т. I, стр. 110.

[81] I. Tetzner. Theophan Prokopovič und die russische Früaufklärung. «Zeitschrift für slawistik», Bd. III, 1958, Heft 2—4, SS. 349—350.

[82] О развитии поэтического мастерства Ломоносова см. в нашей книге «М. В. Ломоносов. Путь к зрелости» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 345—376).

lib.pushkinskijdom.ru

Ломоносов тысячами нитей связан с предшествующей литературной национальной традицией — поэзией Симеона Полоцкого и еще далее с древнерусским ораторским искусством. Абстрактные образы Симеона Полоцкого приобретают у Ломоносова бо́льшую историческую конкретность. Если, по словам Полоцкого, слава царя Алексея Михайловича достигает не только Геркулесовых столпов древнего мира, но и «стран Америцких», то Ломоносов в оде 1742 года говорит, обращаясь к Елизавете:

К тебе от восточных стран спешат
Уже Американски волны
В Камчатский порт веселья полны...

В известной степени Ломоносов смелее панегиристов XVII века в образовании метафор. В «Рифмологионе» Симеона Полоцкого:

Небом Россию нарещи дерзаю,
ибо планеты в оной обретаю...

Ломоносов же прямо пишет: «Небу равная Россия» (ода 1761 года). Его обращение к мифологии имеет много общего с Нептунами, Марсами и Вулканами барочной школьной драмы. Барочная пышность декоративного убранства его од напоминает живописные аллегории петровских триумфов. Стремительное движение и живописность ломоносовских од, конкретность и осязаемость («и персы в жаждущих степях») сочетающиеся с великолепною звукописью («металл и пламень в дол бросает»), его напряженный метафоризм — все это несомненные признаки барокко. Поэзия Ломоносова полисемантична. Его «бурный слог» не страшится смелых уподоблений, основанных на метафоризации вторичных и побочных значений слова, что совершенно чуждо канонам и правилам поэтики классицизма. И не случайно строки из оды 1742 года

Там кони бурными ногами
Взвивают к небу прах густой

пародировал классицист Сумароков, ибо они казались ему полной бессмыслицей.[83]

Бурное мышление барокко, сочетание «далековатых идей» были одинаково свойственны и Ломоносову-поэту и Ломоносову-естествоиспытателю, сочетавшему смелый полет фантазии с логикой научного мышления. «Видение» космоса достигает у Ломоносова необычайной силы. Но этот «барочный космизм» выступает у него в новом качестве. Ломоносов не только восхищается безмерностью мирового пространства, открывающегося его взору астронома:

Открылась бездна звезд полна
Звездам числа нет — бездне дна...

Он соединяет поэтический восторг перед бесконечным миром с твердой убежденностью в его познаваемости. В творчестве Ломоносова совместились различные стилевые тенденции. Взаимоотношения его, например, с классицизмом весьма сложны. Несомненно, что он остался во многом чужд сухой рассудочности и ограниченности готшедовского (а у нас сумароковского) классицизма. Живописное великолепие и полисемантизм его поэтической речи, его метафорический строй все еще отвечают традициям барокко. Поэтому совершенно не случайно Франк Вольман называл его «барочным классицистом». Ломоносов рационализировал и трансформировал поэзию барокко, не порывая и не имея возможности

[83] См нашу статью в сборнике «Русская стихотворная пародия» (М.—Л., 1961, стр. 10—17). Тема «Ломоносов и барокко» подлежит еще специальному изучению, и мы касаемся ее здесь лишь в общих чертах.

lib.pushkinskijdom.ru

порвать с этим стилем. Его одическая лирика была тесно связана с художественно-материальным окружением придворного быта, носившим отчетливо барочный характер, и не противоречила этому стилю. И он не только сочинял «надписи» к пышным фейерверкам, оформленным всеми художественными средствами барокко, но и придумывал барочные картуши и титульные листы к своим собственным книгам, и несомненно его собственному вкусу отвечали барочные амуры, украшающие дарственную грамоту на полученное им во владение имение Усть-Рудица. Мозаичные работы Ломоносова, в особенности его грандиозный проект убранства гробницы Петра I, вполне отвечают традициям и вкусам барокко и никакими усилиями не могут быть отнесены к классицизму. Но Ломоносов-художник и Ломоносов-поэт здесь не противоречили друг другу. Барочный славизм его «Древней истории», его «Риторика», его оды и «надписи», его картуши и мозаики — все это проявление единого художественного мышления. Вот почему творчество Ломоносова необходимо рассматривать как своеобразное историческое и стилевое соответствие зодчеству Растрелли.

lib.pushkinskijdom.ru

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ

Л. ГОРДОН

«МОСКОВСКИЙ ВЕСТНИК» 1809 ГОДА

Во всей нашей исторической, критической и справочной литературе вплоть до самых последних лет о журнале «Московский вестник» ничего не сказано. Лишь в «Библиографии русской периодической печати» Лисовский сообщает, что журнал выходил еженедельно с января по июль 1809 года и что издателем его является «И. М. В.».[1] Комментатор нового издания библиографии Сопикова, Рогожин,[2] расшифровывает эти инициалы как «Издатель Московского вестника», очевидно подобно тому, как Новиков подписывался «И. Т.» — «Издатель Трутня» и «С. Ж.» — «Сочинитель Живописца».

У Геннади эти инициалы бездоказательно расшифровываются как псевдоним М. Н. Макарова.[3] Но Геннади, очевидно, сам настолько мало доверяет этим сведениям, что, приводя их в статье «Вестник, Московский», отказывается от них в статье «Макаров», где журнал уже ни словом не упомянут.

Криптоним «И. М. В.» остался не раскрытым, а рогожинская расшифровка ни на шаг не приближает нас к установлению личности издателя.

Неведение библиографов не является случайным: известно, что уже в 1827 году П. А. Вяземский, выступая под псевдонимом «Журнальный сыщик» в «Московском телеграфе»,[4] упоминал «Московский вестник» 1809 года как некий литературный курьез.

Обратившись непосредственно к журналу, сохранившемуся в единственном экземпляре в фондах Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, мы сразу же убеждаемся в недостаточной точности сведений Лисовского: фактически «Московский вестник» выходил, хотя и не регулярно, до самого конца 1809 года. И чем более мы вчитываемся в него, тем более убеждаемся в том, что имеем перед собой определенную линию, социальное лицо, эстетическую позицию, представляющую незаурядный интерес для историка русской культуры и общественной мысли.

Программа журнала, объявленная в № 1, объединяя на равных правах «разные новейшие иностранные и отечественные известия, анекдоты, исторические и биографические отрывки, Некрологии, изобретения и открытия в науках и художествах, наконец повести, стихи разного рода и проч.», показывает, что автор ее («Издатель») полон желания удовлетворить все вкусы, ответить на все запросы читателей, не представляя себе трудностей задуманного предприятия. Это свидетельствует о некото-

---

[1] Н. М. Лисовский. Библиография русской периодической печати (1703—1900 гг.). Пгр., 1915.

[2] В. С. Сопиков. Опыт российской библиографии. Редакция, примечания, дополнения и указатель В. Н. Рогожина. СПб., 1904.

[3] Г. Геннади. Справочный словарь о русских писателях и ученых, умерших в XVIII и XIX столетиях, и список русских книг с 1725 по 1825 г. Берлин, 1876.

[4] «Московский телеграф», 1827, ч. XVIII, № 21, Отделение второе, стр. 29—31. О псевдониме П. А. Вяземского «Журнальный сыщик» см.: П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. X, СПб., 1886, стр. 267.

lib.pushkinskijdom.ru

рой «внелитературности», непрофессиональности издателя. В этом же нас убеждает и подбор сотрудников, имена которых в литературе не известны, и заметная бедность редакционного портфеля. С запретом (в августе 1809 года) публиковать иностранные известия, которые занимали большое место в «Московском вестнике», издатель лишился многих материалов для публикации: первые 20 номеров содержат иностранные известия, последние 6 их лишены, первые 20 номеров журнала выходили с января по август, а последние 6 — с августа по декабрь. Это показывает, что издатель рассчитался с полугодовыми подписчиками лишь к концу года и что запрет помещать иностранные известия добил журнал, и без того с трудом выпускаемый в свет.[5]

Бедность редакционного портфеля отнюдь не означала скудости мысли. В «Московском вестнике» мы находим не скудость, а лишь затрудненность мысли, ищущей своего выражения, и не можем не задать себе вопроса: чем же она вызвана?

Обратимся непосредственно к материалам самого журнала. Уже в № 4 мы находим ироническую статью о московских маскарадах, где встречаем знакомые еще по литературе XVIII века имена Скотининых и Простаковых; и тут же появляются новые для этой эпохи нотки: «В новых маскерадах... щеголь трепещет, чтоб не повертеться с какой-нибудь ротюриеркой — щеголиха опасается... чтоб не сделать балансе против портного и сапожника...» (№ 4, стр. 49—50).

Резкие выпады против явлений специфически дворянского быта мы находим в № 4 (стр. 58—60), где хотя и в наивной форме, но с удивительной фактической точностью и с таким же ироническим отношением к герою предвосхищается описание дня Онегина.

В журнале есть детали, с неопровержимой ясностью свидетельствующие о «социальном положении» авторов и даже точно указывающие на состояние их кошельков: лишь человек, не имеющий не только своего выезда, но даже денег на извозчика, мог писать в «Московском вестнике» о том, что в Москве «на всех улицах, в особенности же на улицах менее проезжих, всегда такое множество собак, что, ходя один, едва ль в ином месте можешь отбиться и лучшею полновесною палкою» (№ 8, стр. 127).

Разъярепный пешеход обрушивается на скачущего в карете по московским улицам баловня судьбы, дворянчика-петиметра. «Скакать сломя голову, цеплять, ломать, давить все то, что не встречается, и наконец прощать все невежества кучерам и лакеям своим, которые они причиняют прохожим и проезжающим: неужели и это мода?.. Но взгляните на эту всклокоченную голову — девиз развращенных! — на эту полуобнаженную грудь, с картою в зубах, или на сей карикатурный скелет в очках и с дубинкою в руке; напоследок посмотрите на этого петиметра инкогнито, отца и покровителя лихой четверки вятских лошадок; он высунулся до половины из окошка и кричит: пошел! пошел!.. Вот те злые гонители, которые подвергают опасности жизнь бедности, жизнь и без того угнетенную; вот те невежи, которые не щадят и людей почтеннейших, не различая ни лет, ни полу, ни даже заслуг...

Во Франции некогда подобных людей смиряло трехдневное заключение в Бастилию, а по выпуске из оной брали с них обязательство ни на чем не ездить, но ходить пешком, в случае же неисполнения — им грозила вечная Бастилия» (№ 12, стр. 183—184).

Видно, что вопрос о правах владельцев карет и о защите пешеходов достаточно волновал журнал.[6] Эти интересы не могли быть отражены

[5] Это предположение подтверждается и судьбой журнала Н. Греча и Ф. Шредера «Гений времен», также прекратившего свое существование в связи с запрещением публиковать иностранные известия.

[6] Вопрос этот не случаен в истории русской демократической мысли: за ним скрывался социальный протест. Так, в журналистике XVIII века мы находим недо-

lib.pushkinskijdom.ru

в изданиях, рассчитанных на читателей более высокого социального положения: ясно, что «Московский вестник» обращен к другой читательской среде. Это подтверждается и характером переводов с французского и английского: сотрудники журнала обнаруживают умение читать, но не умеют говорить на иностранных языках. Так, художник Тициан у них превращается в «Титиена» (из чего видно также, что само имя художника, знакомое культурному меньшинству общества, им неизвестно, — № 10, стр. 153), а сообщая своим читателям анекдот времен французской революции, они считают нужным разъяснять им значение французских слов «сент» и «сир» (№ 15, стр. 233). В другом месте авторы упоминают некую «Лади Б.», не зная, очевидно, как этот титул произносится (№ 16, стр. 246). Журнал, таким образом, обращался к среде, которая других языков, кроме русского, не знала, т. е. к необеспеченному служилому дворянину, к купцу, к учителю, лекарю, к тем, кого потом назовут разночинцами.

В соответствии с этим социальным адресом журнал создает и собственную этическую концепцию, не совпадающую с господствующей этикой карамзинистов. В первом же номере журнала мы находим программную статью, в которой в противовес сентименталистскому культу частной филантропии, пропагандируемому как «Вестником Европы» Жуковского, так и «Русским вестником» Глинки, выдвигается идея общественной помощи бедным, «Московский вестник» предлагал создать «магазины благотворительности», которые явились бы органами общественной, а не частной помощи беднякам. В скромной по тону заметке содержался вызов дворянской «чувствительности», и против «Московского вестника» выступил сначала «Друг юношества» Невзорова, а потом и «Русский вестник» Глинки. Издатель «Московского вестника», по собственному признанию взявший за «правило избегать вражды журнальной», счел эту тему столь важной, что вернулся к ней и вступил в полемику с «Другом юношества». В своей новой статье — «Ответ на замечание г-на издателя „Друга юношества“» — он разъяснял свою позицию, мотивируя необходимость именно общественной, а не частной благотворительности двумя основными соображениями. Во-первых, по мнению издателя, честные бедняки должны получать помощь от общества, чтобы не быть вынужденными стыдиться своих благодетелей; во-вторых, выступая от имени людей «посредственного достатка» в противоположность «Крезам, которые конечно уже имеют все способы рассыпать свои благодеяния на всех и на все», издатель утверждал право бедняков в складчину помогать беднякам — помогать, а не «благодетельствовать», подавая милостыню, которая и бесполезна, и унизительна для получающего.

Хотя в журнале нет никаких ссылок на Новикова и изыскивается какой-то английский прецедент с «Магазейном благотворительности», здесь нельзя не усмотреть новиковской традиции: вспомним хотя бы коллективную помощь голодающим, организованную Новиковым в 1787 году. Этот же вопрос «практической филантропии» в плане общественной благотворительности незадолго до того, в 1802—1804 годах, привлекал внимание Вольного общества любителей словесности.[7]

вольство молодыми господчиками, чьи мчащиеся во весь дух кареты давят «народ, ходящей по улицам» («Смесь», 1769, лист 27, стр. 215—216). Позднее, в 1808 году, профессор Московского университета Цветаев, отмечая барское «презрение к простому народу», «приводил в пример, что многие молокососы..., скачущие в каретах, позволяют (приказывают даже...) своим форейторам бить... бедных простолюдимов...» (см.: Дневники и письма Николая Ивановича Тургенева, т. I. СПб., 1911, стр. 109—110). Разночинец-пешеход, которого сбивает с ног лихой ездок, владелец собственного выезда, вошел и в большую литературу: вспомним завязку «Княгини Лиговской» Лермонтова.

[7] См.: Вл. Орлов. Русские просветители 1790—1800-х годов. Гослитиздат, 1950, стр. 211.

lib.pushkinskijdom.ru

У нас нет никаких фактов, свидетельствующих о непосредственном влиянии радишевцев (деятельность которых в основном развертывалась в Петербурге) на «Московский вестник». Тем симптоматичней их близость в этом чрезвычайно важном для того времени вопросе.

Вопрос о бедности привлекал внимание «Московского вестника» неоднократно. Помимо темы благотворительности, журнал, ссылаясь на мнение французского писателя времен консульства и империи, Левизака, выдвигал нечто вроде наивнейшего проекта борьбы с безработицей: «...они бродят под знаком праздности: почему ж бы таким сдоровякам не стараться по крайней мере служить проходящим по улицам. Что бы я заплатил такому человеку, который бы меня в грязное время выпроводил по чистому месту, в случае непогоды предложил бы мне изготовленной у него зонтик, вычистил бы мои сапоги или показывал бы мне дорогу пройти туда и туда, что часто бывает для меня, да и для многих слишком затруднительно; но таковые бы люди должны были стараться все дома своей части иметь на переписи; не худо бы и то было, естьли б бедняки наши, выбрав из себя доброго и надежного человека, поручили б ему содержать маленькую пешую почтовую контору, а сами бы остались разнощиками писем» (№ 8, стр. 125—126).

Журнал утверждал право истинно великих людей на признательность родины: в первом же номере мы находим призыв увековечить память Дмитрия Донского, Минина и Пожарского, боярина Матвеева, Суворова (№ 1, стр. 12). Имя последнего вообще неоднократно упоминается на страницах журнала, и видно, какой популярностью пользовался в народе этот недавно скончавшийся герой.

Выдвигая программу поощрения личных заслуг, журнал поднимал проблему «положительного героя». То в краткой заметке о добродетельном крепостном, подобравшем чужие деньги и вернувшем их хозяину (№ 17, стр. 260—262), то в виде отдельных афоризмов и максим, то в форме переводного эссе «Характерной человек» (№ 22, стр. 347—351), то в форме вопросов и ответов («Что вам более нравится: почести или предпочтение?.. Самолюбие требует почестп, а заслуга предпочтения» — № 2, стр. 17) журнал последовательно и настойчиво формировал сознание своего читателя, внушал ему чувство собственной социальной значимости. И если «Русский вестник» 1808 и 1809 годов пропагандирует идеал верного раба, то «Московский вестник» настойчиво противопоставляет этому идеалу свой собственный, насыщенный самосознанием новой социальной прослойки. Именно поэтому наряду с именами Мининых и Суворовых в «Московском вестнике» читатель находил ряд статей о малоизвестных героях: от описания подвига унтер-офицера Соловьева (№ 2, стр. 22—26) читатель переходил к корреспонденции о гуманизме русского солдата в бою: «...вот что сделали храбрые екатеринославцы: они, облокотясь на ружья, с удивительною твердостию ожидали отчаянного приближения неприятеля. Некоторые из русских начальников приписали таковую недеятельность им в робость и, с душевным прискорбием обратясь к героям, говорили: ребята! бог с нами! что вы? что ж вы стоите?? — Мы не бьем детей, отвечали в один голос екатеринославцы и захохотали. — Сей необыкновенный крик и грохот принудил отступить французов без всякого покушения!!» (№ 24, стр. 370).[8]

При некоторой наивности и непритязательности многих формулировок журнала за ними нельзя не усмотреть очень самостоятельной позиции в вопросе о самобытности русской культуры. «Московский вестник» выступал против галломании и преклонения перед иностранцами, при-

[8] Анекдот этот, вероятно, отражает действительное различие в возрасте наполеоновских солдат, почти детей, и русских, многие из которых отслужили 25-летний срок.

lib.pushkinskijdom.ru

чем, продолжая традицию Новикова, журнал имел своего героя, сеньора Плутинити (№ 1, стр. 9); так же, как и Новиков, журнал отстаивал своих отечественных умельцев. Но в противоположность покровительствуемой галлофобии брошюр Ростопчина «Московский вестник» боролся против квасных патриотов, против тех, кого он называл «самозванцами от патриотизма» и «фальшивыми патриотами»: «Есть злоязычники, которые называют себя добрыми, любезными, нежными патриотами и не имеют в себе ни одного из тех достоинств. Однако ж такие самозванцы, твердя о своем патриотизме и о своих добродетелях, наконец и в самом деле приучают некоторых добряков разуметь себя таковыми... Бо́льшая часть сих самопроизвольных заступников отечественного пашли всю пользу свою или находят ее в том, чтоб бранить иностранное, проклинать чужих учителей или ученых, довольствоваться единственно своим, хотя бы и худым и невежественным, но отнюдь не перенимать ничего хорошего и необходимого со стороны чуждой. А более всего (боже сохрани!) говорить иностранными языками. Это для них нож к горлу. Лучшая система добродетели их основывается на том, чтоб учиться от какого-нибудь Ульяна Березкина и Трифона Веникова, не спрашивая того, как они учены и чему учены... Словом: гг. фальшивые патриоты наши хотят единогласно, чтоб мы были только в том добры, что найдено добрым, а впредь и впрочем до него не добивались, и чтоб худое, которое между нами в иных случаях обыкновенно, всегда оставалось худым...» (№ 18, стр. 274—275).

Ульян Березкин и Трифон Веников, о которых пишет журнал, далеко не случайные имена: ведь только что (в 1808 году) Москва читала урапатриотические «Письма Устина Ульяновича Веникова к Силе Андреевичу Богатыреву». Автор их был известен москвичам: это был не кто иной, как московский генерал-губернатор граф Ф. Ростопчин. Осмеливаясь полемизировать с ним, журнал проявлял тем самым немалую гражданскую смелость в отстаивании своих взглядов.

Положительного героя журнал ищет не только среди русских: так, в № 17 (стр. 257) помещено сообщение из Кенигсберга о полковнике венгерской службы, спасшем из горящего дома двух детей.

Несомненная широта взглядов журнала проявляется и в том, что он осмеливается занять самостоятельную позицию в отношении такой исторической фигуры, как Марфа Посадница. В то время как даже прогрессивный «Северный вестник» (1803) Мартынова не решался говорить о ее республиканизме и заявлял: «...эти грезы о республиках давно уже выгнаны из всех голов. У нас в России Марфа Посадница есть хорошая сказка, и больше ничего»,[9] «Московский вестник», наоборот, утверждал, «что республиканка Марфа имела дух великой, ум необыкновенной... Ныпче бы, может быть, не было подобных ей великостию...» (№ 22, стр. 343—344).

В то же время не следует переоценивать радикализм «Московского вестника»: его попытки самоутверждения в недрах александровской государственности, его поиски положительного идеала при недостаточной зрелости мировоззрения, при теоретической слабости далеко не всегда шли в верном направлении. Поэтому на страницах журнала можно встретить и восхваление патриархальных нравов прошлого, противопоставляемых развращенности современного дворянства (№ 12, стр. 181—182), и обоснование прав «маленьких людей» ссылкой на их участие в защите города Ядрина от Пугачева (№№ 15, 16, стр. 235—242). В «Московском вестнике» была помещена статья о К. В. Макарове, чиновнике канцелярии Петра I, в которой восхищение взаимоотношениями монарха и вер-

[9] Цит. по книге: Очерки по истории русской журналистики и критики, т. I. XVIII век и первая половина XIX века. Изд. ЛГУ, Л., 1950, стр. 162.

lib.pushkinskijdom.ru

ного слуги отечества стоит на грани смешного. Невольно на ум приходит Акакий Акакиевич Башмачкин. Так мог бы писать он: «...государь смотрел из-за плеча на острое и справедливое решение его. Чем будучи восхищен до чрезмерности, не воздержался, чтоб вдруг не поцеловать Макарова в голову (отчего у него и тряслась голова по самую смерть его); ибо сильное движение радости, сопряженной с движением страха, произведенные в нем величием монарха, никак не могли остановить в равновесии внезапного удивления.

Козма Васильевич Макаров... отличался тем еще, что почерк письма его был несравнен красотою и чистотою своею» (№ 21, стр. 333).

В «Московском вестнике» 1809 года нет или почти нет литературной критики: невозможно судить о его литературной позиции по нескольким наивным отзывам о малозначащих книгах. Однако журнал первый опубликовал биографию известного поэта-переводчика Ермила Кострова («Кастрова» в правописании биографа — № 11, стр. 164—166). Следует отметить, что в этой статье, где Кострова поднимают на щит как выходца из народа, нет ни квасного, патриотического вознесения поэта до высоты Гомера (по примеру Глинки в его «Русском вестнике»), ни презрительной оценки его как представителя богемы.

Литературные материалы, опубликованные в журнале, в огромном своем большинстве не выходят за пределы даже не эпигонства, а ученичества у эпигонов карамзинской школы; лишь изредка промелькнет в них свежее, хотя и неопытное поэтическое слово.

Любопытны переводы из Оссиана (№№ 20, 21, стр. 319—327):

На берегу крутом возвышенном
Видны были башни древние,
Замка мрачного унылого...

(№ 21, стр. 321)

Этот перевод привлекает внимание с нескольких точек зрения: как свидетельство готовности переводчика к восприятию многих внешних элементов романтизма и как пример оценки Макферсоновой поэмы в духе «богатырской сказки» Карамзина «Илья Муромец». Однако ни Оссиан, ни другие подделки под народную песню не отвечают намеченной в первом номере журнала задаче — публиковать русские национальные песнопения. Приводимые в «Московском вестнике» материалы по своим литературным достоинствам и по степени своей верности фольклорной традиции стоят много ниже, чем материалы фольклорного сборника М. Н. Макарова «Русское национальное песнопение» (1809). Поэтому мы считаем, что М. К. Азадовский ошибочно называет сборник Макарова приложением к «Московскому вестнику».[10] Но порой мы видим, как сквозь сентименталистский штамп прорывается живая интонация. Таков случай с приводимой журналом украинской песней: по своему характеру она очень близка к подлинным народным украинским песням того времени.

Если в поэзии, представленной в «Московском вестнике», только намечались поиски самостоятельных решений, то гораздо определенней выявилась эстетическая позиция журнала в области театра. Демократический зритель властно заполнял театр: к его услугам были дешевые места «парадиза» (райка) и стоячего партера (места за креслами).[11] Посетителями партера были студенты и чиновники, райка — ремеслен-

[10] М. К. Азадовский. История русской фольклористики. Учпедгиз, М., 1958, стр. 126.

[11] «...Через десять минут я стоял уже в партере, который был так полон, что только двое зрителей решились втиснуться после меня», — пишет С. Т. Аксаков (Собрание сочинений, т. III, М., 1902, стр. 69).

lib.pushkinskijdom.ru

ники, приказчики, сидельцы и т. п. По свидетельству современника, «без партера не развивается в среднем сословии страсти к театру... Да и для сценического искусства партер очень нужен. Важный зритель кресел лениво смотрит на спектакль. Он ходит в театр для рассеяния, а не по любви к литературе и искусству. Он аплодирует по минутному своенравию и по знакомству; он не следит за каждым стихом, за каждым движением артиста... и вовсе не заботится о литературных или сценических успехах. От этого неминуемо падает и то, и другое, тогда как жизнь, придаваемая партером, поощряет актеров и заставляет их опасаться найти тут строгих и образованных судей».[12]

Первое, что мы встречаем в журнале, это оценку самой пьесы: ее хвалят за то, что в ней «нет таких сцен, которые, произошедши в несколько дней, должны являться на сцене в час, даже через несколько минут. Такие переходы невероятны и отнимают цену от сочинения и без того излишне жестокого. В новой трагедии напротив того нет ничего такого, отчего бы содрогалась внутренность, вырывалось сердце. Здесь сын не убивает отца, жены, брата, но добродетель торжествует, а порок посрамляется» (№ 4, стр. 51).

Еще более остро, чем против пресловутых единств, журнал выступает против крайностей и неправдоподобных ситуаций предромантизма. «...Не буду говорить ни о слоге, ни о жестоком подражании Шиллеру, которое превосходит всякое ожидание зрителя... беспрерывные смертоубийства, адские заклинания, все пороки, все варварства, весь тиранизм злой души человеческой — все это, кажется, должно заставить каждое доброе сердце отвращать взор свой от сцены, наполненной преступлениями извергов» (№ 7, стр. 105).

На страницах «Московского вестника» утверждается мещанская слезная драма как близкий демократическому зрителю и любимый им жанр; журнал тепло отзывается о драмах Ильина, Федорова и др.

Чрезвычайно показательна позиция журнала в споре по поводу пьесы Ильина «Рекрутский набор или великодушие». Спор шел о том, можно ли выводить на сцену людей «последнего состояния» (как именует их «Патриот»), или они не имеют права быть героями пьес. Для «Московского вестника» вообще не существует понятия «подлого народа», наоборот, для него люди «последнего сословия» — самые любимые герои.

Журнал не устает направлять актеров, выдвигая перед ними требование своеобразного, еще наивного реализма, требование соответствия игры характеру героя: «Г-жа Воробьева, играя Лизу, была истинною Лизою, кажется перелилась всею душою в свою роль: орган голоса, вес слов, декламация, все было мило, бесценно, до крайности приятно!» (№ 20, стр. 306).

«Московский вестник» решается критиковать даже игру прославленного корифея сцены актера Сандунова за отступление от правды характера: «Г. Сандунов совсем не желал вникнуть в роль занимаемого лица им, и везде, где только возможно было, он старался придавать игре своей более отвратительных фарсов, преобращать гнусность барбаризма в шуточную роль какого-нибудь мельника Фадея!.. (№ 7, стр. 106—107). Более того, рецензент ощупью, но последовательно приближается к постановке проблемы сценического характера в социальной плоскости, предъявляя современному театру упрек в сценическом штампе, нарушающем социальное правдоподобие образа, создаваемого актером (№ 7, стр. 108).

Требование «натуральности» на страницах журнала сопровождается борьбой против излишней театрализации, против сведения Шекспира

[12] Театральные воспоминания. Автобиографические записки Р Зотова. СПб, 1859, стр. 22.

lib.pushkinskijdom.ru

к чистой зрелищности: «Наконец Сандуновы вознаградили первой бенефис свой, показав публике Ромео и Юлию в новой опере... но любитель театра скорее соглашается смотреть Ромео и Юлию в драме, нежели в опере. Шекспир автор драмы» (№ 4, стр. 55). При этом журнал выступает и против натуралистических излишеств на сцене: «...что за лишний парад выводить на сцену лошадей тогда, когда они ни для чего не нужны? Какая странность!» (№ 4, стр. 55).

Чрезвычайно интересно отметить, что даже в «некрологии» на смерть В. П. Померанцева, видного артиста сентиментальной школы, журнал отмечал его естественность на сцене, т. е. умел находить свои оценки актера, не совпадающие с общепринятыми: «Игра Померанцева во всех пиэсах, в которых токмо он ни игрывал, до того была натуральной, что зрители забывались и почитали искусство совершенным или настоящим действием» (№ 11, стр. 161).

Чем объяснить эту свежесть и самостоятельность суждений в вопросах театра при явной наивности и слабой компетенции журнала в вопросах поэзии? Можно полагать, что причина заключается в той позиции, которую занимали представители дворянской среды в отношении допуска разночинцев к культуре. Как раз в 1809 году В. А. Жуковский выступал в «Вестнике Европы» со статьями о том, что «простолюдин» не должен приобщаться к культуре: читая, он «невольно делает сравнение между собою и мечтательными героями романов и, может быть, научается не уважать самого себя в ограниченном своем состоянии».[13]

Известно, что в 1823 году Пушкин упрекал Баратынского за презрительный отзыв о «безмундирном Сомове»,[14] а в 1830 году выступил против тех, «кто упрекал поминутно г-на Полевого тем, что он купец».[15] Надо полагать, что в 1809 году сословные предрассудки были много сильней.

Не то было в театре: среди актеров, подлинных мастеров театральной культуры, было немало выходцев из крепостных, были дети купцов, мелкопоместных дворян и т. д. И драматургия, представлявшая собой «низший род» поэзии, гораздо раньше других видов литературы дала место демократическим авторам (среди которых были актеры) и демократическим идеям.[16] Демократический зритель ходил в театр на равных основаниях с представителями привилегированных сословий. Все это вместе взятое не могло не внушить демократическому зрителю уверенности в праве на свое суждение. Поэтому «Московский вестник» выдвигал перед театром требования того нового искусства, которое вскоре нашло свое выражение в реализме. Более того, из этого вытекает чрезвычайно важный в методологическом отношении вывод о том, что рождение нового стиля в искусстве складывается из двух встречных потоков, из которых один идет от творца, а другой — от потребителя искусства. Рождение реализма было обусловлено не только внутренней логикой развития искусства, но и настоятельными требованиями, предъявляемыми со стороны зрителя и читателя. Идейные и социальные факторы влияли на художника и непосредственно и опосредствованно — через требования потребителя его творчества. На примере «Московского вестника» мы видим, что потребность в реалистическом искусстве впервые ощутили и

---

[13] Цит. по книге: Очерки по истории русской журналистики и критики, т. I, стр. 182—183.

[14] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, 1937, стр. 75.

[15] Там же, т. XI, стр. 282.

[16] См. вступительную статью П. Н. Беркова в книге: Русская комедия и комическая опера XVIII века. Изд. «Искусство», М.—Л., 1950.

lib.pushkinskijdom.ru

выразили именно демократические слои русского общества, причем выразили раньше, чем реализм в русской литературе и русском искусстве оформился как стиль.

Попробуем конкретизировать и уточнить то понятие «демократической среды», которое мы выдвигаем, говоря о «Московском вестнике». Очевидно, существуют некоторые конкретные признаки, по которым и определяется лицо сотрудников журнала.

Пушкин отмечает: «Ныне в присмиревшей Москве огромные боярские дома стоят печально между широким двором, заросшим травою, и садом, запущенным и одичалым. Под вызолоченным гербом торчит вывеска портного, который платит хозяину 30 рублей в месяц за квартиру...» [17] И вместе с тем он добавляет: «Но Москва, утратившая свой блеск аристократический, процветает в других отношениях: промышленность, сильно покровительствуемая, в ней оживилась и развилась с необыкновенною силою... просвещение любит город, где Шувалов основал университет по предначертанию Ломоносова».

Пушкин писал это о Москве 1833 года. Но эта картина упадка аристократической Москвы верна и для значительно более раннего времени. Мемуарист пишет о Москве на рубеже XVIII и XIX веков: «Где теперь эти палаты? Стены их остались, но перешли в руки промышленников, и прежней пышности их как будто не бывало».[18]

Естественно, что в этих условиях сильней мог прозвучать голос третьего сословия, которое в Москве имело значительно больший доступ к культуре, чем в Петербурге. Далеко не случайно упоминание Пушкина о Московском университете: среди его студентов было немало разночинцев — выходцев из духовенства и мещан. Для этого бедного студенчества остро стояла проблема заработка, а «лучший способ доходов состоял в переводе книг на вольную продажу», как свидетельствует И. Тимковский.[19] Сильный толчок этому в свое время дала издательская деятельность Новикова, создавшая в Москве совершенно определенную традицию.

С другой стороны, в Москве этого времени существовали и кружки «помощников экспедиторов» — чиновников, совмещавших скудно оплачиваемую службу с попытками литературной деятельности. Творчество каждого из них в отдельности не представляет интереса ни в идейном, ни в художественном отношении. Но совокупность творчества этих авторов, театра и реакции зрителей составляет совершенно новое идеологическое и эстетическое явление, резко отличающееся от господствующей дворянской идеологии и эстетики. Это в максимальной степени вобрал в себя и отразил «Московский вестник», орган московских разночинцев начала века.

Только исходя из этого определения направления журнала мы поймем то значение, которое имели иностранные известия на его страницах. Один из современников пишет о том, что он «никогда не замечал в обществах такой жадности к политическим новостям, как теперь»; [20] через год он же записывал, что «в театре меньше слушали пьесу, чем говорили о политике».[21] Это не удивительно: Россия стояла тогда накануне решающих схваток с Наполеоном, и политические известия не могли не волновать общество. Но при этом нельзя упускать из виду попытки дворянских

---

[17] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 246.

[18] Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб., 1895, стр. 162.

[19] См. вступительную статью Н. Л. Степанова «Романы В. Т. Нарежного» в книге: В. Т. Нарежный, Избранные сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1956, стр. 7.

[20] С. П. Жихарев, Записки современника. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 112.

[21] Там же, стр. 260.

lib.pushkinskijdom.ru

кругов отстранить «чернь» от этих известий. Не следует забывать и той реакционной роли, которую играл Ф. В. Ростопчин в борьбе против поднимающегося третьего сословия России. Одним из первых этапов этой борьбы явилась его комедия «Вести или убитый живой» (1808). В этой внешне невинной бытовой комедии больно доставалось московским сплетникам — носителям вестей. Но если учесть, что в качестве «сплетников» были выведены такие лица, как популярный у московской бедноты врач и филантроп Фрез (в комедии — Моренкопф), показанный в духе фонвизинского Вральмана, автор мещанских драм Н. Ильин (в комедии — Пустяков) и поэт Костров (Пегасовский),[22] то становится очевидным, что удар против «вестовщиков» был социально направлен. Известно, что Ростопчин не был одиночкой; за его спиной стояли консервативные силы Москвы, а его покровительницей была великая княгиня Екатерина Павловна. Влияние Ростопчина в эти годы все усиливалось: в 1810 году он уже был обер-камергером и членом Государственного совета, а в мае 1812 года — главнокомандующим Москвы. В связи с этим возникает вопрос: не сыграл ли Ростопчин решающей роли в запрещении журналам публиковать иностранные известия? Ведь его борьба с «вестовщичеством» третьего сословия, начавшаяся в 1808 году комедией «Вести», достигла кульминации в 1812 году, когда он без суда и следствия отдал на растерзание обезумевшей толпе «вестовщика», купеческого сына Верещагина.[23] В этом контексте внимание журнала московских разночинцев к иностранным известиям приобретает особую значимость. И тем любопытней характер отбора этих известий, заметно отличавший «Московский вестник» от других журналов. Так, если «Русский вестник» Глинки в эти же месяцы помещает сообщения о празднествах при дворе Наполеона (вынужденная уступка, вежливость в отношении недавнего и будущего врага) или нападает на него как на узурпатора и порождение французской революции (за что и подвергся взысканию по требованию французского посла), то «Московский вестник» знакомит читателя с ходом испанской войны. И хотя комментарий к событиям явно заимствован из французских источников, слишком настойчиво после сообщений о том, что «армия наша (французов, — *Л. Г.*) изобилует провиантом; мы не имеем недостатка ни в чем. Мадрид пребывает в совершенном спокойствии» (№ 3, стр. 42), появляются другие: «От 7 января. В известиях из Испании счастливая удача не оставляет победоносных войск наших — неприятель везде побежден или, не находя более средств к выигрышу, ретируется. Генерал наш Лефебр-Денсуэт, начальник гвардейских егерей, в запальчивости своей и рвении, сражаясь с 400 человек противу 2000 неприятелей, потерял лошадь и потом, будучи ранен из пистолета, к крайнему нашему сожалению, достался в плен. Десять егерей, будучи также смешаны равным образом, были взяты в плен — пятеро других потонули и двадцать ранено» (№ 6, стр. 82).

И снова: «Герцог Беллунский одержал величайшую победу над испанцами, соединенными с англичанами. Можно надеяться, что и вся Андалузия скоро будет в руках непобедимых французских воинов» (№ 15, стр. 225), после чего сообщения о победах сменяются сведениями о действиях партизан, на этот раз тирольских: «С берегов Майна. —

[22] О Фрезе и Ильине как прототипах героев комедии Ростопчина см.: К. Покровский. Граф Ф. В. Ростопчин и его комедия «Вести или убитый живой». М., 1912, стр. 11. Что касается Пегасовского—Кострова, то наше предположение строится на следующем: все факты биографии Кострова, выходца из казенных крестьян, его существование литературного поденщика и даже его болезни явились объектом издевательских насмешек Ростопчина и зло шаржированы в образе Пегасовского.

[23] О деле Верещагина см.: Воспоминания Федора Петровича Лубяновского. 1777—1834. М., 1872, стр. 278—280; Д. И. Свербеев. Записки (1799—1826), т. I. М., 1899, стр. 464—466.

lib.pushkinskijdom.ru

В Баварии поговаривают о новом учреждении милиции. — Некоторые шайки разбойников объявили себя союзниками австрийцев и присоединяются к их отрядам.

Берлин. — Е. к. величество, король наш, изволил объявить майора Шилля изменником, ибо он без воли е. к. в. осмелился поднять оружие противу войск великого Наполеона» (№ 15, стр. 227). Этот интерес к народной войне против Наполеона в ту эпоху, когда государи Европы шли к нему на поклон, не может не привлечь нашего внимания.[24]

Выступление против Ростопчина в «Московском вестнике» идет не только по линии намеков на Веникова и Березкина. И отзыв на смерть доктора Фреза, и биографии Е. Кострова и переводчика антирелигиозного романа «Кум Матвей» П. А. Пельского,[25] и положительные отклики на пьесы Ильина приобретают характер явного отпора этому идейному вдохновителю борьбы против «черни». Интересна также борьба «Московского вестника» против журнала С. Глинки «Русский вестник», сотрудником которого был сам Ростопчин.[26] «Московский вестник» не решался на открытую полемику,[27] но всей своей идеологией, своим отношением к политическим событиям и культуре, к центральной теме обоих журналов — к теме простого русского человека и его добродетелей — «Московский вестник» 1809 года целиком отрицает «Русский вестник» 1808—1809 годов. В те годы, когда даже «Вестник Европы» Жуковского считал необходимым раскланиваться, хотя бы косвенно, с Ростопчиным, поднимая на щит его Силу Андреевича Богатырева (№ 1 за 1808 год), «Московский вестник» довольно недвусмысленно занимает антиростопчинскую позицию.

Известно, что после войны 1812 года Ростопчину пришлось держать ответ перед общественным мнением Москвы, в первую очередь перед ее третьим сословием. Ответом на писания Ростопчина[28] явился анонимный рукописный памфлет,[29] написанный одним из тех разоренных жителей

---

[24] Следует отметить, что в «Вестнике Европы» об испанских событиях говорится то с удивлением перед «борьбой целой нации, воспламененной мщением и фанатизмом» (1808, № 22, стр. 148), то со страхом перед «бешеным исступлением» «возмутившейся черни, составленной по большей части из нищих, высокомерных и праздных» (1808, № 20, стр. 307). В «Гении времен» те же события трактовались как проявление привязанности испанского народа к старой династии.

[25] О романе «Кум Матвей» и его авторе см. наши статьи «Роман Дюлорана „Кум Матье“. (Из истории плебейского крыла французского Просвещения)» («Вопросы литературы», 1960, № 5) и «Некоторые итоги изучения запрещенной литературы эпохи Просвещения (вторая половина XVIII в.)» (Французский ежегодник. Статьи и материалы по истории Франции. 1959. Изд. АН СССР, М., 1961).

[26] В «Русском вестнике» за 1808 год находим следующие произведения Ростопчина: «Письмо к издателю», подписанное Устином Вениковым (кн. 1); «Мысли про себя» Иова Силантьевича Домоседова (кн. 3). В том же «Русском вестнике» за 1808 год (кн. 2) помещена одобрительная рецензия на комедию Ростопчина «Вести или убитый живой».

[27] Не этим ли объясняется анонимность издателя «Московского вестника», скрывшегося за инициалами И. М. В.?

[28] На полемике Ростопчина с третьим сословием Москвы останавливается К. Покровский (Из полемической литературы 1813 г. (Московские обыватели и гр. Ф. В. Ростопчин). «Голос минувшего», 1914, № 8), но он ошибочно приписывает анонимную брошюру «Московские небылицы в лицах, или Опровержение московских слухов и ясное как бы в лицах показание их нелепости» (М., 1813) секретарю Ростопчина, А. Я. Булгакову. Судя по ее стилю и форме изложения, рассчитанным на вкус того же псевдодемократического читателя (но вместо елея афишек здесь звучит полуплощадная ругань), а также по комплексу специфически ростопчинских идеек эта брошюра несомненно принадлежит самому Ф. В. Ростопчину. Стиль булгаковских брошюр, обычно подписанных псевдонимом «Московский житель», гораздо более чиновничье благопристоен по форме и выражению, хотя и популяризует те же мысли Ростопчина.

[29] См. ту же статью К. Покровского.

lib.pushkinskijdom.ru

Москвы, на которых обрушивался Ростопчин. В результате Ростопчин так дискредитировал себя (и своей неудачливой деятельностью, и не более удачной самозащитой), что от него отвернулись даже его покровители, и на этом бесславно кончилась его так шумно начатая политическая карьера. «Московский вестник» 1809 года и этот безымянный памфлет 1813 года являются звеньями одной и той же цепи — борьбы демократических сил Москвы против всесильного врага русского третьего сословия графа Ростопчина. И в этом — историческое значение забытого журнала «Московский вестник».

lib.pushkinskijdom.ru

В. БЕРЕЗИНА

К УЧАСТИЮ В. Г. БЕЛИНСКОГО В ИЗДАНИЯХ Н. И. НАДЕЖДИНА

(1833—1834)

1

Белинский пришел в издания Надеждина весной 1833 года: его переводы начали печататься в «Молве» с марта, а в «Телескопе» — с мая 1833 года.

В научной литературе высказывается мнение, что «приход Белинского в „Телескоп“ не был простой случайностью», что Белинский будто бы потому начал свою журнальную деятельность в изданиях Надеждина, что «именно „Телескоп“ к 1833 году вырос в журнал большого общественного значения», причем сам Белинский характеризуется как «молодой критик», у которого уже весной 1831 года, в пору эпизодического участия в «Листке», сложились взгляды «на журнальную критику и русскую литературу».[1] Оставляя в стороне вопрос о «сложившихся взглядах» Белинского в пору написания маленькой (и единственной) рецензии в «Листке», напомним, что сближение Белинского с изданиями Надеждина произошло не по каким-то принципиальным соображениям, а в силу чисто биографического факта: в середине февраля 1833 года исключенный из университета Белинский познакомился с Надеждиным, который и пригласил его в свои издания. У Белинского не было возможности выбирать, в какое издание идти сотрудничать (кроме Надеждина, он в то время не был знаком ни с одним издателем); если бы такая возможность ему тогда предоставилась, он безусловно выбрал бы не «Телескоп», а «Московский телеграф» Н. А. Полевого.

Не следует забывать также, что Белинский начал сотрудничать в «Телескопе» и «Молве» исключительно как переводчик: его оригинальные произведения (рецензии и статьи) появились в «Молве» только осенью 1834 года, а в «Телескопе» и еще позже — летом 1835 года.

Исследователями постоянно подчеркивается, что к моменту появления Белинского в изданиях Надеждина последний «охладел» к работе редактора, поэтому и «книжки журнала в 1833 г. стали заполняться в большей своей части переводными статьями», и вообще 1833 год «был годом упадка надеждинских изданий».[2] Если это действительно так, то, пожалуй, можно допустить, что Надеждин пригласил Белинского в «Телескоп» и «Молву» в начале 1833 года с целью оживить, даже спасти свои издания. Однако факты заставляют отказаться от этого предположения. Во-первых, положение «Телескопа» и «Молвы» в начале 1833 года еще не было катастрофическим и срочно спасать их еще не было нужды (такая необходимость возникает только в 1834 году). Во-вторых, если бы даже и нужно было в начале 1833 года оживлять издания Надеждина, то вряд ли это смог бы сделать Белинский, выступав-

[1] См.: М. Поляков. Белинский в Москве. 1829—1839. Изд. «Московский рабочий», М., 1948, стр. 121, 124.

[2] См.: В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829—1836. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 201.

lib.pushkinskijdom.ru

ший в «Телескопе» и «Молве» не как критик и рецензент, а только как переводчик. Но обратимся к фактам.

Действительно, положение Надеждина как издателя «Телескопа» и «Молвы» было в 1832 году значительно труднее, чем в 1831-м: в течение 1832 года он получил несколько замечаний (от шефа жандармов А. Х. Бенкендорфа, от министра народного просвещения К. А. Ливена и товарища министра С. С. Уварова) за «вредное» направление «Телескопа».[3]

И все же «Телескоп» и «Молва» не только в 1832-м, но и в 1833 году были еще далеки от упадка. Правда, в отличие от 1832 года в «Телескопе» в 1833 году перестали печататься стихотворения, а также рецензии и библиографические отзывы (критические статьи остались), стало несколько меньше статей научного характера и, напротив, возросло число художественных произведений, преимущественно переводных. Но это не случайное явление, а результат перераспределения материала между «Телескопом» и «Молвой», которое сознательно сделал Надеждин.

«Молва» в 1833 году стала издаваться уже три раза в неделю, в течение года вышло 156 номеров (624 стр.), в то время как в 1832 году она издавалась всего два раза в неделю и годовой комплект состоял из 105 номеров (420 стр.). Содержание «Молвы» в 1833 году заметно улучшилось по сравнению с 1832 годом. Теперь в ней постоянно печатались стихотворные произведения, в каждом номере обязательно помещалась пространная рецензия — книжная или театральная, часто печатавшаяся в нескольких номерах: например, статья об игре московского актера П. С. Мочалова на петербургской сцене была помещена в пяти номерах «Молвы» (№№ 79—83), а интересная, очень содержательная полемика об игре петербургских актеров Каратыгиных в Москве, привлекшая многих авторов, развернулась в пятнадцати номерах «Молвы» (№№ 44—48, 50, 52—60).

Некоторое сокращение числа статей собственно научного характера в «Телескопе» 1833 года было сделано издателем также сознательно — с целью несколько освободить свой журнал от излишней наукообразности, осуждаемой современниками, и в расчете на то, что в отношении научных статей «Телескоп» будет дополняться «Учеными записками», организуемыми при Московском университете в середине 1833 года.

О реорганизации «Телескопа» и «Молвы» Надеждин проинформировал читателей еще в конце 1832 года. Перечислив, какие материалы будут печататься в «Молве» в 1833 году, и подчеркнув специально тот факт, что в состав «Молвы» «будет входить библиография всех выходящих в России книг, с подробными рецензиями, и театральная хроника», Надеждин далее сообщал: «В свою очередь, „Телескоп“, уступив „Молве“ часть своего содержания, получит возможность давать больше места собственно занимательному чтению или произведениям изящной словесности, коей круг доселе не мог быть довольно обширен. Периодическое издание „Ученых записок“ при императорском Московском университете, в состав коих будут входить собственно *ученые* статьи, облегчит „Телескоп“ от необходимости иногда жертвовать полезному занимательным. Посему теперь содержание его будет преимущественно составляться из повестей и описаний, отрывков из лучших произведений современной литературы, биографий, характеров и портретов знаменитых представителей просвещения, картин современных нравов».[4] Эта программа была полностью осуществлена в изданиях Надеждина в 1833 году.

---

[3] См: Мих. Лемке. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. Изд. 2-е, СПб., 1909, стр. 396—397; В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829—1836, стр. 447.

[4] «Телескоп», 1832, № 20, стр. 556—557.

lib.pushkinskijdom.ru

2

Теперь выясним, каково было положение Белинского в изданиях Надеждина в 1833 году.

Из писем Белинского со всей очевидностью вытекает, что на первых порах ни Надеждин, ни Белинский пока еще не придавали большого значения их совместной работе в «Телескопе» и «Молве». Надеждин, приглашая Белинского сотрудничать в «Телескопе» и «Молве», не только имел в виду использовать его исключительно как переводчика, но и относился к Белинскому как к временному сотруднику: он сам прилагал усилия, чтобы Белинский получил другую, более прочную и выгодную для него работу. Да и Белинский, начав в марте 1833 года регулярно печатать свои переводы в изданиях Надеждина, пока что не рассчитывал на иное участие в «Телескопе» и «Молве» и не прочь был сменить работу журнального переводчика на место школьного учителя — даже если для этого пришлось бы уехать из Москвы.

Так, в конце апреля 1833 года Надеждин хлопочет перед попечителем Белорусского учебного округа Г. И. Карташевским о предоставлении Белинскому места учителя уездного училища в Белоруссии (см. письмо Белинского к матери от 21 мая 1833 года).[5] А если бы вдруг возникли осложнения с устройством Белинского в качестве учителя в Белоруссии, Надеждин обещал Белинскому «доставить» «учительское место в какомнибудь уездном училище Московской губернии» (см. письмо Белинского к брату Константину от 19 июля 1833 года — XI, 102). Хлопоты Надеждина по определению Белинского на государственную службу продолжаются и осенью: в письме к матери от 20 сентября 1833 года Белинский, жалуясь на «гонения жестокой судьбы», на «ужаснейшую нужду во всем», сообщал, что рассчитывает при поддержке Надеждина (как члена училищного комитета) получить место учителя в одном из уездных училищ Московской губернии (см.: XI, 105).

Итак, Надеждин поручает Белинскому только работу переводчика. Однако и здесь не все было гладко. Регулярно доставляя Надеждину свои переводы в течение 1833 года, Белинский с начала 1834 года почему-то вдруг отходит от «Телескопа» и «Молвы». В самом конце 1833 года произошло даже явное охлаждение в личных взаимоотношениях Надеждина и Белинского, которые восстановились только в мае 1834 года.

Чем все это было вызвано?

Скорее всего тем, что в 1833 году Надеждин пока еще не испытывал в Белинском как критике большой нужды и не собирался активно привлекать его к своим изданиям: в 1833 году «Телескоп» и «Молва» еще не находились в состоянии упадка, Надеждин продолжал сам уделять достаточно времени и внимания своим изданиям, и у него еще были другие помощники по журналу и газете.

Если Надеждин, отведя Белинскому определенную и очень скромную роль переводчика с французского, никаких других планов в отношении молодого сотрудника не строил и на будущее, то Белинский, все более и более сближаясь с изданиями Надеждина и приобретая вкус к журнальной работе, постепенно стал тяготиться переводами, начал мечтать о публикации собственных статей, а не о месте учителя в губернском или уездном городе, как раньше (в письме к матери от 25 мая 1834 года Белинский решительно заявляет: «...я не расстанусь с Москвою ни за все блага в мире» — XI, 110).

Известно, что еще осенью 1833 года Белинский написал какую-то статью, которую рассчитывал поместить в «Телескопе». С нескрываемой

[5] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР. М., 1956, стр. 94. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

заинтересованностью он писал брату Константину 8 ноября 1833 года: «Если имеешь случай доставать „Телескоп“, то гляди в оба: скоро будет там помещена моя оригинальная статья „Тоска“» (XI, 107). Белинский, видимо, придавал этой статье большое значение, он связывал с ней начало своей новой деятельности — как журналиста и критика. Однако эта статья в изданиях Надеждина так и не появилась, и трудно гадать, почему так получилось: то ли цензура не пропустила, то ли сам Надеждин по каким-то соображениям решил ее не помещать.

С течением времени Надеждину становилось все труднее и труднее заниматься «Телескопом» и «Молвой», прежде всего этому мешали разнообразные служебные обязанности. Кроме лекций и практических занятий со студентами в университете, Надеждин как член училищного комитета с середины 1833 года по поручению Совета университета неоднократно ревизовал средние и низшие учебные заведения Московского учебного округа не только в самой Москве и ее уездах, но и в других губерниях (Рязанской, Тульской, Тверской), что приводило к долгим отлучкам из Москвы. Избранный секретарем Совета университета летом 1833 года, Надеждин должен был активно участвовать в подготовке, редактировании и издании «Ученых записок», созданных при Московском университете в июле 1833 года (усердие Надеждина в издании «Ученых записок» было даже отмечено царем: в августе 1834 года Надеждину было объявлено монаршее благоволение и вручена награда в 1000 руб.).

От занятий «Телескопом» и «Молвой» Надеждина отвлекали также очень сложные личные дела. Приглашенный в качестве домашнего учителя к Е. В. Сухово-Кобылиной, Надеждин без памяти влюбился в свою ученицу; этот трагический для Надеждина роман, сопряженный с унижениями и оскорблениями (ему как плебею было отказано в руке девушки из аристократического семейства), начался весной 1834 года.

Предельно загруженный по службе, Надеждин в конце 1833 года понял, что он не может серьезно заниматься «Телескопом» и «Молвой», осуществлять в должной мере административно-технические функции издателя и редактора (переговоры и переписка с авторами и цензурой, правка корректуры и т. д.), добиваться своевременного выхода книжек журнала.[6] Надеждин чувствовал, что в 1834 году без постоянного деятельного и преданного помощника (или группы помощников) ему не обойтись.

И, однако, выбор Надеждина пал не на Белинского, а на уже довольно известного слависта Ю. И. Венелина. Венелин отказался от предложения Надеждина, считая его «унизительным и невыгодным» для себя; он по этому поводу с нескрываемым возмущением писал М. П. Погодину в конце 1833 года: «Надеждин предложил мне наняться у него на будущий год держать корректуру его журнала за *квартиру*... Ты знаешь, что корректура „Телескопа“ и „Молвы“ поглотила бы у меня все время, ты знаешь, что эта работа просто механическая, *черная*, что для этой работы можно приголубить у себя бедного недостаточного студента... Надеждин мог знать, что он не может составить моего счастья, зачем же он не обратился к другому, для кого бы это было полезнее?» [7]

Отказ Венелина более тесно связать себя с изданиями Надеждина последнего пока не огорчил: в «Телескопе» и «Молве» в конце 1833—начале 1834 года довольно деятельно сотрудничали и помогали издателю

---

[6] Последние номера «Телескопа» (октябрьский, ноябрьский и декабрьский) за 1833 год вышли с большим опозданием: они додавались подписчикам в течение всего 1834 года.

[7] Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. IV, СПб., 1891, стр. 167—169.

lib.pushkinskijdom.ru

В. С. Межевич, И. В. Киреевский, М. А. Максимович, возможно Н. В. Станкевич, и др. Вероятно, они подготовили и выпустили в начале 1834 года, во время отсутствия Надеждина в Москве, шесть еженедельных номеров «Телескопа» и «Молвы» (№№ 2—7), содержание которых вполне удовлетворило Надеждина. Об этом Надеждин так писал в заметке «От издателя», датированной 13 февраля 1834 года: «После шестинедельного отсутствия, возвратясь в Москву из Санкт-Петербурга, считаю святою обязанностию засвидетельствовать искреннейшую благодарность господам литераторам, коих деятельному участию издание мое обязано было непрерывностью своего продолжения. Все вышедшие доселе книжки, за исключением первой, принадлежат исключительно им; и я желаю душевно, чтобы читатели мои впредь испытывали то же чувство удовольствия, которым наслаждался я, быв сам *читателем* своих журналов».[8]

Но Надеждину все-таки нужен был постоянный способный сотрудник, свободно располагающий своим временем. Поэтому он решил весной 1834 года обратиться к Белинскому. (Возможно, за Белинского перед Надеждиным хлопотал Лажечников, хорошо знавший Белинского и искренно ему симпатизировавший: Лажечников как директор Тверской гимназии в феврале 1834 года встречался с Надеждиным, приехавшим инспектировать учебные заведения Тверской губернии).

Как бы то ни было, но в мае 1834 года восстановились хорошие взаимоотношения Надеждина с Белинским; с этого времени в изданиях Надеждина вновь стали печататься переводы Белинского, а в июле 1834 года Надеждин даже поручил Белинскому хлопоты по «Телескопу» (в том числе выверку корректуры),[9] предоставив ему за это стол, квартиру и право пользоваться библиотекой (сам Надеждин в это время жил на даче Сухово-Кобылиных). 3 августа 1834 года Белинский переехал на квартиру Надеждина.

Белинский счастлив, что может больше не думать о квартире и пропитании. С полным удовлетворением он сообщает брату Константину в письме от 17 августа 1834 года, что теперь, наконец, «совершенно обеспечен со стороны содержания» (XI, 115). Правда, свою работу в изданиях Надеждина Белинский все еще продолжает рассматривать как временную — до получения (с помощью Надеждина) места учителя во вновь открываемой московской гимназии. «... В Москве откроется третья гимназия; Надеждин обещал мне в ней место младшего учителя русского языка. О, если бы это сбылось: царства небесного не надо», — писал Белинский брату Константину 3 августа 1834 года (XI, 114). В это время Белинский также продолжает добиваться места корректора в университетской типографии. Итак, уже больше года Белинский связан с изданиями Надеждина, но он по-прежнему думает о постоянной государственной службе, так как все еще не видит для себя реальных возможностей стать журналистом-профессионалом.

И все же Белинский настолько хорошо проявил себя в хлопотах по «Телескопу», что когда в середине августа 1834 года Надеждину нужно было поехать ревизовать учебные заведения в Тульской и Рязанской губерниях, он оставил свой журнал на попечение Белинского. Надеждин был в отъезде пять недель (с 14 августа по 21 сентября); в течение этого времени Белинский был фактическим редактором «Телескопа» и ближайшим помощником В. С. Межевича по изданию «Молвы».[10] Он сообщал

---

[8] «Молва», 1834, № 7, стр. 112.

[9] В подготовке и издании «Молвы» Надеждину в это время помогал В. С. Межевич.

[10] Полемизируя с В. С. Нечаевой, утверждающей, что в период отъезда Надеждина «Белинский был пять недель фактическим редактором „Телескопа“ и

lib.pushkinskijdom.ru

брату Константину 17 августа 1834 года: «... Надеждин уехал (14 числа) ревизовать Тульскую и Рязанскую губернии и поручил мне журнал и дом, где я теперь полный хозяин» (XI, 115). Белинский правит корректуру, ведет переговоры с цензурой, договаривается с авторами. «Ныне иду к адъюнкту Морошкину по делам „Телескопа“, — пишет Белинский в том же письме, радуясь, что благодаря делам по журналу у него завязываются интересные и нужные для него знакомства и что он приобретает «между университетскими некоторую известность» (XI, 115).

Во время отсутствия Надеждина Белинский и Межевич сдали в цензуру 38 номер «Молвы», в котором помещена первая главка статьи Белинского «Литературные мечтания» (этот номер прошел цензуру в день возвращения Надеждина в Москву — 21 сентября). Таким образом, заветная мечта Белинского — выступать в изданиях Надеждина не только с переводами, но и с оригинальными статьями — осуществилась, но осуществилась с большим запозданием: через полтора года с того момента, как он начал сотрудничать в «Телескопе» и «Молве».[11]

„Молвы“, М. Поляков ссылается на архивные данные Цензурного комитета, из которых будто бы следует, что «№№ 34—35 («Молвы», — *В. Б.*) сданы самим Надеждиным (вероятно, они были заранее подготовлены) 31 августа (офиц. разреш. помечено 24 августа), а №№ 36—37 — 7 сентября, №№ 38—39 — 28 сентября» (М. Поляков. Виссарион Белинский. Личность—идеи—эпоха. Гослитиздат, М., 1960, стр. 567). На основании этих же данных М. Поляков в другом месте книги решительно заявляет: «Согласно сведениям Цензурного комитета, в сдаче „Телескопа“ также был большой перерыв между 7 и 28 сентября» (стр. 150).

На наш взгляд, приведенные М. Поляковым данные ни в коей мере не опровергают точки зрения В. С. Нечаевой, так как они явно расходятся с реально существующими фактами. Во-первых, как «сам» Надеждин мог сдавать в цензуру свои издания 31 августа и 7 сентября, если его в это время не было в Москве? Во-вторых, как получилось, что №№ 34—35 сданы Надеждиным 31 августа, а официальное разрешение на них (как утверждает М. Поляков) получено... 24 августа? В-третьих, почему М. Поляков настаивает, что «в сдаче „Телескопа“ также был большой перерыв между 7 и 28 сентября», хотя из цензурных помет на «Телескопе» и «Молве» следует, что эти издания регулярно, раз в неделю, рассматривались в цензуре: № 36 — 7 сентября, № 37 — 14 сентября, № 38 — 21 сентября, а №№ 34 и 35 прошли цензуру соответственно 24 и 31 августа, т. е. тоже без Надеждина.

Наконец, и самый материал «Телескопа» и «Молвы» убеждает, что отмеченные выше номера этих изданий подготавливались без Надеждина — по мере поступления материала. Так, № 34 «Молвы» (цензурное разрешение 24 августа), вопреки утверждению М. Полякова, никак не мог быть подготовлен «заранее», (т. е. до 14 августа), так как он открывался статьей «Московские записки», написанной не ранее 20 августа; в статье говорилось: «С 20 числа сего месяца в императорском Московском университете начались экзамены для поступающих в студенты» (стр. 101). В № 36 «Телескопа» (цензурное разрешение 7 сентября) помещена статья муромского купца и кожевенного фабриканта А. Титова «Возражение на статью г. Яценкова о кожевенном деле в России» (стр. 645—660), также написанная после отъезда Надеждина из Москвы (под статьей стоит помета: «21 августа 1834 года»).

Таким образом, либо в сведения Цензурного комитета вкралась какая-то ошибка, либо М. Поляков неточно передает эти сведения.

[11] Несмотря на многочисленные попытки исследователей приписать Белинскому ту или иную рецензию в «Молве» 1834 года (до начала публикации «Литературных мечтаний»), все же можно говорить лишь о предполагаемом, а не окончательно доказанном авторстве Белинского в отношении этих рецензий (см.: XIII, 299—300; ср. Ю. Оксман. Летопись жизни и творчества В. Г. Белинского. Гослитиздат, М., 1958, стр. 563—564).

На наш взгляд, с наибольшей долей вероятности доказывается принадлежность Белинскому двух заметок в 34 номере «Молвы», прошедшем цензуру 24 августа 1834 года (см.: XIII, 22—26, 300). В дополнение к аргументам, выдвинутым В. С. Киселевым и В. С. Нечаевой, отметим, что обе рецензии были напечатаны (а возможно и написаны) во время отсутствия Надеждина, когда Белинский оставался полноправным хозяином «Телескопа» и «Молвы» и когда он уже начал работать над «Литературными мечтаниями».

lib.pushkinskijdom.ru

3

Иногда высказывается мнение, что Белинский начал печатать «Литературные мечтания» потихоньку от Надеждина, на свой страх и риск.[12] Думается, это не совсем так. Скорее всего еще до отъезда из Москвы Надеждин дал Белинскому согласие на помещение его оригинальной статьи в «Молве», что было для Белинского очень важно, так как публикация «Литературных мечтаний» давала возможность выхода в журналистику уже не в качестве переводчика, а профессионального журналиста и критика. Не это ли имел в виду Белинский, когда писал брату Константину 17 августа, т. е. на третий день после отъезда Надеждина: «Месяца через два или через три надеюсь совершенно поправить мои денежные обстоятельства, разумеется, не жалованьем, которого на это очень не достаточно, а кое-чем другим, о чем узнаешь в свое время» (XI, 116).

Появление в издании Надеждина оригинальной статьи Белинского было вызвано, нужно полагать, следующими двумя обстоятельствами. Во-первых, Надеждин, поручив Белинскому все дела по изданию «Телескопа» и «Молвы» и даже предоставив, так сказать, редакторские полномочия, уже не мог отказать ему как своему непосредственному помощнику в помещении его собственных статей. Во-вторых, Надеждин понял, что участие Белинского не только как переводчика, но и как журналиста-критика может спасти его издания, которые к концу 1834 года находились буквально на грани гибели.

Уже с начала 1834 года «Молва» перестала издаваться самостоятельно: она стала выходить объединенно с «Телескопом» — как приложение к нему. «Телескоп» и «Молва» в 1834 году выходили раз в неделю, причем «Молва» набиралась более мелким шрифтом, чем «Телескоп», печаталась в формате журнала и имела отдельную, сквозную за год нумерацию страниц (в номере было от 8 до 20 страниц).

По содержанию «Молва» в 1834 году значительно уступала «Молве» предыдущих лет. Стихотворения и рецензии в ней уже не печатались; очень малочисленны и кратки были отзывы о спектаклях и новых книгах, что вызывало нарекания читателей;[13] в разделе «Московские записки» преимущественно сообщалось о концертах и музыкальных собраниях; к концу года в газете много места занимает переводный материал — повести, описания путешествий, заметки в разделе «Смесь» и т. д.

«Телескоп» в 1834 году также заметно ухудшился по сравнению с предыдущими годами. В течение всего года в нем было напечатано только пять стихотворений (см. №№ 27, 29, 35, 39, 40); художественная проза была представлена преимущественно переводными произведениями; отдел «Современные летописи» почти целиком состоял из переводных статей. О том, что «Телескоп» к концу 1834 года все более и более наполнялся переводными произведениями, свидетельствует последняя, 24 часть журнала, объединяющая номера с 45 по 52 включительно; в ней напечатано четырнадцать произведений, из которых только два — оригинальные (это «Х-ая быль» — в отделе «Изящная словесность» и «Ответ доктора Правдоумки на антикритику доктора Вразумки» — в отделе «Критика»).

В отделе «Критика» статьи печатались далеко не в каждом номере, и это были не столько критические статьи в собственном смысле слова, сколько рецензии, антикритики, краткие отзывы о новых произведениях,

[12] См.: А. Корнилов. К биографии Белинского. «Русская мысль», 1911, июнь, стр. 25; М. Поляков. Белинский в Москве 1829—1839, стр. 140.

[13] «Мы часто слышим жалобы читателей на бедность библиографического отделения „Молвы“», — свидетельствовал Белинский в ноябре 1834 года (I, 105).

lib.pushkinskijdom.ru

преимущественно научных — по истории, физике, ботанике, медицине. Статей, посвященных вопросам литературы и журналистики, в этом разделе было очень мало — всего три (не считая переводных): это статья И. В. Киреевского «О стихотворениях Языкова» (№№ 3—4), статья Надеждина «Здравый смысл и Барон Брамбеус» (№№ 19—21) и статья Ю. Венелина «Украинские народные песни, изданные Михайлом Максимовичем» (№№ 33—35).

Надеждин сам вынужден был признаться, что в 1834 году «Телескоп» держался единственно переводным материалом. В заметке «От издателя», напечатанной в последнем, 52 номере «Молвы», Надеждин писал: «Одно могут поставить в упрек „Телескопу“, что он мало представлял оригинального, русского»; здесь же издатель констатировал печальный факт: «Слабо было отделение критики в „Телескопе“ в последнее время».[14]

К осени 1834 года «Телескоп» и «Молва» заметно падают во мнении читателей. Современники остро ощущают разительную перемену, которая произошла с изданиями Надеждина. Так, В. П. Андросов писал А. А. Краевскому из Москвы в Петербург 17 сентября, т. е. за несколько дней до начала публикации «Литературных мечтаний»: «Мне следует еще поговорить с Вами и о нашей московской литературе... Что у нас? — Засуха конечная. „Телескоп“ заржавел, кажется, невозвратно. Издатель нисколько не заботится, и журнал наполняется бог весть как и чем».[15]

В 1834 году издатель «Телескопа» и «Молвы» растерял своих прежних сотрудников, а новых не приобрел. И здесь дело было не только в занятости Надеждина и нерасторопности его как издателя.

«Телескопу» и «Молве» безусловно мешали «Ученые записки» Московского университета — ежемесячное издание, созданное Министерством народного просвещения во второй половине 1833 года с целью определенного противодействия частным научно-литературным журналам. «Ученые записки» оказались серьезным препятствием для Надеждина, поскольку они отвлекли основных его сотрудников от «Телескопа» и «Молвы»: если в предыдущие годы в изданиях Надеждина активно печатались многие профессора и адъюнкты Московского университета (С. П. Шевырев, М. П. Погодин, М. А. Максимович, Ф. Л. Морошкин и др.), то теперь все они должны были в обязательном порядке участвовать в «Ученых записках». Положение Надеждина как издателя осложнялось также тем, что большая группа его сотрудников (многие из них пришли из «Московского вестника» и «Европейца») — С. П. Шевырев, М. П. Погодин, И. В. Киреевский, В. П. Андросов, А. С. Хомяков, Н. М. Языков, Н. Ф. Павлов, Н. А. Мельгунов и другие — еще летом 1834 года решила «отколоться» от Надеждина и добиваться разрешения на издание собственного журнала — «Московский наблюдатель». Хлопоты по журналу ведутся активно в августе и сентябре 1834 года.[16] Надеждин сам не прочь оставить падающий во мнении читателей «Телескоп» и взять на себя роль главного редактора нового журнала, однако организаторы «Московского наблюдателя» не весьма склонны принять предложение Надеждина. По этому поводу Мельгунов писал Погодину: «Надеждин предлагает продать свой „Телескоп“ и быть ответственным редактором с тем, чтобы читать последнюю корректуру. Как ты думаешь? Это по-моему последнее средство».[17]

9 декабря 1834 года было дано высочайшее соизволение на издание «Московского наблюдателя», а 19 февраля 1835 года уже прошел цензуру

---

[14] «Молва», 1834, № 52, стр. 432.
[15] «Литературное наследство», т. 56, стр. 99.
[16] См.: Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. IV, стр. 229.
[17] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

первый номер нового журнала. В. П. Андросов, редактор «Московского наблюдателя», так информировал А. А. Краевского 19 февраля 1835 года об отношении Надеждина к поведению его бывших сотрудников и о положении дел в его изданиях: «Николай Иванович вельми сетует на начало „Наблюдателя“. Его все оставили, и в этом он должен упрекать только себя; не было ни приветливости, ни рачительности журнальной».[18]

Таким образом, к осени 1834 года (а не весной 1833 года) Надеждину нужно было выбирать: или вообще прекратить издание «Телескопа» и «Молвы» или ввести в них освежающую струю в лице нового сотрудника, способного оживить его издания. Таким сотрудником для Надеждина мог быть только Белинский. Почему?

В способностях Белинского как журналиста и критика Надеждин мог убедиться еще год назад — по его статье «Тоска». Кроме того, в последнее время (июль-август 1834 года) Белинский зарекомендовал себя в глазах Надеждина как превосходный организатор-журналист, прекрасно осведомленный в журнальных и литературных делах. Кандидатура Белинского устраивала Надеждина еще и потому, что Белинский не был связан служебными отношениями с университетом, вообще нигде не служил и не участвовал в других изданиях, т. е. мог располагать свободно собою и своим временем. Все эти обстоятельства и привели к тому, что Надеждин санкционировал печатание «Литературных мечтаний».

«Литературные мечтания» оказались не только дебютом Белинского-журналиста, но они дали ему возможность с течением времени добиться в изданиях Надеждина ведущей роли. Правда, на первых порах Надеждин еще несколько сдерживал Белинского и старался проявить свою волю редактора, с чем Белинский не мог не согласиться. Это сказалось в том, что не только «Литературные мечтания», но и другие статьи и заметки Белинского Надеждин разрешал помещать исключительно в «Молве»: [19] в самый журнал Надеждин Белинского решительно не допускал. В «Телескопе» Белинский начал печататься только с середины 1835 года, когда в связи с отъездом Надеждина за границу «Телескоп» и «Молва» перешли в его руки.

4

Учитывая характер взаимоотношений Белинского и Надеждина в пору создания и печатания «Литературных мечтаний», можно, как нам кажется, положительно решить спорный вопрос о так называемых вставках Надеждина.

Известно, что в «Литературных мечтаниях» имеются места, которые находятся в явном противоречии с общей тенденцией статьи и трудно сочетаются с другими высказываниями Белинского данной поры. Так, пресловутая тирада о «мудром правительстве», «царе-отце» и «чадолюбивых монархах», о «знаменитом сановнике и сподвижнике царя на трудном поприще народоправления» С. С. Уварове и защита формулы «православие, самодержавие и народность» в последней главе «Литературных мечтаний» (см.: I, 102—103) очень мало напоминают Белинского и скорее всего вставлены Надеждиным с целью несколько нейтрализовать общее демократическое направление статьи. По этому поводу В. С. Нечаева пишет: «Нам кажется авторство Надеждина совершенно несомненным. Оно доказывается и взаимоотношениями Надеждина и Уварова к концу 1834 г., необходимостью для Надеждина обезопасить свой журнал и свое положение в университете. Оно доказывается и сли-

[18] «Литературное наследство», т. 56, стр. 99.

[19] Во время публикации «Литературных мечтаний» Белинский напечатал в «Молве» четыре рецензии — в №№ 45, 47—48, 49, 52 (см.: I, 105—127).

lib.pushkinskijdom.ru

чением стиля абзаца с другими верноподданническими упражнениями Надеждина. Наконец, оно подкрепляется и сведениями, которые мы имеем, о привычках Надеждина бесцеремонно править чужие рукописи».[20] В доказательство В. С. Нечаева приводит довольно убедительное сопоставление текста отмеченного выше абзаца «Литературных мечтаний» (I, 102) с некоторыми местами статьи Надеждина по поводу «Отчета Министерства народного просвещения за 1833 год», напечатанной в № 21 «Телескопа» за 1834 год.[21]

Седьмая главка «Литературных мечтаний» заканчивается характеристикой П. А. Вяземского: «Князь Вяземский, русский Карл Нодье, писал стихами и прозою про все и обо всем. Его критические статьи (т. е. предисловия к разным изданиям), были необыкновенным явлением в свое время. Между его бесчисленными стихотворениями многие отличаются блеском остроумия неподдельного и оригинального иные даже чувством; многие и натянуты, как, например, „Как бы не так!“ и пр. Но вообще сказать, князь Вяземский принадлежит к числу замечательных наших поэтов и литераторов» (I, 64—65). Уже высказывалось предположение, что с последней фразой Белинский «вряд ли мог быть согласен» и что ее вставил Надеждин с целью «застраховать журнал и редактора от неприятностей».[22] В самом деле, эта фраза совсем не соответствует тому, что писал Белинский о Вяземском в статьях периода «Телескопа» и «Молвы» и, напротив, вполне гармонирует с высказываниями Надеждина о Вяземском.

Белинский вообще избегал высказываться о Вяземском в «Телескопе» и «Молве»; он старался не упоминать имени Вяземского, когда рецензировал сборники, в которых тот участвовал (см., например, рецензию на «Полный и новейший песенник» в 35 номере «Молвы» за 1835 год — I, 308). Сотрудничая в изданиях Надеждина, Белинский ни разу не отозвался о Вяземском не только с похвалой, но даже более или менее сдержанно; все его суждения о Вяземском носили резко отрицательный характер, причем критик, имея в виду поэта, не называл его имени (см.: II, 136, 179, 230, 235). Кроме «Литературных мечтаний», Белинский в 1834—1836 годах только один раз открыто назвал Вяземского — в статье «Несколько слов о „Современнике“» («Молва», 1836, № 7), в которой читаем: «Что же касается до кн. Вяземского, то избавь нас боже от его критик так же, как и от его стихов» (II, 183; ср. 237). Свое отношение к Вяземскому Белинский сохранил и позже. Договариваясь с А. А. Краевским о сотрудничестве в его «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“», Белинский настоятельно защищал свое право на строгий отзыв о Вяземском; он писал Краевскому 14 января 1837 года: «Но так как у Вас участвуют некоторые литераторы, как-то князь Вяземский.

---

[20] В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве», 1829—1836, стр. 255.

[21] Там же, стр. 461—462. Заметим попутно, что определения «мудрый», «мудрость» в применении к деятельности николаевского правительства отсутствуют в статьях Белинского периода «Телескопа» и «Молвы» и, напротив, постоянно встречаются в статьях Надеждина. Например, в «Современном направлении просвещения» Надеждин подчеркивает, что «его (правительства, — *В. Б.*) попечительное внимание простирается на все отрасли колоссальных сил великого народа и заводит их к преспеянию и совершенству с мудрою предусмотрительностию»; здесь же он пишет о «мудрой миродержавной деснице» и определяет Цензурный устав 1828 года как «устав, дышущий мудростию» («Телескоп», 1831, № 1, стр. 42, 46, 43). В «Отчете за 1831 год» Надеждин снова восхваляет «мудрые попечения правительства» («Телескоп», 1832, № 1, стр. 151). Рецензируя «Отчет Министерства народного просвещения за 1833 год», Надеждин утверждал, что потребности русского ума «всегда предварялись мудрою попечительностью правительства» («Телескоп», 1834, № 21, стр. 278).

[22] В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829—1836, стр. 462, 256.

lib.pushkinskijdom.ru

барон Розен и Виктор Теплляков, о которых я по совести не могу напечатать доброго слова и вообще не могу говорить умеренно и хладнокровно, то буду стараться совсем не говорить о них, а если бы вышло какое-нибудь сочинение или собрание сочинений кого-нибудь из них, то также почту себя вправе или говорить, что думаю, или совсем ничего не говорить» (XI, 124).

Да и в «Литературных мечтаниях» имеются два места, остро полемические по отношению к Вяземскому, хотя он здесь по имени и не назван. Так, когда Белинский писал: «Как смешны те, которые величают его (Державина, — *В. Б.*) русским Пиндаром, Горацием, Анакреоном» (I, 50), — он прежде всего имел в виду Вяземского как автора статьи о Державине в 37 номере «Сына отечества» за 1816 год. Упомянув в «Литературных мечтаниях» о выпадах А. С. Арцыбашева против «Истории государства российского» Н. М. Карамзина, Белинский не без иронии замечает: «Вы думаете, поклонники Карамзина тотчас принялись за сличку и изобличили г. Арцыбашева в клевете? Ничего не бывало. Странные люди! К чему вам толковать о зависти и зоилах, о каменщиках и скульпторах, к чему вам бросаться на пустые, ничтожные фразы в сносках, сражаться с тенью и шуметь из ничего?» (I, 55). Здесь Белинский напоминает читателям о стихотворении Вяземского «Быль» («Был древний храм готического зданья»), напечатанном (в сопровождении пространной подстрочной сноски автора) в 19 номере «Московского телеграфа» за 1828 год.[23]

И совсем по-иному отзывались о Вяземском Надеждин и другие его сотрудники. Каждый раз, когда в изданиях Надеждина шла речь о Вяземском, имя его упоминалось с большим почтением, а произведения его (как стихотворные, так и прозаические) обычно сопровождались положительной характеристикой.[24] В рецензии на альманах А. Ф. Смирдина «Новоселье», в котором напечатано шесть «поэтических безделок» Вяземского, Надеждин, открыто полемизируя с Н. А. Полевым, так писал о Вяземском: «Вопреки предубеждению, поддерживаемому теперь прежними его союзниками и друзьями, мы признаем в князе Вяземском поэтический талант, коего печать отражается даже на тех произведениях, за достоинство коих и сам он не постоит крепко. Его отличительные, неоспоримые черты: острота, резкость, иногда сила, коей могущество чаще заключается в мыслях, если не самобытно сверкающих, по крайней мере, удачно придуманных, счастливо брошенных».[25]

Восторженное отношение к Вяземскому встречаем в изданиях Надеждина и в 1834 году. Так, в № 24 «Молвы» (цензурное разрешение 15 июня), т. е. за три месяца до «Литературных мечтаний», было напечатано «Письмо к издателю», автор которого («Житель Сивцева Вражка») писал о Вяземском: «Вообще князь Вяземский до сих пор не был еще оценен у нас надлежащим образом. Его долговременное, горячее подвижничество на поприще нашей словесности дает ему полное право на почетное место между нашими современными писателями...»

Приведенные факты делают вполне допустимым предположение о вставках Надеждина в «Литературные мечтания». И все же точной уверенности как будто нет. Противники подобного предположения с полным основанием могут возразить: Белинский был не таков, чтобы позволять кому бы то ни было вольно обращаться со своими статьями. В самом деле, ведь заявлял же Белинский в 1837 году: «...по моему мнению, не только лучше молчать и нуждаться, но даже и сгинуть со свету, нежели говорить не то, что думаешь, и спекулировать на свое убе-

[23] Это стихотворение Вяземского Белинский упоминает также в обзоре «Русская литература в 1844 году» (см.: VIII, 435).

[24] См.: «Телескоп», 1831, № 2, стр. 232; № 17, стр. 103–104, и др.

[25] «Телескоп», 1833, № 5, стр. 97.

lib.pushkinskijdom.ru

ждение» (XI, 129; письмо А. А. Краевскому от 4 февраля 1837 года). Однако это возражение может быть легко отведено.

Во-первых, нельзя о Белинском-дебютанте, Белинском 1834 года судить по Белинскому 1837-го и последующих годов, когда он стал известным журналистом и критиком, которого хорошо знали не только в Москве и Петербурге, но и в провинции, и когда он уже обладал в полной мере развитым чувством гражданской ответственности за свою деятельность. Во-вторых, предположение о правке Надеждиным «Литературных мечтаний» получает дополнительное подтверждение, если вспомнить конкретную обстановку, в которой создавались и печатались «Литературные мечтания», т. е. характер взаимоотношений Белинского и Надеждина в это время и страстное стремление Белинского посредством «Литературных мечтаний» укрепить свое положение в изданиях Надеждина. Если в 1837 году Белинский уже мог диктовать свои условия Краевскому, то в 1834 году он еще должен был подчиниться требованиям Надеждина: видя перед собой ясные перспективы самостоятельной журнальной деятельности, Белинский не хотел обострять отношений с Надеждиным и вынужденно, может быть скрепя сердце, но все-таки принял вставки своего редактора.[26]

5

Характер взаимоотношений Надеждина и Белинского накануне и в период опубликования «Литературных мечтаний», его положение в надеждинских изданиях в это время помогают правильно понять также особенности структуры первой большой статьи Белинского.

Для уяснения композиции «Литературных мечтаний» следует прежде всего учесть, что статья Белинского предназначалась Надеждиным не для «Телескопа», а для «Молвы», т. е. не для «журнала современного просвещения», а для «газеты мод и новостей».[27]

«Литературные мечтания» — статья очень большая (около шести печатных листов); печаталась она отдельными главками в десяти номерах «Молвы» (по одной главке в номере) в течение более трех месяцев (в №№ 38, 39, 41, 42, 45, 46, 49, 50, 51, 52) с двадцатых чисел сентября до конца декабря 1834 года (38 номер «Молвы» прошел цензуру 21 сентября, 52-ой — 29 декабря).

В 1834 году в «Молве» материал располагался примерно в следующем порядке. Номер открывался, как правило, рубрикой «Московские за-

---

[26] Возможно, Надеждин сделал эти вставки самолично, не сочтя нужным поставить Белинского об этом в известность.

[27] Заметим, что Надеждин всегда строго разграничивал материал, предназначаемый для «Телескопа» и для «Молвы»: в журнале он помещал произведения более серьезного содержания, более крупные по объему и более спокойные, сдержанные по тону. Так, в 1832 году Надеждин получил статью «Царицыно», представляющую первую часть большой статьи «Московские окрестности», с просьбой напечатать ее в «Молве» или в «Телескопе» и с обещанием прислать продолжение. Надеждин поместил «Царицыно» в журнале, а не в газете и так мотивировал свое решение: «Принимая о благодарностию сию во всех отношениях занимательную статью, я помещаю ее в „Телескопе“, сколько по обширности ее, столько и по достоинству содержания, и прошу покорнейше почтенного корреспондента не замедлить обещанным продолжением. *Изд.*» («Телескоп», 1832, № 9, стр. 137).

Показательно, что даже редакционные объявления для «Телескопа» и «Молвы» Надеждин составлял по-разному. Например, объявление об издании «Телескопа» и «Молвы» в 1834 году, напечатанное в журнале, заканчивалось так: «Первая книжка „Телескопа“ и „Молвы“ в новом виде будет готова к 1 января будущего 1834 года» («Телескоп», 1833, № 17, стр. 134). Перепечатывая текст этого объявления в «Молве», Надеждин к последним словам сделал такое добавление, конечно более уместное в «газете мод и новостей», чем в «журнале современного просвещения»: «Так как день сей случится в понедельник, то, несмотря на зловещее поверье, и остальные книжки в продолжение всего года будут раздаваться по понедельникам» («Молва», 1833, № 143, стр. 572).

lib.pushkinskijdom.ru

писки» или переводным произведением; затем шли рубрики (которые не обязательно имелись во всех номерах): «Смесь», «Библиография», «Театр», «Парижские моды» и маленькая рубрика «Объяснение картинки» (в конце номера прилагалась картинка парижских мод).

«Литературные мечтания» помещались постоянно на одном и том же месте — после рубрики «Библиография», от которой отделялись черточкой. Поскольку главки «Литературных мечтаний» не нумеровались, а сразу после заглавия шел текст, то они могли восприниматься читателями не только как статья (или серия статей), но и как самостоятельная рубрика.

Части «Литературных мечтаний» неравны по объему (в них от 4 до 25 страниц; самая маленькая — первая, самая большая — последняя) и неодинаковы по стилю (первые две с половиной главки очень не похожи на последующие). И это не случайно.

Помещение «Литературных мечтаний» в «Молве», а не в «Телескопе» заранее предопределило их построение и форму: это должна была быть небольшая по объему, бойкая, остроумная газетная статья, статья-фельетон. Именно так построены первые две статьи и начало третьей. Перед нами маленькие газетные статейки, исполненные веселого юмора, написанные живо и увлекательно. Автор стремится поразить читателя шуткой, образным словом; отсюда в этих главках обилие вопросительных и восклицательных конструкций, наличие бытовых слов и выражений, разговорных интонаций. Например, во второй главке: «Уф! устал! Дайте перевести дух — совсем задохнулся!.. Право, от такого длинного периода поперхнется в горле даже и у Барона Брамбеуса, который и сам мастак на великие периоды» (I, 23).

Но с середины третьей главки, с абзаца «Французы называют литературу *выражением общества*» (I, 28), прежняя тональность исчезает: непринужденная веселость сменяется грустью и острой иронией, вместо довольно легковесных шуток и острот возникает тон эмоционального, но серьезного в своей основе повествования. Следовательно, третья главка — гибридная: первая половина ее еще выдержана в стиле газетного фельетона, а вторая уже написана в форме серьезной журнальной статьи, в которой выясняется содержание понятия «литература». И эта форма сохраняется до конца «элегии в прозе».

Соответственно увеличивается и размер главок: если первые две — довольно маленькие (4—5 страниц), то третья занимает уже 12 страниц «Молвы»; размер последующих также заметно превышает обычный объем статей «Молвы», он колеблется от 8—10 страниц (главки 4, 5, 6) до 15—18 страниц (главки 7, 8, 9), а последняя главка с заключением уже составили целых 24 страницы.

Все последующие главки «Литературных мечтаний» (начиная с третьей) посвящены разработке кардинальных научно-литературных проблем. Если во второй части третьей главки рассматриваются вопросы эстетики и философии, то в четвертой — вопросы исторического развития. Главки с пятой по десятую включительно содержат характеристику отдельных периодов в истории русской литературы: в пятой главке речь идет о ломоносовском периоде (первая половина XVIII века — до времени Екатерины II), в шестой главке характеризуется вторая половина XVIII века, в седьмой главе говорится о карамзинском периоде (конец XVIII—начало XIX века), восьмая и девятая главки посвящены пушкинскому периоду, в десятой главке анализируется русская литература 30-х годов (периоды «прозаическо-народный» и «смирдинский»). Затем идет небольшое заключение (на пять страниц), состоящее из двух разделов, отделенных от предыдущих главок черточкой и разделенных друг от друга также черточкой. Таким образом, не только размером, но также

lib.pushkinskijdom.ru

содержанием и формой «Литературные мечтания» резко выделялись на фоне прочих материалов «Молвы» 1834 года.

В конце «Литературных мечтаний» Белинский сам раскрыл особенности композиции своей статьи, подчеркнул ее стилистическую неоднородность. Он признавался: «Начав писать эту статью, я имел в предмете позубоскалить над современною нашею литературою, и сам не знаю, как зашел в такую даль. Начал за здравие, а свел за упокой. Это нередко случается в делах жизни. Итак, признаюсь откровенно: не ищите в моей элегии в прозе строгого логического порядка. Элегисты никогда не отличались большою правильностью мышления» (I, 103).

Почему же так вышло? Утверждение Белинского в приведенной цитате, что он «сам не знает», как это получилось, вряд ли следует понимать дословно, как серьезное признание: это скорее диктуемая обстоятельствами дипломатия, как бы извинение перед Надеждиным и читателями «Молвы» за то, что в газете печатается не газетная, а журнальная статья. В действительности-то Белинский прекрасно знал, что делал: лишенный журнальной трибуны, отстраненный Надеждиным от «Телескопа», он, по существу, «обошел» своего редактора и выступил в газете с настоящей журнальной статьей, т. е. через «газету мод и новостей» вошел в большую журналистику.[28]

Своего рода «дипломатией» была и просьба Белинского: «не ищите в моей элегии в прозе строго логического порядка». Она скорее была адресована не к читателю, а к цензуре (на случай возможных осложнений в будущем) и, сознательно снижая значение «Литературных мечтаний» в целях цензурной маскировки (ср. оговорку Белинского, что он будто бы «не имел времени хорошенько обдумывать и обработать свою статью» — I, 103), не совсем точно отражала существо дела.

Вопреки утверждению Белинского, в статье как раз при видимой свободе композиции господствует «строгий логический порядок». Главки тесно связаны между собою, идут в строгой логической последовательности. Читатель прекрасно ощущает значение каждой из главок в общей композиции статьи. Так, первая главка заканчивается вопросом («Или и в самом деле — *у нас нет литературы*?») а вторая начинается прямым ответом на этот вопрос: «*Да — у нас нет литературы*!». Вопросительная концовка второй главки («Итак, оправдывает ли наша словесность последнее определение литературы, приведенное мною?») как бы намечает содержание последующих, которые должны решить этот вопрос и оправдать исходное положение статьи, что у нас литературы пока еще нет; Белинский подчеркивает это также ремаркой «следующий листок покажет», которая стоит после второй главки. Тезис «у нас нет литературы» доказывается в третьей главке на материале философии и эстетики; в четвертой главке тот же тезис рассматривается на историческом материале («Итак, теперь должно решить следующий вопрос: что такое наша литература: выражение общества или выражение духа народного?» — I, 34): самое историческое развитие России привело к тому, что у нас нет литературы. Пятая главка начинается с тезиса: «Итак *народ* или, лучше сказать, масса народа и *общество* пошли у нас врозь» (I, 40), — который является как бы выводом из предыдущей (четвертой) главки и который в последующих шести главках иллюстрируется литературным материалом.

Если в «Литературных мечтаниях» какой-то вопрос рассматривался очень подробно или, напротив, о чем-то говорилось, как могло пока-

[28] Это предположение находит подтверждение также в том, что слова Белинского в концовке статьи «начал за здравие, а свел за упокой» относятся не только к жанрово-стилистическим особенностям статьи, но и к основному вопросу «Литературных мечтаний» — есть ли у нас литература (об этом см. дальше, в 8-м разделе).

lib.pushkinskijdom.ru

заться, недостаточно полно, все это делалось не случайно, а на основании «строгого логического порядка», на что, кстати, обращал внимание и сам Белинский. Например, в конце девятой главки он писал: «*Пушкинский* период был самым цветущим временем нашей словесности. Его надобно б было обозреть исторически и в хронологическом порядке; я не сделал этого, потому что не то имел целию» (I, 86).

6

«Строгий логический порядок» в «Литературных мечтаниях» подчеркивается также эпиграфами. Каждая главка «элегии в прозе» открывается эпиграфом. Эпиграфы в «Литературных мечтаниях» имеют многообразные смысловые значения и выполняют различные функции. И здесь Белинский меньше всего был учеником Надеждина, который, как известно, также постоянно снабжал свои статьи эпиграфами. Однако смысловая и композиционная роль эпиграфа различна в статьях Надеждина и Белинского.

В статьях, которые помещались в «Телескопе», Надеждин эпиграфами почти не пользовался, но зато эпиграфы были неотъемлемой частью его статей, напечатанных в «Вестнике Европы» в 1828—1830 годах. Характерной особенностью этих эпиграфов является прежде всего то, что они представляли собою цитаты из античных авторов (на языке оригинала). Так, уже в первой статье Надеждина в «Вестнике Европы» — «Литературные опасения за будущий год» (1828, № 21) в качестве эпиграфа поставлены три стихотворных строки из Софокла; статья «Сонмище нигилистов» (1829, № 1) открывается греческим эпиграфом — цитатой из Гезиода; латинские цитаты (из произведений Горация) даны как эпиграфы к рецензии на поэму А. Н. Подолинского «Борский» (1829, № 6) и к статье «О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии» (1830, № 1); эпиграфом к статье о «Бале» Баратынского и «Графе Нулине» Пушкина (1829, № 2) служит латинская цитата из Ювенала, и т. д.

Эпиграфы в статьях Надеждина имели одну цель — подчеркнуть наукообразный характер статьи, обратить внимание читателя на эрудицию, образованность автора. Они были важны не столько для читателя, сколько для самого автора; очевидно, из этих соображений Надеждин никогда не переводил приводимых в эпиграфах цитат, а давал их на языке оригинала (греческом или латинском).[29]

Манеру Надеждина усложнять свои статьи греческими и латинскими эпиграфами постоянно высмеивали современники. Так, Н. А. Полевой своему памфлету «Литературные опасения кое за что», представлявшему пародию на «Литературные опасения за будущий год» Надеждина, предпослал два эпиграфа — греческий (из Элиана Клавдия, римского писателя и ритора II—начала III века, который писал на греческом языке) и латинский (из Цицерона), следующим образом мотивируя свой поступок: «Нельзя без греческого и без латинского эпиграфа начать статьи, которая составляет pendant к „Литературным опасениям“ „Вестника Европы“..., нельзя: предшественник мой бросил в заглавие своих „Опасений“ три стиха Эврипида; надобно блеснуть Элианом и Цицероном, латинью и греческим языком: мы имеем дело с людьми учеными».[30] О. М. Сомов также не без иронии замечал в своем «Обозрении российской словесности за первую половину 1829 года», что Надеждин, «ломая

[29] Единственное исключение, пожалуй, представляет статья о «Полтаве» Пушкина с эпиграфом из Горация в латинском подлиннике и в переводе А. Ф. Мерзлякова (см.: «Вестник Европы», 1829, № 8, стр. 287).

[30] «Московский телеграф», 1828, № 23, стр. 349.

lib.pushkinskijdom.ru

греческие и латинские стихи в своих эпиграфах и цитатах, пустился толковать и вкось и вкривь о поэмах Пушкина и Баратынского, о романе Булгарина».[31]

Эту особенность статей не только Надеждина, но и самого редактора «Вестника Европы» М. Т. Каченовского остроумно высмеял Пушкин в своем памфлете «Отрывок из литературных летописей», напечатанном в тех же «Северных цветах на 1830 год», что и статья Сомова. Посвятив памфлет разоблачению нелитературных методов борьбы Каченовского и его сотрудников с передовыми журналистами и литераторами, Пушкин в качестве эпиграфа использовал латинское изречение «Tantae ne animis scholasticis irae!» (Возможен ли такой гнев в душах ученых людей!), причем сознательно, в полемических целях не перевел его. (Заметим, что Пушкин для эпиграфа взял не малоизвестную цитату из античного автора, а довольно распространенное изречение, понятное читателям и без перевода).

Иную, по сравнению с Надеждиным, цель преследовал Белинский, выбирая эпиграфы для «Литературных мечтаний». Каковы особенности и функции эпиграфов в статье Белинского?

Во-первых, из одиннадцати эпиграфов (при первой главке два эпиграфа) шесть представляют собой цитаты из произведений русских авторов (по два из Пушкина и Грибоедова, один из Жуковского и один из Сенковского), два — это народные русские поговорки, и только три являются иностранными цитатами, причем две из них (одна французская и одна латинская) — распространенные изречения, а третья — цитата из очень популярной тогда драмы Гюго «Марион Делорм», уже ставшая «крылатым словом». Переводить эти эпиграфы Белинскому не было никакой нужды: они и так были хорошо известны и понятны русскому читателю. Во-вторых, при всем многообразии смысловых значений эпиграфов в «Литературных мечтаниях» основная их функция состоит в том, чтобы помочь читателю увидеть в соответствующих главках самое важное, самое существенное. Эпиграфы, формулируя главную тему, ведущую тенденцию главки, в ряде случаев выполняют функции заголовков. Может быть, поэтому Белинскому и не нужно было нумеровать главки и их озаглавливать: строгую разбивку большой статьи на самостоятельные части осуществляли эпиграфы.

К первой главке в качестве эпиграфа взяты две цитаты. Первая — из «Горя от ума»:

> Я правду о тебе порасскажу такую,
> Что хуже всякой лжи. Вот, брат, рекомендую:
> Как этаких людей учтивее зовут?..

Вторая — из Барона Брамбеуса (О. М. Сенковского): «Есть ли у вас хорошие книги? — Нет, но у нас есть великие писатели. — Так, по крайней мере, у вас есть словесность? — Напротив, у нас есть только книжная торговля». Оба эпиграфа относятся не только к первой главке, но и ко всей статье в целом; в них сформулирован основной тезис «Литературных мечтаний»; если решиться сказать беспристрастную правду, то следует признать, что у нас нет литературы.

Эпиграфом ко второй главке служит цитата из драмы Гюго «Марион Делорм»: «Pas de grâce!» (Пощады нет!),[32] — а к третьей главке — французская поговорка: «La verité! la verité! rien plus que la verité!» (Истина! истина! ничего кроме истины!). И это полностью соответствует направленности обеих главок: во второй главке критик с беспощадной объективностью доказывает, что «у нас нет литературы», а в третьей

[31] «Северные цветы на 1830 год», стр. 33—34.

[32] Отметим, что эти же слова как общеизвестные Белинский привел в статье «Ответ „Москвитянину“» (см.: X, 222).

lib.pushkinskijdom.ru

подчеркивает, что в его суждениях о русской литературе им руководит исключительно «правда, беспристрастие, благонамеренность» (I, 26).

В четвертой главке речь идет о проникновении иноземного элемента в русскую жизнь во времена Петра Первого, а это, доказывает Белинский, привело к тому, что «масса народа упорно осталась тем, что и была; но общество пошло по пути, на который ринула его мощная рука гения», что русский человек, «заняв формы европеизма», «сделался только пародиею европейца» (I, 39). Эта мысль подчеркнута и в эпиграфе — словами Чацкого из известного монолога в третьем действии «Горя от ума»:

Ах! если рождены мы все перенимать,
Хоть у китайцев бы нам несколько занять
Премудрого у них незнанья иноземцев!
Воскреснем ли когда от чужевластья мод,
Чтоб умный, бодрый наш народ
Хотя по языку нас не считал за немцев!

Пятая главка является как бы продолжением четвертой: рассматривая состояние русской литературы и культуры в послепетровскую эпоху (вторая четверть XVIII века), Белинский отмечает следы подражания иностранному, поэтому пятая главка предваряется эпиграфом «Вперед, вперед, моя исторья!» — цитатой из «Евгения Онегина» (гл. VI, строфа 4). Определяя в шестой главке эпоху Екатерины II как «эпопею, достойную Гомера или Тасса» (I, 46), Белинский не случайно для эпиграфа берет десять строк из стихотворения Жуковского «Русская слава», посвященных прославлению военных побед России этого времени.

В седьмой главке охарактеризован карамзинский период в русской литературе. Здесь Белинский, решительно выступая против «литературного идолопоклонства» и бросая прямой вызов тем, кто слепо преклоняется перед авторитетами, отмечает не только сильные, но и слабые стороны творчества Карамзина, настаивает (вслед за Н. Полевым), что время обогнало Карамзина. Эта мысль с лапидарной точностью передана в эпиграфе к седьмой главке — в латинском изречении: «Amicus Plato, sed magis amica veritas» (Платон мне друг, но еще больший друг мне — истина).[33]

Пушкинский период, когда «проявилась в нашей литературе жизнь, и какая жизнь!» (I, 69), Белинский начал рассматривать в восьмой главке, эмоциональная окраска которой точно передается приведенной в качестве эпиграфа народной поговоркой «Было время!..»

Эпиграф к девятой главке «Берег! Берег!» («истертое выражение», по определению Белинского) и подзаголовок «Предокончание» имеют чисто композиционное значение: девятая главка (в которой заканчивается характеристика пушкинского периода) действительно оказалась предпоследней.[34] И, наконец, последняя (десятая) главка, в которой идет речь о «прозаическо-народном» и «смирдинском» периодах русской литературы, открывается цитатой из «Бориса Годунова» Пушкина:

Еще одно последнее сказанье,
И летопись окончена моя.

Таким образом, эпиграфы к двум последним главкам «Литературных мечтаний» выполняют исключительно композиционную роль: они только

[33] Показательно, что и в других случаях, когда Белинскому нужно было подчеркнуть право передовой критики бороться с «устарелыми мнениями» (в частности, с мнениями о творчестве Марлинского), он опирался на данное латинское изречение (см. статью «Русская литература в 1840 году» — IV, 437; ср.: II, 448).

[34] Выражение «Берег! Берег!» Белинский использовал в композиционных целях и позже. Например, заканчивая свою большую статью «„Гамлет", драма Шекспира, Мочалов в роли Гамлета», Белинский писал: «И вот мы приближаемся к концу, может быть, давно желанному для наших читателей, и вместе с ними мы радостно восклицаем: „Берег! Берег!"» (II, 344; ср.: I, 218; II, 41).

lib.pushkinskijdom.ru

указывают на то, что статья приближается к концу. Смысловыми же эпиграфами к последним главкам служат два эпиграфа к первой главке, относящиеся ко всей статье в целом. Эти два «вводные», так сказать, «установочные» эпиграфа убеждают также, что общая тенденция и структура «Литературных мечтаний» были глубоко продуманы Белинским еще до того, как он начал печатать свою статью в «Молве» отдельными главками.

7

Как и где создавались «Литературные мечтания»?

Распространено мнение, что «статья писалась по частям, которые тотчас и отдавались в печать».[35] Однако трудно допустить, чтобы абсолютно все части статьи могли быть написаны урывками в какие-то считанные дни, отводимые для подготовки очередных недельных номеров «Молвы», между другими серьезными занятиями (не следует забывать, что в это время Белинский работал над своей «Грамматикой», занимался переводами, активно помогал Надеждину по «Телескопу» и «Молве»). И еще труднее представить себе, чтобы такая в полном смысле слова «энциклопедическая» статья, свидетельствующая об исключительной эрудиции автора в самых разнообразных вопросах, не только содержащая богатейший фактический материал, но и пронизанная четкой, глубоко продуманной концепцией, могла создаваться как срочное газетное выступление, без предварительного обдумывания и без предварительных заготовок. Конечно нет!

В процессе публикации «Литературных мечтаний» могли дополнительно вводиться отдельные, более частные темы и сюжеты, могли уточняться отдельные детали и положения, но вся статья в целом, ее идея и «пафос» отчетливо определились в сознании Белинского значительно раньше. Тем более, что и материал для этого у Белинского уже имелся: такими заготовками «Литературных мечтаний», таким «начальным вариантом» их могла быть статья Белинского «Тоска», которую ему не удалось напечатать в «Телескопе» осенью 1833 года.[36]

И все же когда Белинский получил разрешение от Надеждина на публикацию «Литературных мечтаний», он еще не был уверен, что ему удастся выйти за пределы газетной статьи-фельетона и дать в «Молве» большую серьезную журнальную статью. Поэтому он сообщал читателям в третьей главке, что обзор его будет «кратким» (I, 26). Но когда Белинский почувствовал, что Надеждин, как будто не собирается урезать «Литературные мечтания», ему нетрудно было расширить перспективы своей статьи, и он четыре первые главки отвел, по его собственным словам, только на «приступы» (I, 40).

В конце четвертой главки Белинский признавался, говоря о своем обозрении русской литературы: «Я и сам не знаю, любезные читатели, как оно будет длинно. Может быть, из него выйдет и преуморительный уродец: избушка на курьих ножках, царь с ноготок, борода с локоток, а голова с пивной котел» (I, 40). Из этого признания вовсе не вытекает, однако, что Белинский в самом деле в это время еще не представлял себе содержания, направления и объема «Литературных мечтаний». Напротив, Белинский намекал на то, что если Надеждин вдруг проявит свою

---

[35] См. комментарий С. А. Венгерова к «Литературным мечтаниям». В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т I, СПб, 1900, стр. 429; ср. стр. 416, 433, 440.

[36] Определение «Тоски» как «начального варианта» «Литературных мечтаний» сделано Ю. Г. Оксманом («Ученые записки Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского», т. XXXI, выпуск филологический, Саратов, 1952, стр. 236).

lib.pushkinskijdom.ru

редакторскую волю и запретит продолжать печатать в газете разросшуюся журнального типа статью, к тому же довольно смелую по тону и направлению, то ему, Белинскому, придется вынужденно сократить задуманную статью, просто оборвать ее — и тогда из «Литературных мечтаний» действительно получился бы «преуморительный уродец». Но этого, к счастью, не произошло: Надеждин пропустил всю статью Белинского и только для безопасности смягчил ее в нескольких местах.

«Литературные мечтания» появились в печати за подписью «-он-инский» и с пометой: «Чембар. 1834, декабря 12 дня», хотя точно известно, что Белинский в это время в Чембаре не был и статья готовилась в Москве. В чем дело?

В. С. Нечаева предполагает, что указание на Чембар вызвано биографическими и психологическими моментами: «во время писания „Литературных мечтаний“ память о Чембаре не покидала Белинского», так как «во время работы над ними он получил известие о смерти матери, и вновь его мысли, его чувства оказались полны чембарских воспоминаний».[37]

По мнению Ю. Г. Оксмана, «ссылка на Чембар (подсказанная, может быть, Надеждиным) снимала с редакции „Молвы“ ответственность за „Литературные мечтания“, подчеркивая непрофессиональный характер статьи, полученной якобы из глухой провинции».[38] Точка зрения Ю. Г. Оксмана безусловно более правильна. В самом деле, «Литературные мечтания» печатались в то время, когда в Москве находились Николай I, А. Х. Бенкендорф и С. С. Уваров [39] и когда московские периодические издания (в том числе и издания Надеждина) были наполнены славословиями в адрес царя и его «сподвижников», в адрес русского дворянства вообще. Особенно старался в этом отношении Надеждин, достаточно напуганный неоднократными выговорами и предупреждениями, полученными им от министра народного просвещения Уварова (последний выговор Надеждину был сделан в марте 1834 года).[40] А в это же самое время автор «Литературных мечтаний» беспощадно разоблачал «неизмеримую пустоту и ничтожество» благородного дворянства, открыто выражал свой гнев по поводу того, что «сильные земли», безразличные к слезам и стонам угнетенных, достигают благополучия и славы, исповедуя один принцип: «губи, угнетай, пей кровь и слезы!» (I, 31), намекал на свое глубокое уважение к Н. А. Полевому, издателю журнала «Московский телеграф», закрытого по распоряжению правительства 3 апреля 1834 года.

Такая статья, естественно, не могла идти в «Молве» как редакционная — напротив, нужно было принять все меры к тому, чтобы ее восприняли как поступившую «со стороны». Осторожный Надеждин мог потребовать от Белинского необходимой мистификации: указать город, откуда статья будто бы была прислана.[41]

---

[37] В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829—1836, стр. 257.

[38] Ю. Оксман. Летопись жизни и творчества В. Г. Белинского, стр. 79.

[39] Николай I пробыл в Москве с 7 по 17 сентября, потом на 10 дней выезжал в Калугу и, вернувшись в Москву 28 сентября, оставался в ней до 23 октября. Уваров находился в Москве с 21 сентября по 23 октября.

[40] Статьи Надеждина, в которых содержались «дифирамбы министру, заявлялось о полной преданности ему и изливались восторги по поводу благополучия России под скипетром Николая», указаны в книге В. С. Нечаевой «В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в „Телескопе“ и „Молве“. 1829—1836» (стр. 250—251).

[41] В изданиях Надеждина всегда строго соблюдалось правило: разграничивать статьи редакционные и присланные (при публикации последних постоянно указывалось место, откуда они поступили).

lib.pushkinskijdom.ru

Между прочим и редакционные ремарки, которые стоят после каждой главки «Литературных мечтаний»,[42] также, надо полагать, имели целью подчеркнуть, что статья пишется не в Москве, а присылается в редакцию «Молвы» по частям и что, следовательно, сама редакция не вполне осведомлена об объеме статьи и не может гарантировать ее регулярное помещение. Нерегулярность поступления частей статьи легко можно было обнаружить в том, что «Литературные мечтания», начатые в 38 номере «Молвы» и оконченные в 52-м, печатались не во всех номерах подряд, а с пропусками: №№ 40, 43, 44, 47 и 48 вышли без статьи Белинского.

8

В какой мере слова Белинского в концовке «Литературных мечтаний» «начал за здравие, а свел за упокой» (I, 103) отражают решение основного вопроса статьи — есть ли и возможна ли у нас литература, и как в этой связи нужно понимать заглавие статьи Белинского «Литературные мечтания» с подзаголовком в скобках «элегия в прозе»?

Тезис «у нас нет литературы» неоднократно выдвигался многими журналистами и критиками 1820—1830-х годов; к их числу принадлежат А. А. Бестужев, И. В. Киреевский, Д. В. Веневитинов, Н. А. Полевой, Н. И. Надеждин. С особенной настойчивостью эту мысль защищал Надеждин в своих статьях не только в «Вестнике Европы», но и в «Телескопе» и «Молве». Отрицая русскую литературу в прошлом и настоящем, Надеждин выражал явные сомнения и опасения в возможности ее существования в будущем. «Литературные опасения за будущий год» (так назвал Надеждин свою статью в «Вестнике Европы» 1828 года) скоро превратились у Надеждина в опасения за будущее русской литературы вообще. И хотя в статьях Надеждина периода «Телескопа» и «Молвы» встречаются мажорные возгласы («Для нас зачинается эра живой народной словесности: ибо мы имеем „Басни“ Крылова и „Юрия Милославского“»),[43] содержатся надежды на «пробуждение» «неистощимой произрастительности»,[44] однако нотки скепсиса и разочарования в его статьях год от году все усиливались.

В 1834 году в «Обозрении русской словесности за 1833 год» Надеждин за девять месяцев до «Литературных мечтаний» с полной откровенностью высказал свое опасение за будущее русской литературы; он писал: «В продолжение трех лет, при окончании каждого года, мы повторяли печальные иеремиады о возрастающем запустении нашей словесности, но всегда растворяли свои жалобы утешительными надеждами на лучшую будущность. Сие самое запустение казалось нам ручательством близкого изобилия, подобно как в физической нашей атмосфере усиливающаяся засуха внушает ожидание скорого ливня. Мы не теряем и ныне сей отрадной доверенности к будущему: *но, признаемся, настоящее уже так пусто и дико, что невольно пугаешься и за будущность*».[45]

Заявив в «Литературных мечтаниях», что «у нас нет литературы», Белинский как будто выступил учеником и продолжателем Надеждина. Но это только внешнее сходство. У Белинского нет скепсиса Надеждина; он отрицает старое ради утверждения нового. Необходимо расчистить

---

[42] После первой главки дана ремарка «Продолжение обещано», затем каждая из последующих главок заканчивалась соответственно ремарками: «Следующий листок покажет», «Опять не кончилось», «В следующем листке», «Просят обождать еще», «До следующего листка» (эта ремарка стоит после шестой и после седьмой главок), «Не все еще», «Окончание следует».

[43] Современное направление просвещения. «Телескоп», 1831, № 1, стр. 45.

[44] Отчет за 1831 год. «Телескоп», 1832, № 1, стр. 157—158.

[45] «Телескоп», 1834, № 1, стр. 7. Курсив мой, — *В. Б.*

lib.pushkinskijdom.ru

дорогу для будущего, а для этого прежде всего следует произвести строгий суд над тем, что мешает движению вперед. Белинский именно потому с таким ожесточением критикует прошлое и настоящее, что верит в будущее, для него отрицание не следствие неверия, а, напротив, следствие уверенности.

Конец «Литературных мечтаний» исполнен пафоса утверждения будущего — все заключение написано в мажорных тонах. Белинский спрашивает: «...когда же наступит у нас истинная эпоха искусства?» — и тут же отвечает: «Она наступит, будьте в том уверены... У нас нет литературы; я повторяю это с восторгом, с наслаждением, ибо в сей истине вижу залог наших будущих успехов» (I, 101). Не случайно Белинский выделил четыре имени — Державина, Крылова, Грибоедова и Пушкина, — а вскоре прибавил к ним Гоголя и Кольцова, Надеждин же видел в современной русской литературе одни ура-патриотические романы Загоскина.

Прав был Чернышевский, который подчеркнул, что уже в 1835 году у Белинского была вера в будущее русской литературы, были «некоторые уступки в пользу надежды на близость лучшей будущности», в то время как Надеждин оставался «каким-то злым духом отрицания и разрушения».[46] Чернышевский утверждает: «В этом открываются уже решительные признаки самостоятельности Белинского при самом начале его деятельности, когда он, по-видимому, еще совершенно следовал влиянию своего учителя. На Кольцова Надеждин не обратил внимания, а что касается первых повестей Гоголя, он понимал, что „Вечера на хуторе“ и „Миргород“ — произведения прекрасные, но всей важности этих явлений не замечал».[47] Чернышевский пришел к этому выводу на основании статей Белинского «О русской повести и повестях Гоголя» и «Стихотворения Кольцова» (1835), однако мысль Чернышевского, что Надеждин — это талантливый отрицатель, а Белинский — не только отрицатель, но и созидатель, может быть подтверждена уже «Литературными мечтаниями», причем не только концовкой статьи, но и началом, выраженным в заглавии.

В общую концепцию «Литературных мечтаний» входит не только отрицание литературы, но и вера в реальную возможность ее появления в ближайшем будущем — это Белинский высказал уже в двойном заглавии статьи, назвав ее одновременно «Литературными мечтаниями» и «элегией в прозе».

В. С. Нечаева трактует заглавие статьи Белинского как шутку, веселую пародию на заглавие статьи Надеждина «Литературные опасения за будущий год»: «Самое название статьи звучало для современников как пародийное: „Литературные мечтания“ напоминали о статье Надеждина „Литературные опасения“. Подзаголовок „Элегия в прозе“, конечно, нельзя понимать иначе, как шутку, так как в статье нет и признака „элегических“ настроений».[48]

Думается, заглавие статьи Белинского должно было выполнить иную (куда более важную) функцию. Белинский сознательно дал своей статье двойное название. Статья названа «элегией», так как автор хотел в ней поделиться с читателями грустным чувством по поводу того, что у нас все еще нет истинно национальной литературы, что мы в нашем истори-

---

[46] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 184, 157.

[47] Там же, стр. 185; ср. стр. 164.

[48] В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829—1836, стр. 260. Тот факт, что заглавие статьи Белинского «указывает на ее прямое происхождение от „Литературных опасений“ Надеждина», признавал Н. Г. Чернышевский (см.: Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, стр. 183), но вряд ли это утверждение абсолютно бесспорно.

lib.pushkinskijdom.ru

ческом и культурном развитии отстали от других народов. Но грусть — далеко не единственное настроение в статье: в ней ярко выражен и пафос утверждения, вера в будущее русской культуры, мечты (причем не несбыточные, а реальные) о том, что «наступит у нас истинная эпоха искусства» (I, 101). И показательно построение заглавия статьи Белинского: мечты, надежды, вера выражены в основном заголовке, набранном крупно, а сомнение, грусть, скорбь — отнесены в подзаголовок, заключенный в скобки и набранный мелко. В «Литературных мечтаниях» скорее всего можно видеть не связь с «Литературными опасениями». а скрытую, серьезную и очень тонкую полемику с ними, наметившуюся уже в заглавии статьи Белинского.

Таким образом, отрицание ради утверждения — эта основная мысль «Литературных мечтаний» (полемическая по отношению к воззрениям Надеждина) намечена в названии статьи Белинского, присутствует в ходе аргументации в самой статье и заострена в финале.

Для уточнения определения «элегия» в отношении к «Литературным мечтаниям» необходимо учесть понимание Белинским элегии не только как поэтического жанра, но и как типа критической статьи. Белинский утверждал, что элегия выражает «жалобные вопли разочарования, эти грустные звуки жажды жизни, которая не находит себе ни удовлетворения, ни исхода...» (IV, 435). В этой связи Белинский вполне мог назвать «Литературные мечтания» элегией, так как в них нашла отражение не легкая грусть, не меланхолия, а грусть глубокая, соединенная с возмущением и негодованием по отношению к прошлому и настоящему во имя утверждения более светлого будущего.

Белинский часто называл свои статьи элегиями. В статье «Стихотворения Владимира Бенедиктова» (1835) он охарактеризовал жанр критической элегии. Такой статье, по мысли Белинского, должна быть присуща определенная тональность — чувство разочарования, озабоченности; кроме того, такая «элегия» должна быть построена определенным образом — это критическая статья с отступлениями «по поводу», при помощи которых критик может более глубоко и всесторонне развить тему. более убедительно доказать свою мысль. Белинский признавался, что до таких «элегий» он «большой охотник» (I, 359). Жанром критической элегии, «элегии в прозе» Белинский пользовался постоянно, иногда закрепляя это определение за той или другой своей статьей. Так «элегией в прозе» Белинский назвал свою статью «Русский театр в Петербурге» (1840), исполненную чувством глубокого разочарования современным театром и также содержащую пространные лирические отступления «по поводу» (см.: IV, 392).

Назвав «Литературные мечтания» «элегией в прозе», Белинский, нужно думать, имел в виду не только тональность статьи, но и ее жанр, самую форму ее построения, для которой характерна свободная композиция в сочетании с отступлениями «по поводу».

9

Надежды Белинского на то, что «Литературные мечтания» произведут перелом в его судьбе журналиста и критика, оправдались полностью. Как только «Литературные мечтания» начали появляться в «Молве», о них сразу же заговорили. Все почувствовали, что в журналистику и критику вошел новый человек, со своим мнением и со своим оригинальным методом выражать это мнение. Читателей интересовал вопрос, кто автор этой живой и смелой статьи: ведь «Литературные мечтания» печатались не сразу, а по главкам, причем без подписи, а в конце статьи стояла никому неизвестная подпись «-он -инский» с пометой «Чембар». Это еще более разжигало любопытство современников.

lib.pushkinskijdom.ru

Характерно, что никто из современников не приписал «Литературных мечтаний» Надеждину, настолько эта статья и по содержанию и по форме не походила на прежние выступления издателя «Телескопа» и «Молвы». Напротив, читатели изданий Надеждина, буквально потрясенные свежестью и новизной «элегии в прозе», почувствовали в ней дух и закваску Н. А. Полевого, бывшего издателя «Московского телеграфа», закрытого по распоряжению правительства в апреле 1834 года.

На том, что автор «Литературных мечтаний» — выученик школы Н. Полевого, сошлись и сторонники, и противники Белинского. Так, И. И. Панаев, давший восторженный отзыв о «Литературных мечтаниях», сразу же вспомнил о Полевом, причем поставил автора «Литературных мечтаний» даже выше Полевого.[49] Напротив, С. П. Шевырев после ознакомления со статьей Белинского «взбесился», так как увидел в ней «тон Полевого».[50] А. Ф. Воейков также с раздражением заявлял, что Белинский «отважно идет по следам храброго издателя „Моск‹овского› телеграфа“», называл Белинского «юношей», который «воздоен кипучим млеком Н. А. Полевого».[51]

Надеждин не мог не оценить ту спасительную роль, которую сыграли «Литературные мечтания» в судьбе его изданий. Поэтому Надеждин, оставив за собой руководство «Телескопом», с конца 1834 года передает «Молву» в ведение Белинского,[52] который с этого времени становится, по существу, неофициальным редактором «Молвы» и ее основным сотрудником, что сразу же положительно сказалось на содержании и направлении этого издания.

В 1835 году «Молва» вновь начала выходить самостоятельно, отдельно от «Телескопа», в формате газеты (четвертая доля листа, две колонки); в ней появились постоянные отделы, причем основным был отдел «Литературная хроника», в котором активно сотрудничал Белинский. Уже в последнем, 52 номере «Молвы» за 1834 год Надеждин сообщал читателям о расширении отдела «Литературная хроника» в «Молве» в 1835 году: «„Молва“, будет исправлять обыкновенную свою миссию вестовщицы. Только библиографическое отделение получит в ней всевозможную полноту, так что ни одно явление книжного мира не будет опущено, по крайней мере, по названию».[53] А в первом номере «Молвы» за 1835 год к отделу «Литературная хроника» было сделано следующее редакционное примечание (написанное, очевидно, Белинским), в котором не только сообщалось о расширении данного отдела, но настоятельно подчеркивалось, что не в пример прошлым годам библиографическим материалам «Молвы» в 1835 году будет свойственна объективность и принципиальность. Вот это примечание: «В прошедшем году „Молва“ заслуживала отчасти справедливый упрек за бедность своих библиогра-

---

[49] И. И. Панаев. Литературные воспоминания. Гослитиздат, 1950, стр. 108.

[50] Переписка Н. В. Станкевича. М., 1914, стр. 311 (письмо Н. В. Станкевича к Я. М. Неверову от 5 февраля 1835 года).

[51] «Литературные прибавления к „Русскому инвалиду“», 1836, № 14, 15 февраля, стр. 110; № 66, 15 августа, стр. 527.

[52] Очевидно, Надеждин не афишировал передачу «Молвы» Белинскому. Это можно заключить из того, что в Москве в это время ходили слухи, что «Молву» у Надеждина «снял Межевич» (см.: «Литературное наследство», т. 56, стр. 99; письмо В. П. Андросова А. А. Краевскому от 19 февраля 1835 года). М. Поляков, считая «совершенно необоснованным категорическое утверждение публикатора этого письма, что слух о редактировании „Молвы“ Межевичем не оправдался» (М. Поляков. Виссарион Белинский. Личность—идеи—эпоха, стр. 569), ссылается на письмо П. Я. Петрова к Белинскому (В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948, стр. 226), причем не указывает даты письма. Но ведь письмо Петрова написано 4 июня 1834 года, когда Межевич действительно активно помогал Надеждину в редактировании «Молвы» и никак не характеризует положение дел в изданиях Надеждина в конце 1834—начале 1835 года.

[53] «Молва», 1834, № 52, стр. 433—434.

lib.pushkinskijdom.ru

фических известий... В наступившем году „Литературная хроника“ будет по возможности полною: кроме постоянных и скорых известий о всех вновь выходящих книгах, в этом отделении будут передаваемы читателям известия о новостях литературных, переводах, сочинениях, поступающих в печать, равно известия о русских журналах, о замечательнейших в них статьях и проч. Но — заранее просим извинения у гг. сочинителей, переводчиков и издателей, „Молва“ принимает девизом своей „Литературной хроники“ стих Державина: Стоять — и правду говорить!..» (XIII, 270).

Что касается «Телескопа», то первые шесть номеров за 1835 год, подготовленные при Надеждине, по-прежнему «наводили зевоту» на современников.[54] Решительные изменения к лучшему в «Телескопе» произойдут после того, как в связи с временным отъездом Надеждина за границу издание и редакция «Телескопа» и «Молвы» официально перешли в руки Белинского.

[54] В. Г. Белинский и его корреспонденты, стр. 176 (письмо И. И. Лажечникова Белинскому от 16 сентября 1835 года).

lib.pushkinskijdom.ru

С. ОСОВЦОВ

А. Б. В. и ДРУГИЕ

> Он явился слишком рано и оставался одинок, пока не выступило на сцену новое поколение, предшественником которого был он... Выражаясь любимым его языком классической поэзии, он незабвенен для нас, как Хрон, воспитатель Ахиллеса.
>
> *Н. Г Чернышевский*

Вокруг «Ревизора»

В 1836 году на страницах «Молвы», выходившей в качестве приложения к «толстому» журналу «Телескоп», была помещена статья о первом представлении гоголевского «Ревизора» на московской сцене.[1] Среди разноречивых отзывов прессы — от благожелательных до негодующих — статье «Молвы» принадлежит особое, исключительное место. Только в ней комедия Гоголя рассматривалась как произведение непререкаемой жизненной достоверности. Подписана была статья ничего не говорящими инициалами А. Б. В.

Не будет преувеличением утверждать, что обостренный интерес к этому блестящему взлету русской критической мысли не затухал никогда.

Академик Н. С. Тихонравов, положивший начало изучению статьи А. Б. В., писал, что она «имеет для изучающего литературную деятельность Гоголя высокий исторический интерес... Она была *первою* попыткой объяснить читающей публике „внутреннюю сторону, подкладку «Ревизора» и осветить значение гоголевского смеха“».[2]

«Статья... принадлежит к числу интереснейших документов борьбы за новый русский реалистический театр, за демократическую его ориентацию, за актуальную тематику национальной драматургии. Понятно поэтому и то исключительное внимание, с которым в течение ста с лишним лет историки русской литературы и театра анализируют материал статьи...» — подчеркивает один из новейших исследователей вопроса Ю. Г. Оксман.[3]

Ныне статья А. Б. В. стала в подлинном смысле хрестоматийной. Одно только остается неведомым и по сей день — имя ее автора.

Как известно, «Ревизор» был встречен неприязненно критикой официозного толка. Дискредитация гениальной комедии повсюду была подозрительно схожей: комизм Гоголя объявлялся неестественным, неправдоподобным, нежизненным. Фаддей Булгарин писал в «Северной пчеле»: «Это презабавный фарс, ряд смешных карикатур...» «Он (Гоголь, — *С. О.*) основал свою пьесу не на сходстве или правдоподобии, но на невероятности и несбыточности». «Какое впечатление оставляет пьеса

---

[1] «Молва», 1836, № 9, стр. 250—264. В дальнейшем все ссылки на эту статью приводятся в тексте.

[2] Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. III, ч. 1, М., 1898, стр. 571.

[3] «Ученые записки Саратовского государственного университета», т. XXXI, 1952, стр. 242—243.

lib.pushkinskijdom.ru

„Ревизор"? Неприятное! Тяжело выдержать пять актов, и не слышать ни одного умного слова, а одни только грубые насмешки или брань; не видать *ни одной* благородной черты сердца человеческого! Если б зло перемешано было с добром, то после справедливого негодования сердце зрителя могло бы, по крайней мере, освежиться...»[4]

Фаддею Булгарину абсолютно в унисон вторил Осип Сенковский в «Библиотеке для чтения»: «...мы, к сожалению, должны сказать, что „Ревизор" г. Гоголя далеко не заслуживает имени комедии.. Его сочинение даже не имеет в предмете нравов общества, без чего не может быть настоящей комедии...» «В ней все действующие лица плуты или дураки..., и для честных людей... даже нет места: вот почему впечатление, которое она оставляет в зрителе и читателе, вовсе несходно с его понятиями о людях и о обществе, состоящих всегда из смеси дурного и хорошего... О картине русского общества и говорить нечего...» «Это выходит уже из пределов самого грубого фарса».[5]

Конечно, критические отклики на такое выдающееся явление искусства, как «Ревизор», не ограничивались нечистоплотными суждениями Булгариных и Сенковских. Близкие к Гоголю литературные группировки — пушкинский «Современник» в Петербурге, круги «Московского наблюдателя» — постарались взять под защиту гениальную комедию. Но ни князь П. А. Вяземский в «Современнике», ни издатель «Московского наблюдателя» В. П. Андросов не сумели возвыситься до такой зрелости критического взгляда, такой исторической прозорливости, как упомянутый уже критик «Молвы» А. Б. В. Несомненно о нем впоследствии сочувственно вспоминал Гоголь, когда писал в «авторской исповеди»: «Сквозь смех, который никогда еще во мне не появлялся в такой силе, читатель услышал грусть. Я сам почувствовал, что уже смех мой не тот, какой был прежде, что уже не могу быть в сочиненьях моих тем, чем был дотоле, и что самая потребность развлекать себя невинными, беззаботными сценами окончилась вместе с молодыми моими летами».[6]

Именно А. Б. В. одним из первых, быть может раньше, чем это почувствовал сам гениальный автор «Ревизора», заговорил о том свойстве его комического дарования, которое под собственным пером Гоголя потом отлилось в знаменитую классическую формулу — «смех сквозь слезы». Адресуясь едва ли не ко всей современной ему критике, автор статьи в «Молве» писал: «Ошибаются те, которые думают, что эта комедия смешна и только. Да, она смешна, так сказать, снаружи; но внутри это горе-гореваньице, лыком подпоясано, мочалами испутано» (стр. 257).

Вяземский, защищая Гоголя и его творение, в сущности почти согласился с теми, кто считал комедию талантливой карикатурой. «Комик не историк, не статистик нравов, — писал Вяземский А. И. Тургеневу. — Комик в некотором отношении карикатурный живописец нравов, Гогарт общества и только».[7] Совершенно иначе воспринял «Ревизора» критик «Молвы». Называя Гоголя «великим комиком жизни действительной», он сразу же увидел в гоголевских героях не карикатуры, хотя бы и правдоподобные, а настоящих, живых людей, населяющих матушку-Россию. Перечисляя действующих лиц комедии, критик призывал читателей оглядеться вокруг: «Посмотрите: они, эти господа и госпожи, гуляют по Тверскому бульвару, в парке, по городу, и везде, везде, где есть десяток народу, между ними наверно один выходец из комедии Гоголя... Отчего ж это? Кто вдвинул это создание в жизнь действитель-

---

[4] «Северная пчела», 1836, №№ 97—98.
[5] «Библиотека для чтения», 1836, т. XVI, отд. V, стр. 41—42, 43, 32.
[6] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 440.
[7] Остафьевский архив, III, 1899, стр. 317.

lib.pushkinskijdom.ru

ную? Кто так сроднил его с нами?.. Кто? Это сделали два великие, два первые деятеля: талант автора и современность произведения. То и другое дали ему успех блистательный...» (стр. 251).

Уже из приведенных двух-трех беглых сопоставлений становится ясно, насколько проницательным и дальновидным критиком был А. Б. В. Позиции его были плебейско-демократическими, стало быть наиболее радикальными для того времени. Именно это необычайно расширило критические горизонты А. Б. В., открыло перед ним то, что было недоступно даже наиболее передовым, мыслящим дворянским литераторам. Все это в течение многих лет, особенно в советские годы, не могло не возбуждать интереса к личности анонимного критика.

В. Г. Белинский и А. Б. В.

Первым, кто сделал попытку разоблачить критика, скрывшегося за интригующими инициалами, был один из двух его яростных антагонистов — Ф. Булгарин, издатель «Северной пчелы». Это нетрудно понять, если учесть, что удар А. Б. В. выходил за рамки чисто литературной полемики. «Напрасно Фаддей Венедиктович Булгарин и г. профессор Осип Иванович Сенковский, уцепясь за „Ревизора“ с первого явления, потащили его на плаху своих литературных суждений, — писал критик, — напрасно, печатно и *письменно*, уверяли они, что это создание допотопное, нелепое, баснословное; напрасно в числе доказательств божились, что „Горе от ума“ Грибоедова... хуже „Недовольных“ г. Загоскина, а „Ревизор“ хуже „Горя от ума“: все было напрасно» (стр. 251—252; курсив наш, — *С. О.*).

В связи со столь «щекотливой» постановкой вопроса Булгарин, видимо, посчитал за лучшее не ввязываться самому в открытую схватку. Он предпочел спрятаться за чужой спиной. Так, в «Северной пчеле» появилось письмо к издателям, подписанное «титулярным советником Иваном Евдокимовым сыном Покровским», за которым, как справедливо подозревал Белинский, скрывался задетый в статье М. Н. Загоскин, писатель и драматург весьма консервативных взглядов, директор московских императорских театров, сыгравший решающую роль в отстранении Щепкина от постановки «Ревизора». Смысл письма сводился главным образом к одному: доказать, что отстранение Щепкина от постановки «Ревизора» нисколько не уронило спектакля и что как раз вопреки уверениям А. Б. В. именно спектакль делает честь драматургу («сам почтенный автор этой комедии сказал бы спасибо московской дирекции»).

Крайне симптоматично: выступление А. Б. В. было поставлено «Северной пчелой» в прямую связь с напечатанной годом раньше в той же «Молве» статьей Белинского «И мое мнение об игре г. Каратыгина», в которой критик ополчился против бездушного, ходульного, светско-аристократического искусства. Напомнив, что г. Белинский, говоря о вашем (т. е. петербургском, — *С. О.*) Каратыгине, закричал в „Молве“: „не надо нам актера аристократа!“», мнимый Покровский, вероятно не без скрытой иронии, делал такое умозаключение: «В № 9-м „Телескопа“ напечатан разбор или, лучше сказать, апология „Ревизора“, комедии г. Гоголя; эта статья никем не подписана; но кажется — судя по слогу, энергии, логике и вежливому тону, она сочинена г. Белинским...» [8]

Белинский не остался в долгу у «Северной пчелы». Подтверждая свою солидарность с А. Б. В., он, касаясь своего предполагаемого авторства, категорически утверждал: «...с некоторого времени мои великодушные неприятели начали приписывать мне все замечательные статьи

[8] «Северная пчела», 1836, № 169.

lib.pushkinskijdom.ru

в „Телескопе“ за нынешний год, под которыми не значится полного имени. Так... приписана мне повесть „Она будет счастлива“ (И. И. Панаева, — *С. О.*), повесть, обнаруживающая в неизвестном авторе неподдельный талант, живое чувство и умение владеть языком; так, в № 169 „Северной пчелы“ мне же приписана статья об игре гг. актеров здешнего театра в „Ревизоре“ г. Гоголя. Мне было бы очень приятно подписать свое имя под обеими этими статьями, но долг справедливости повелевает мне отклонить от себя незаслуженную честь... По поводу последней статьи некий титулярный советник Иван Евдокимов сын Покровский принес на меня издателям „Пчелы“ длинную челобитную... Я не хочу опровергать его нападок на самую статью, предоставляя это сделать ее автору, хотя и согласен с большею частию мнений, выраженных в этой статье с талантом, уменьем и знанием своего дела...» [9]

Казалось бы, после такой отповеди Белинского вопрос о его непричастности к замечательной статье о «Ревизоре» мог бы раз и навсегда считаться решенным. Дело здесь не только и даже не столько в том, что критик решительно отрицал свое авторство (бывали случаи, когда превратности журнальной дипломатии вынуждали к подобного рода маскировке). Неоспоримо другое; не мог бы человек, которого современники прозвали «рыцарем без страха и упрека», без тени скромности величать свое творение «замечательным», расхваливать собственный «талант, уменье и знание своего дела», считать честью быть автором написанной им самим статьи. Иными словами, без зазрения совести прибегать к еще большей саморекламе, чем та, за которую он издевался над своими противниками — Булгариным, Гречем, Сенковским. Все это никак не вяжется с такими хорошо известными личными качествами Белинского, как безмерная щепетильность и скромность.

И все-таки в советское время, по прошествии чуть ли не целого столетия, некоторые исследователи начали вновь выдвигать версию об авторстве Белинского — вопреки Белинскому. Это, вероятно, диктовалось не только стремлением приписать лучшему критику эпохи все самое лучшее, на что оказалась способна эпоха. Белинский действительно кандидатура наиболее «соблазнительная» в качестве претендента на инициалы А. Б. В.

Даже не вдаваясь в детальный анализ содержания статьи о «Ревизоре», нетрудно установить некоторые приметы, отличающие ее автора: 1) принадлежит к непривилегированному, «низшему» сословию (сам себя подчеркнуто именует «простолюдином»); 2) резко враждебен к господствующему дворянскому классу и, в частности, протестует против засилия господствующих пошлых вкусов привилегированной части театральных зрителей; 3) профессионально разбирается в театре, знает его подноготную; 4) состоит в тесных, дружеских отношениях со Щепкиным; 5) антагонист Булгарина, Сенковского, Загоскина; 6) страстный приверженец творчества Гоголя; 7) защитник самобытности, народности русского театра, ярый противник засилия иностранного репертуара.

Упирая именно на некоторые из этих примет, Л. В. Крестова, сначала в докладе на заседании театральной секции Академии художественных наук (1926), а затем в статье «Зрители первых представлений „Ревизора“» (1929) [10] впервые попыталась обосновать тождество Белинского и А. Б. В. Подводя итог своим рассуждениям, она писала: «...следовательно, общая литературная позиция автора анонимной статьи о „Ревизоре“ вполне соответствует позиции Белинского, боровшегося на два фронта: с продажной критикой Булгарина и компании, во-первых, со

---

[9] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 230—231.

[10] «Научные труды Индустриально-педагогического института им. К. Либкнехта», серия социально-экономическая, вып. 8, 1929, стр. 5—23.

lib.pushkinskijdom.ru

светскостью аристократов-литераторов, сгруппировавшихся около „Современника", во-вторых». «...У нас нет сомнений, что автором статьи в „Молве" является В. Г. Белинский...» [11]

Доводы Л. В. Крестовой показались (по крайней мере вначале) довольно убедительными ряду исследователей, в том числе даже такому знатоку творчества Белинского и Гоголя, каким был Н. И. Мордовченко.[12] Поэтому не вполне обоснован пафос первооткрывателя, с каким почти двадцать лет спустя, в 1945 году, М. Я. Поляков [13] вновь принялся доказывать принадлежность «Театральной хроники» Белинскому. Правда, М. Я. Поляков счел, что Л. В. Крестова «не аргументировала своего мнения, указывая только на общность идей анонима и Белинского». Но и сам М. Поляков зачастую только повторял наблюдения своей предшественницы. Это видно хотя бы из резюмирующего абзаца его статьи «Неизвестные рецензии молодого Белинского»: «Все эти факты: и идея решающего значения режиссерского воплощения пьесы, и знание сложной и неопределенной истории постановки, и любовь к Щепкину, соединенная с знанием его вкусов, принципов, его отношения к Гоголю, и отрицательное отношение к Загоскину и дирекции театров — все решительно указывает на то, что автором „Театральной хроники" и „Московских записок" в „Молве" мог быть только Белинский».[14]

Правда, заключая свой анализ, М. Поляков привлек еще один аргумент, который, по его мнению, «окончательно устанавливает» принадлежность Белинскому статьи А. Б. В. о «Ревизоре». Это одно место из письма к Белинскому писателя И. И. Лажечникова. Вот оно: «Высоко уважаю талант автора Старосветских помещиков и Бульбы; но не дам гроша за то, чтобы написать Ревизора, эту потешку райка Русского. Признаюсь, я сержусь на вас: вы пристрастны. Зачем, [недаром] взыскивая с других за все и про все, вы прощаете все Гоголю? И если называете его комическим гением за то, что от души смеешься фарсу его, почему не назвать Загоскина таким гением...» [15]

Это письмо, вопреки утверждению М. Полякова, ничего не только «окончательного», но и предварительного в решение вопроса не вносит, так как здесь речь идет явно не о статье А. Б. В., а о предшествующих ей высказываниях Белинского о Гоголе.[16] Это явствует, во-первых, из того, что пафос статьи А. Б. В. как раз в том, чтобы за «наружной» стороной «комического гения» показать внутреннее существо — «горе-гореваньице»; во-вторых, Лажечников мог знать об авторстве Белинского только от него самого, а он, как видно из последующих событий, категорически отрицал свое авторство; в-третьих (на это обратил внимание

---

[11] Там же, стр. 22, 23. В 1933 году Л. В. Крестова вновь подтвердила свою позицию в книге «Комментарий к комедии Н. В. Гоголя „Ревизор"» (М., 1933, стр. 123).

[12] См.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 148—149.

[13] М. Поляков. Неизвестные рецензии молодого Белинского. «Театр», 1945, № 3—4, стр. 70—74.

[14] Там же, стр. 72. «Театральная хроника» — это и есть статья А. Б. В. о «Ревизоре»; собственного заглавия она не имеет, поэтому ее часто именуют по названию постоянной рубрики «Молвы», где она была опубликована. «Московские записки» — это тоже рубрика «Молвы», под которой была напечатана анонсирующая заметка о «Ревизоре». Автор ее действительно Белинский, что было доказано Е. Серебровской еще в 1943 году. Редакция академического издания Белинского проявила излишнюю осторожность, включив эту заметку в раздел «Dubia».

[15] В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948, стр. 181.

[16] Между прочим, В. М. Федорова, комментатор писем Лажечникова к Белинскому в указанном сборнике, некритически восприняв доводы М. Полякова, тоже утверждает, что «Лажечников имеет в виду рецензию „Театральная Хроника"..., напечатанную под псевдонимом „А. Б. В."... Высказывания Лажечникова о Гоголе в данном письме подтверждают авторство Белинского...» (стр. 189).

lib.pushkinskijdom.ru

и Ю. Г. Оксман), само письмо Лажечникова без всяких сомнений написано до выхода из печати статьи А. Б. В.

Цензурное разрешение девятого номера «Молвы» с «Театральной хроникой» датировано 15 июня 1836 года. Письмо Лажечникова М. Поляков датирует 18 июня этого же года. Если даже согласиться с этой датой, представляется невероятным, чтобы Лажечников 18 июня в Твери мог изложить свое суждение о статье, появившейся в самой Москве позже этой даты. Но дело в том, что письмо Лажечникова написано гораздо раньше 18 июня, ибо следующее его письмо Белинскому имеет авторскую дату: «18 июня 1836. Тверь». А в этом письме есть такие слова: «Не отвечайте на мое прежнее письмо: оно написано было в минуты литер[атурной] хандры».[17]

Хотя сам М. Поляков считал свои доказательства «неопровержимыми», причем настолько, что в книге «Белинский в Москве» (М., 1948) без оговорок цитировал суждения А. Б. В. как принадлежащие Белинскому, версия эта не утвердилась в историко-литературной науке. Одной из причин оказалось здесь, между прочим, и то, что ни Л. В. Крестова, ни М. Поляков так и не смогли объяснить обстоятельства самоотвода Белинского, если таковой был неискренним. Л. В. Крестова в итоге своих разысканий честно призналась: «Итак, у нас нет сомнений, что автором статьи в „Молве“ является В. Г. Белинский, хотя невыясненным представляется вопрос о причинах, побудивших его от нее отказываться».[18]

Что касается М. Я. Полякова, то он предпочел попросту уклониться от объяснений, обвинив в уклончивости... Белинского: «Критик в ответной заметке „От Белинского“ дал крайне уклончивый (?) и двусмысленный (?) ответ».

Между тем ответ Белинского отличается как раз и категоричностью, и недвусмысленностью. В подобных делах (впрочем, как и в других) Белинский бывал всегда прям и категоричен. За полгода до инцидента с навязанным ему псевдонимом А. Б. В. критик уже имел аналогичную стычку с «Северной пчелой». Вот что он счел нужным тогда заявить, и притом с прямотой, не допускающей никаких кривотолков: «В „Телескопе“... покуда год в нем всех рецензий было две, и под обеими ими стоит полная моя фамилия. В „Молве“ все рецензии, за исключением весьма немногих, принадлежат тоже мне; сперва я под ними подписывался „—он —инский“, а теперь „В. Б.“...» [19]

Н. С. Селивановский?

Постепенно при решении «проблемы А. Б. В.» стало складываться убеждение, что общность идейных установок анонима и гипотетического автора является насущно необходимой, но отнюдь не абсолютно достаточной аргументацией для окончательного решения вопроса. В самом деле, трудно представить себе, чтобы в «Молве» была напечатана основополагающая статья по одному из значительнейших произведений современной литературы, противоречащая взглядам негласного редактора, каким в ту пору был Белинский в «Молве». Новейший исследователь вопроса Ю. Г. Оксман по этому поводу совершенно справедливо замечает: «Близость общественно-политических и литературно-тактических установок

---

[17] В. Г. Белинский и его корреспонденты, стр. 183. Кстати, даже и в этом письме Лажечников обсуждает литературные новости, связанные с выходом еще только седьмого и восьмого номера «Молвы» (цензурное разрешение 30 апреля и 6 июня 1836 года).

[18] «Научные труды Индустриально-педагогического института им. К. Либкнехта», серия социально-экономическая, вып. 8, 1929, стр. 23.

[19] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 378.

lib.pushkinskijdom.ru

статьи А. Б. В. взглядам Белинского представляется нам не только естественным, но и совершенно необходимым следствием самого факта публикации „Театральной хроники“ на страницах „Молвы“, критическую линию которой единовластно определял в это время Белинский. Гораздо более неожиданным были бы, на наш взгляд, факты расхождения взглядов А. Б. В. с программными высказываниями Белинского...»[20]

Вот почему новым этапом в розысках таинственного А. Б. В. следует считать указание, обнаруженное Н. И. Мордовченко в переписке одного из единомышленников Белинского — Н. В. Станкевича, до этого ускользавшее от взора исследователей. Рецензируя книгу М. Полякова «Белинский в Москве», Н. И. Мордовченко, некогда сам допускавший мысль о принадлежности инициалов А. Б. В. Белинскому, писал: «Напрасно М. Поляков без всяких колебаний и оговорок цитирует статью за подписью А. Б. В.... как принадлежащую перу Белинского. Об авторстве этой статьи ведется давний спор в науке, и напрасно М. Поляков считает, что этот спор им завершен. Несмотря на все доводы, которые были высказаны им еще до выхода книги, есть основания предполагать, что статья о „Ревизоре“ принадлежит не Белинскому, а Селивановскому. В письме к Белинскому от 11 августа 1836 г. Станкевич спрашивал его: „Кто писал о ревизоре? Очень умно. Только странная конструкция и прилагательные после существительных заставляют меня подозревать, что это Селивановский..“»[21]

«Подозрение» Станкевича, давшее толчок предположению Н. И. Мордовченко, породило полную уверенность у Ю. Г. Оксмана. Для доказательства авторства Селивановского исследователь, в сущности, счел возможным ограничиться расшифровкой тезиса Станкевича. «Своеобразие архаического стиля А. Б. В., — пишет Ю. Г. Оксман, — на которое так живо реагировал Н. В. Станкевич, сразу отделивший этот псевдоним от Белинского и столь же уверенно по этим самым признакам заподозревший принадлежность статьи о „Ревизоре“ именно Н. С. Селивановскому, действительно не могло не остановить на себе внимание постоянного читателя „Телескопа“ и „Молвы“: „Общество московское“, „перекрестки уличные“, „прогулки загородные“, „инстинкт особенный“, „прием ласковый“, „законы чернильные“, „законодатели журнальные“, „странность общественная“, „два разряда огромные“ — вот особенности порядка слов и интонационного строя фразеологии А. Б. В., резко выделяющие этого автора из всего известного нам литературного окружения Белинского».[22]

Надо отдать должное Ю. Г. Оксману. Чтобы проиллюстрировать хотя бы этот один-единственный тезис, ему пришлось проделать огромную работу, поднять обширную, в том числе архивную «целину», ибо о самом Н. С. Селивановском, о его литературно-театральном салоне, о его критической деятельности до последнего времени существовали сведения весьма и весьма скудные. В первую очередь, следовало обнаружить бесспорные сочинения Селивановского, которые могли бы послужить своего рода эталоном для сопоставления со статьей А. Б. В. Таким эталоном Ю. Г. Оксман избрал «Письмо из Москвы», опубликованное во втором номере «Сына отечества» за 1838 год и подписанное инициалами А. М. Посвящено оно разбору вводной главы одной из наиболее замечательных статей Белинского этого периода — «Мочалов в роли Гамлета».

Пользуясь косвенным свидетельством, вытекающим из письма Н. Полевого В. Боткину от 20 марта 1838 года, Ю. Г. Оксман установил, что

---

[20] «Ученые записки Саратовского государственного университета», т. XXXI, 1952, стр. 246—247.

[21] «Советская книга», 1948, № 5, стр. 103—104.

[22] «Ученые записки Саратовского государственного университета», т. XXXI, стр. 248.

lib.pushkinskijdom.ru

псевдоним А. М. принадлежит Н. С. Селивановскому. Тем самым он устранил еще одно белое пятно в творческой биографии Белинского, выяснив, наконец, с кем он полемизировал в статье «Литературное объяснение».

Сопоставляя стиль статей А. М. и А. Б. В., Ю. Г. Оксман утверждает: «...все особенности построения письма А. М. о статье Белинского „Мочалов в роли Гамлета“ необычайно близки фельетону А. Б. В. о московской премьере „Ревизора“. Тот же независимо претенциозный, но никак не профессионально-журналистский „московский отпечаток“ наигранно-свободного разговора с читателями на общественно-литературные и театральные темы, те же идеологические установки, та же архаическая лексика, тот же своеобразный синтаксис («Но с чего же начать слово свое, речь московскую?», «Все, что дорого сердцу благородному», «плод литературы предшествовавшей», «Ни одна литература иностранная» и т. д. и т. п.)».[23]

В этом сопоставлении сразу же настораживает характеристика стиля обоих авторов, ибо она в равной степени относится и к А. М., и к А. Б. В. Конечно, охарактеризовать несколькими словами стиль того или иного автора — задача чрезвычайной сложности и тонкости. И все же аттестовать стиль «Театральной хроники» как «независимо претенциозный», «никак не профессионально-журналистский», «наигранно-свободный» — дело рискованное, хотя бы уже потому, что это стиль статьи, которую долго и упорно весьма авторитетные исследователи приписывали Белинскому. Наконец, еще и потому, что сам Белинский, как было показано выше, счел бы «за честь» быть автором этой статьи, написанной, по его мнению, «с талантом, уменьем и знанием своего дела». Какая уж в таком случае претенциозность и журналистская непрофессиональность!

Еще большее удивление вызывает тезис Ю. Г. Оксмана о тождестве «идеологических установок» А. М. и А. Б. В. Тесная идейная близость А. Б. В. и Белинского никем и никогда не подвергалась сомнению. Она признана всеми, в том числе Белинским и самим Ю. Г. Оксманом. Идейные расхождения А. М. и Белинского тоже не могут вызывать никаких сомнений, ибо «Письмо из Москвы» прямо направлено против статьи Белинского «Мочалов в роли Гамлета». Резкой полемике с «Письмом из Москвы», с его автором А. М. специально посвящено «Литературное объяснение» Белинского. Публикацию «Письма из Москвы» Белинский аттестует как брошенный в него «из-за уголка камышек», а автора презрительно именует «неизвестный автор выходочки, г. А. М.».[24]

О каком же тождестве «идеологических установок» А. М. и А. Б. В. может идти речь, если один из них явно враждебен Белинскому, а другой не менее явно — его единомышленник? Таким образом, если привлекать «Письмо из Москвы» как аргумент в пользу тождества А. Б. В. и Селивановского, то аргумент этот может доказывать только обратное.

Из всех сопоставлений Ю. Г. Оксмана более или менее справедливым остается только одно-единственное — необычная, отдающая архаикой конструкция фразы, подмеченная Станкевичем: прилагательное позади существительного. Но если даже поверить на слово исследователю, что подобный синтаксический прием «из всего известного нам литературного окружения Белинского» указывает только на Селивановского, не слишком ли это частная, формальная примета, чтобы исходя из нее бесповоротно решать столь важную и столь сложную проблему атрибуции?

Характеризуя Н. С. Селивановского, Ю. Г. Оксман, между прочим, пишет: «Человек мнительный и малодушный, травмированный еще в юности событиями 14-го декабря, делом Полежаева, арестами членов кружка Сунгурова, а затем и сам едва не репрессированный за участие

[23] Там же, стр. 249.
[24] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 380.

lib.pushkinskijdom.ru

в делах „Телескопа“, Н. С. Селивановский ни с кем из своих многочисленных знакомых не поддерживал переписки, а все получаемые им письма, видимо, уничтожал».[25]

Что правда, то правда. Селивановский был не из самых отважных сотрудников «Телескопа» и «Молвы». Но делать из него премудрого пескаря, дрожащего в своей норе, — явное преувеличение. В рукописном отделе Пушкинского дома сохранились некоторые письма Селивановского. Одно из них может служить прямым подтверждением принадлежности Селивановскому псевдонима А. М., которым было подписано «Письмо из Москвы» и под прикрытием которого Селивановским был сделан сознательный шаг к разрыву с Белинским и его окружением. Вот что заявляет Селивановский в собственноручном письме к Ф. А. Кони от 2 мая 1838 года, в письме, которое, к сожалению, чрезвычайно трудно поддается прочтению из-за выцветших чернил и крайне неразборчивого почерка: «...Андросов продал Наблюд‹атель› Н. Глазунову, а тот нашел Белинского издавать и первый номер говорят готов. С Белинск‹им› участвует какой-то Бакунин-гегелист, Катков, Боткин и проч. проч. люди все ученые ‹или — умные?› — только ради имени ‹нрзб› не причисляйте меня к ним, что уже ‹нрзб — немыслимо?› с тех пор как Полевой напечатал мое письмо из Москвы противу статьи Белинского. Эти люди хотят быть преобразователями, — но вы их знаете и можете судить».[26]

Не только из этого обнаруженного нами письма Селивановского, но и из предшествовавшего ему письма Н. Полевого к В. Боткину, на которое опирался Ю. Г. Оксман, можно заключить о возмущении Белинского и его литературного окружения «выходкой» Н. С. Селивановского, которого Боткин без обиняков клеймит именем «подлеца».

Белинский не раз возвращался к оценке личности Селивановского, как в печати, так и — преимущественно — в личных письмах. И везде эти оценки в большей или меньшей степени нелестные.[27] Даже изредка проскальзывающее благожелательное отношение к Селивановскому окрашено у Белинского какими-то полупренебрежительными, полупрезрительными интонациями, во всяком случае совершенно явной, обидной снисходительностью, которую трудно допустить по отношению к А. Б. В., даже если тот впоследствии стал отступником, ренегатом, врагом.

Однако вернемся к интересующему нас времени сотрудничества Белинского с Селивановским в последний период существования надеждинских изданий. В. С. Нечаева об этом периоде деятельности Белинского пишет: «Степень участия Н. С. Селивановского в „Телескопе“ и „Молве“ остается не совсем ясной, так как отличавшийся осторожностью Селивановский предпочитал печататься без подписи».[28]

Одна из немногих статей, о которой достоверно известно, что она принадлежит Селивановскому, — обзор журналистики, печатавшийся в четырех номерах «Молвы» за 1835 год.[29] Если использовать этот обзор для атрибуции знаменитой статьи о «Ревизоре», можно лишний раз убедиться в непричастности Селивановского к А. Б. В.

---

[25] «Ученые записки Саратовского государственного университета», т. XXXI, стр. 259.

[26] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 134, оп. 5, ед. хр. 100.

[27] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 380; т. XI, стр. 171, 189; т. XII, стр. 17—18.

[28] В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829—1836. Изд. АН СССР, 1954, стр. 384.

[29] Доказательства принадлежности Н. С. Селивановскому четырех обзоров в «Молве» (№№ 4, 5, 8, 9 за 1835 год) под общим названием «Журналистика» см. в указанной монографии В. С. Нечаевой (стр. 305, 384). Исправляем имеющуюся там неточность: обзоры печатались не в трех, а в четырех номерах.

lib.pushkinskijdom.ru

Как известно, Булгарин и Сенковский были двумя самыми непримиримыми антагонистами «Телескопа» и «Молвы», с которыми никогда не прекращали войну ни Надеждин — издатель журналов, ни Белинский — их ведущий критик последних лет. Статья о «Ревизоре» достойно продолжает эту традицию. Булгарин и Сенковский здесь прямо объявляются «врагами» Гоголя, «завистниками, клеветниками на все готовыми», людьми, которые «потащили его («Ревизора», — *С. О.*) на плаху своих литературных суждений» (стр. 251). Более того, А. Б. В. (на это почему-то до сих пор не обращали достаточного внимания) недвусмысленно заявлял о «подкупности» критических, точнее клеветнических, мнений Булгарина и Сенковского, о том, что мнения эти «заказные» (самим читателям надлежало догадываться, по чьему заказу они фабриковались). «Публика не верит вам, господа, более... — заявлял А. Б. В., — не покупает ваших мнений, их ей и даром не надобно, у ней есть свои мнения, живые, неподкупные, которыми она готова снабдить и вас без обеспечения. Будьте же осторожны, гг. законодатели журнальные, не навязывайте учтивой, щедрой публике ваших заказных мнений...» (стр. 252—253).

Если теперь обратиться к статье Селивановского о журналистике, нетрудно увидеть, что она заражена духом оппортунизма, предвещавшим уже в недалеком будущем отход ее автора от «односторонности», «нетерпимости» людей, которые, по его выражению, «хотят быть преобразователями». Порою можно подумать, что А. Б. В. сражался не только с Булгариным и Сенковским, но и с компромиссной тактикой Селивановского, жившего тайной надеждой сгладить противоречия, примирить непримиримое. Ведь именно Селивановскому принадлежат слова: «...мы далеки от оскорбительного мнения, будто есть люди, торгующие литературной совестью, и полагаем, что все те, которых наша не всегда учтивая полемика обвиняла в подобном преступлении, вовсе ему не причастны, а пишут они так, как пишут, вследствие своего образа мыслей».[30]

Касаясь конкретно детища Сенковского — «Библиотеки для чтения», Селивановский дает ей такую характеристику, которая кажется почти немыслимой на страницах смертельно враждебного издания: «Выбор статей совершенно соответствует направлению журнала доставлять чтение полезное и приятное. Действительно, каждая статья или полезна или приятна».[31] У Селивановского в данном случае слово не расходилось с делом. Будучи одним из ближайших сотрудников изданий Надеждина, он не считал для себя зазорным печататься не просто во враждебной, но в продажной, нечистоплотной «Северной пчеле», по которой вел сокрушительный огонь А. Б. В., у кормила которой стояли Булгарин и Греч — «два разбойника» из числа «лютейших врагов» редактора-издателя «Телескопа» и «Молвы».

Окончательное «грехопадение» Селивановского совершилось быстрее, чем это можно было предполагать. Еще не завершилась агония «Телескопа» и «Молвы», а Селивановский уже 17 ноября 1836 года просил своего доверителя Ф. А. Кони: «Поклонись Николаю Ивановичу Гречу, поблагодари его за внимание ко мне, он мне сделал большое одолжение, и я это совершенно чувствую и готов служить чем могу только».[32] Как уже было сказано, Селивановский оправдал свои заверения.

Вряд ли есть необходимость специально анализировать стиль Селивановского в обзорах журналистики, чтобы убедиться в его несхожести со стилем знаменитой статьи о «Ревизоре». Достаточно в данном случае

---

[30] «Молва», 1835, № 5, стр. 83.
[31] Там же, № 8, стр. 136.
[32] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 134, оп. 5, ед. хр. 100.

lib.pushkinskijdom.ru

присоединиться к мнению В. С. Нечаевой о том, что «довольно тяжелый и вялый слог» «известных нам писаний Селивановского» никак не дает права «скреплять с его именем блестящую статью о постановке „Ревизора“, подписанную: „А. Б. В.“».[33]

Если поверить, что Селивановский и есть А. Б. В., пришлось бы в критических хрестоматиях о творчестве Гоголя вклинить его имя между Пушкиным и Белинским, с одной стороны, Герценом, Чернышевским, Добролюбовым — с другой. Конечно, случается, что гора родит мышь. Но чтобы мышь родила гору...

Итак, не может быть никаких, даже малейших сомнений в том, что Селивановский — мало подходящий «кандидат в А. Б. В.» И, конечно, совершенно напрасно составитель именного указателя в академическом собрании сочинений Белинского (вопреки обычной благоразумной осторожности редакции) поспешил включить А. Б. В. в число бесспорных псевдонимов Селивановского, тем самым освящая академическим авторитетом малодостоверную гипотезу (т. XIII, стр. 404 и 703). То же следует сказать о втором издании «Словаря псевдонимов» И. Ф. Масанова и ряде других изданий.

. . . И другие

В. С. Нечаева, подвергая справедливой критике версию о Селивановском,[34] не ограничилась негативной стороной дела, а попыталась выдвинуть и свои, так сказать, конструктивные предложения. Правда, они не были совершенно новыми. Еще в 1927 году Н. Л. Бродский, сочувственно излагая доводы Л. В. Крестовой, прибавил уже от себя: «...возможно, что Белинский только снабдил Боткина разнородным материалом, особенно в части закулисной хроники, полученной им от С. Т. Аксакова и Щепкина, статья же была не им написана, а кем-либо из его друзей, напр. Боткиным».[35]

Предположение В. С. Нечаевой о статье А. Б. В. также заключалось в том, «что в ее написании участвовал С. Т. Аксаков (обычная подпись — «А») и В. П. Боткин (который подписывал свои статьи — «Б. В.»)».

Идея коллективного творчества по отношению к статье А. Б. В., выдержанной в одном стиле и написанной, что называется, на одном дыхании, сразу же внушает недоверие. Тем более несостоятельна попытка «спарить» Аксакова и Боткина. Несостоятельна по многим причинам. Это люди не только совершенно различных творческих индивидуальностей, но и разных поколений. Аксаков был в 1836 году, можно сказать, уже маститым литератором, в то время как Боткин — начинающим критиком, автором нескольких рецензий, только-только начавшим приобщаться к изданиям Надеждина. Даже «узел дружбы» с Белинским, его сверстником, начинает завязываться у Боткина лишь в самом конце 1836 года.

Но главное не в этом. Самый тщательный анализ не позволяет обнаружить в статье о «Ревизоре» признаков авторства Аксакова и Боткина — ни вместе, ни порознь. Не говоря уже об Аксакове, любившем при случае называть себя барином, даже купеческий отпрыск Боткин не стал бы вести разговор от лица «простолюдина», для которого не только городничий или уездный судья, но и «бедный чиновник министерства, которому нечего есть,... составляют власть, возбуждают страх и ува-

---

[33] В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве», стр. 384.

[34] Там же, стр. 384 и 478.

[35] Н. В. Гоголь. Ревизор. Редакция, введение и комментарии Н. Л. Бродского. ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. XXIX.

lib.pushkinskijdom.ru

жение». Не менее существенно и то, что ни Боткину, ни Аксакову совершенно не свойствен бурный, активный, наступательный темперамент А. Б. В. с характерной для него особой приметой — несколько архаической фразеологией и такой же устаревшей к тому времени синтаксической конструкцией фразы.

К тому же Аксаков, столь тщательно зафиксировавший на склоне лет каждую подробность, каждую мелочь из истории своих отношений с Гоголем, не преминул бы, конечно, включить в свой актив такой крупный козырь, как гимн «Ревизору» среди почти всеобщего его поругания.

Впрочем, аксаковско-боткинская гипотеза слишком явно выдает формальные корни своего происхождения: разделение инициалов А. Б. В. на составные части — А (Аксаков) и Б. В. (Боткин). Между тем один из довольно известных литераторов того времени — А. Ф. Воейков через какой-нибудь месяц после появления на журнальной арене А. Б. В. далеко не случайно заявил: «...мы давно не верим в подписные литеры».[36]

«Всемогущий Гоголь»

Усилия ряда исследователей приоткрыть тайну А. Б. В. могут с первого взгляда показаться напрасными. И все же это не совсем так. Было накоплено немало и таких наблюдений, которые при тщательном анализе могут подсказать путь дальнейших поисков. Для этого нужно отделить верные наблюдения от ошибочных. Вот, например, замечание Станкевича о необычной в некоторых случаях конструкции фразы у А. Б. В. Само по себе оно бесспорно. Но привело Станкевича, а вслед за ним Ю. Г. Оксмана (при посредстве Н. И. Мордовченко) — к Селивановскому. Почему? Потому что, отвечает Ю. Г. Оксман, данный признак резко выделяет «этого автора из всего известного нам литературного окружения Белинского». Так ли это?

При более тщательной проверке обнаруживается любопытное обстоятельство. Был по крайней мере еще один человек из окружения Белинского, грешивший этим же. Имя его — Надеждин, издатель и редактор «Молвы», на страницах которой печатался А. Б. В. Не знаем, как Селивановскому, а Надеждину приходилось нередко терпеть нападки и за архаически усложненную синтаксическую конструкцию своих предложений, и за пестревшую славянизмами фразеологию. Надеждин в таких случаях, выражаясь современным языком, старался быть самокритичным (что, между прочим, бывало не часто с журналистами в его эпоху). В тот самый год, когда объявился в печати А. Б. В., Надеждин писал: «Что касается до собственного моего образа выражения, я знаю, что многие им недовольны; но не думаю, чтоб эти многие знали, что я сам больше всех им недоволен... Легко еще писать, когда мысль не волнуется, не кипит, не прошибает огненными языками из горящей головы, а, сочась капля по капле, застывает в книге правильными, даже красивыми на взгляд, ледяными сосульками. Язык многих наших литераторов удивительно как гладок, словно вылощен слоновым зубом, но зато в нем редко споткнешься на мысли».[37]

Однако не только устаревшая синтаксическая конструкция — прилагательное после существительного — характерна для стиля А. Б. В. Исследователи не обратили внимания еще по крайней мере на одну характерную примету — на склонность, даже своего рода пристрастие автора к нагнетанию однородных членов предложения.

---

[36] «Литературные прибавления к Русскому инвалиду», 1836, № 59—60, 22 июля, стр. 473.

[37] «Телескоп», 1836, № 2, стр. 252—253.

lib.pushkinskijdom.ru

О немногочисленных экземплярах «Ревизора», попавших в Москву, говорится: «...они *расхватаны, перекуплены, перечитаны, зачитаны, выучены...*» (стр. 251).

О Булгарине и Сенковском сказано: «*Напрасно...* уцепясь за „Ревизора" с первого явления, потащили его на плаху... *напрасно*, печатно и письменно, уверяли они, что это создание *допотопное, нелепое, баснословное*; *напрасно...* божились... все было *напрасно...* „Ревизор" *стал, встряхнулся* и *разбрелся...* по всем закоулкам Москвы...» (стр. 251—252).

Зрители премьеры аттестуются как «публика высшего тону, *богатая, чиновная, выросшая в будуарах*», у которой нет «*страстей, чувств, особенностей мысли*», которая «не обнаруживает *ни печали, ни радости, ни нужды, ни довольства*» (стр. 256—257).

Подчеркивая застойность уездной обывательской жизни, А. Б. В. восклицает: «Поверьте, *нигде* и *никогда*, в уездном городе, нет... быстроты в *действиях, мыслях, словах, поступках...*» (стр. 262).

Герои «Ревизора», по мнению критика, «должны быть *жалки, страшны*, и все это должно было проистекать от точного исполнения характеров, без всякого *увеличения, усиления, прибауток, просто, верно, тихо, добродушно*» (стр. 261).

Наконец, говоря о натуральности действующих лиц «Ревизора», критик восклицает: «Посмотрите: они, эти господа и госпожи, гуляют по *Тверскому бульвару, в парке, по городу, и везде, везде...* Отчего ж это? *Кто* вдвинул это создание в жизнь действительную? *Кто* так сроднил его с нами? *Кто* натвердил *эти прозвания, эти фразы, эти обороты смешные и неловкие*? *Кто*? Это сделали *два великие, два первые* деятеля: талант автора и современность произведения» (стр. 251).

Весьма любопытно: эту же склонность к нагнетанию однородных членов предложения (а заодно и к синтаксическим инверсиям) нетрудно обнаружить и у Надеждина. Так, в одной из его статей, напечатанных всего через полтора месяца после разбора «Ревизора», можно прочитать такие строки, написанные совершенно в интонационном ключе А. Б. В.: «*Посмотрите-ка...* И этим-то разумом *усыпана, засыпана, пересыпана сказка* русская, *сказка* с виду *не хитрая, не заковыристая, простоплетная...* Вы не зарьтесь на нее с лица; *смотрите* ей в зубы; *смотрите*, как *смотрит* старый цыган на лошадь, взятую из-под сохи, да попавшую туда с барской конюшни!.. *Сказка* русская даром не *сказывается*, только от ней не вдруг всего допытаешься».[38]

Кстати, несколько раз встречающиеся у А. Б. В. обращения к читателю («посмотрите», «поверьте») — деталь, свойственная также стилю Надеждина, что видно отчасти из приведенной цитаты. Деталь эта помогает как бы непринужденному разговору с читателем в эмоционально повышенном, приподнятом тоне, что опять-таки характерно для Надеждина. В описании Л. В. Крестовой манера эта выглядит так: «эмоциональная насыщенность, блеск и живость изложения, достигаемые путем вопрошаний и восклицаний». Ю. Г. Оксман, как было уже сказано, воспринимает этот стиль несколько иначе, как «независимо претенциозный... наигранно-свободный разговор с читателем».

Небезынтересно вспомнить, что Пушкин, характеризуя стиль раннего Надеждина (правда, раннего), употребляет такие определения, как «живость», «красноречие», «движение». Белинский добавляет к этому «странность», «оригинальность», «бойкость», «резкость», «калейдоскопическую пестрость».

Таким образом, не только одна стилевая примета, подмеченная у А. Б. В. еще Станкевичем, но совокупность ряда подобных примет ведет

[38] «Молва», 1836, № 13, стр. 20, 21.

lib.pushkinskijdom.ru

от А. Б. В. к Надеждину. И все-таки ограничиться только приметами стиля было бы повторной оплошностью.

А куда ведут другие приметы — идейные, биографические, эстетические и всяческие иные? Неизменно ли обращаются они, как стрелка компаса, к Надеждину и только к Надеждину? Попробуем разобраться.

Не будем еще раз напоминать, что ярые противники А. Б. В. — Булгарин и Сенковский — это в то же время неизменные враги Надеждина. Надеждин постоянно именовал их вкупе с Гречем «разбойниками», «лютейшими врагами». С ними он не прекращал войны вплоть до запрещения «Телескопа» и «Молвы». Остановимся лучше подробнее на менее выясненном вопросе: каково было отношение Надеждина к творчеству Гоголя? Этот вопрос, естественно, немаловажен для определения причастности Надеждина к статье о «Ревизоре». В одной из новейших работ о Надеждине по этому поводу сказано: «...Белинский коренным образом разошелся с Надеждиным в оценке конкретных явлений литературы и прежде всего в оценке Пушкина и Гоголя».[39] Если это так, Надеждин, конечно, не мог быть автором статьи о «Ревизоре», ибо всеми исследователями твердо установлено, что позиция А. Б. В. — это позиция Белинского. Но подобная картина отношения Надеждина к Гоголю очень далека от истины. (Между прочим, такая формулировка до предела упрощает и даже искажает чрезвычайно сложную проблему отношения Надеждина к Пушкину. Но это — особая тема).

Можно смело утверждать, что Гоголь был одним из очень немногих современных писателей, которые в глазах Надеждина призваны были вывести русскую литературу на магистральную дорогу реализма и народности. Отношение Надеждина к Гоголю без риска преувеличения можно охарактеризовать словом «преклонение». Надеждин сумел разглядеть талант Гоголя еще по его первым шагам на литературном поприще. Так, оценивая один из его ранних литературных опытов — «Главу из исторического романа», критик писал о «вольной и широкой кисти» Гоголя.[40]

«Высочайшую истинность» увидел Надеждин в первом сборнике «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Говоря об изображенных там картинах народной жизни, критик утверждал, что «никто еще доныне не умел представлять их так верно, так живо, так очаровательно».[41] Всего через год вторая книга «Вечеров...» заставляет Надеждина прийти в еще больший восторг: «Здесь очаровательная поэзия... народной жизни представлена во всем неистощимом богатстве...» И как вывод: Гоголь «владеет кистью смелою, роскошною, могущественною».[42]

В последующие два-три года Надеждин пользуется каждым удобным случаем, чтобы подтвердить ранее высказанную высокую оценку творчества писателя. По поводу смирдинского альманаха «Новоселье», где была напечатана (уже из «миргородского» цикла) «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», Надеждин писал, что на ней «одной только, во всем Новосельи, можно отвести душу». Единственный упрек адресует критик писателю «за его скупость. Бог ему судья, что он разлакомив нас своими прелестными рассказами... замолк внезапно».[43]

Можно ли после этого говорить, что Надеждин «не понял значения „Миргорода“», как это делается в «Истории русской критики»? Не более ли прав Чернышевский, утверждавший: «Надеждин... понимал,

[39] История русской критики, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 275.
[40] «Телескоп», 1831, № 2, стр. 229.
[41] Там же, № 20, стр. 560.
[42] Там же, 1832, № 17, стр. 107.
[43] «Молва», 1834, № 23, стр. 351.

lib.pushkinskijdom.ru

что „Вечера на хуторе“ и „Миргород“ — произведения прекрасные...»[41] Не более ли прав Н. И. Мордовченко, опиравшийся на Чернышевского и делавший такой вывод: «На Гоголе Надеждин сосредоточил свои упования, и не случайно Белинский в данном случае прямо примкнул к воззрениям редактора-издателя „Телескопа“»?[45]

Существовали ли между Надеждиным и Гоголем помимо журнально-литературных еще и личные отношения? Комментаторы академического собрания сочинений Гоголя отвечают на этот вопрос отрицательно. В примечаниях к письму, где Гоголь просит Шевырева передать Надеждину один из двух посылаемых экземпляров только что вышедшего «Миргорода», значится: «Н. И. Надеждину Гоголь посылал экземпляр, очевидно, как издателю „Телескопа“. Личных отношений между ними не было».[46]

Обнаруженная нами в рукописном отделе Пушкинского дома дневниковая запись Надеждина, сделанная им во время пребывания в Петербурге в марте 1835 года, заставляет в этом усомниться. После получения письма из Москвы от С. Т. Аксакова, где между прочим сообщалось о том, что Е. В. Сухово-Кобылина поправилась после болезни, что у них в семье «читали Гоголя и, говорят, были очень веселы», Надеждин под датой «31 марта, воскресение, 7 часов утра» сделал такую запись: «Честь и слава Гоголю!.. Сегодня пойду, обойму его — расцелую... О всемогущий Гоголь!.. Врач всех телесных и душевных болезней!.. Разбойник! А ведь у меня сидит, как путной... Нет, чтоб полечить и меня... чтоб заставить быть также очень веселым!.. Диплом ему, диплом на звание доктора!..»[47]

Для нас в данном случае важен, в первую очередь, не только и, быть может, не столько зафиксированный по первоисточнику факт личного и притом короткого, дружески непринужденного общения Надеждина с Гоголем, сколько эпитет «всемогущий», недвусмысленно подтверждающий характер отношения критика к писателю накануне «Ревизора».

Итак, вплоть до появления «Ревизора» Надеждин не упускал случая, чтобы не высказать свою искреннейшую приверженность каждому новому творению, вышедшему из-под пера Гоголя. Представляется просто невероятным, чтобы в 1836 году, когда Надеждин особенно активно возобновил свою критическую деятельность (в связи с отставкой от должности профессора археологии и теории изящных искусств в университете), он не нашел нужным обмолвиться ни одним словом о таком выдающемся литературно-театральном событии, каким стал «Ревизор» — в печати и на сцене. Полное, невозмутимое молчание с его стороны тем более выглядело бы необъяснимым, если учесть, что еще незадолго перед тем и даже вопреки своей обычной неприязни к изданиям Сенковского Надеждин писал: «С какой жадностью хватаем мы каждую книжку Библиотеки для чтения, на обертке коей аккуратно всякой раз выставляется его (Гоголя, — *С. О.*) имя!»[48]

Конечно, объяснение подобного безмолвия или безразличия можно было бы искать в резком повороте Надеждина от Гоголя именно под влиянием «Ревизора» (что, кстати, имело место среди известной

---

[44] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 185.

[45] Очерки по истории русской журналистики и критики, т. I. XVIII век и первая половина XIX века. Л., 1950, стр. 352.

[46] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, 1940, стр. 491.

[47] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. ф. 199, оп. 2, ед. хр. 49, л. 26 об.

[48] «Молва», 1834, № 23, стр. 351.

lib.pushkinskijdom.ru

части русского общества). Но тогда — это само собой очевидно — редактор не предоставил бы страницы своих изданий для таких безоговорочных, восторженных, безудержных похвал «Ревизору», на какие не отважился ни один из журналов того времени.

М. С. Щепкин и А. Б. В.

Как известно, Гоголь, пользуясь правом автора, поручил Щепкину постановку «Ревизора» на московской сцене. Но в результате происков дирекции Щепкин, в сущности, вынужден был (или, точнее говоря, театральная дирекция вынудила его) уклониться от лестного и почетного предложения Гоголя. Наблюдение за ходом репетиций взяла на себя сама московская дирекция во главе с М. Н. Загоскиным, известным в ту пору историческим романистом и драматургом, человеком, как уже было сказано, весьма консервативных взглядов, к тому же не отличавшимся доброжелательным отношением к Гоголю. У академика Н. С. Тихонравова, тщательно и специально занимавшегося изучением истории московской постановки «Ревизора», сложилось убеждение, что «с тупым равнодушием, если не с затаенным нерасположением, отнеслись представители московской дирекции к постановке „Ревизора“ на сцену...»[49]

Из самой статьи А. Б. В. явствует, что она могла быть написана лишь человеком, не только профессионально сведущим в театральной критике, но еще хорошо осведомленным во всей подозрительной закулисной механике, связанной с фактическим отстранением Щепкина от режиссирования спектакля.

А. Б. В. сообщает читателям: «...ручаемся, что он (Щепкин, — *С. О.*) имел полный запас доброй воли, полное желание, весьма простительное и похвальное, присовокупить к пьесе: „и была играна актером Щепкиным, создавшим на сцене, что создал автор на бумаге“... Г. Щепкин имел обязанность ставить пиесу; но кто ставливал когда-нибудь пиесы, тот знает, что он может распоряжаться всем для успеха пиесы, — всем, кроме выбора персонажей, костюмов, декораций и даже объяснения ролей» (стр. 260). Подобного рода факты, как это было уже отмечено исследователями, свидетельствуют о весьма тесных, доверительных отношениях между Щепкиным и автором статьи — А. Б. В.

Существовали ли такие отношения со Щепкиным у Надеждина? Хотя этот вопрос пока еще не вставал ни перед исследователями творчества актера, ни перед исследователями деятельности критика, на него можно со всей определенностью ответить утвердительно. Щепкин и Надеждин были непременными посетителями «аксаковских суббот». В письмах Надеждина к третьим лицам имя Щепкина неизменно упоминается с самым теплым участием. Надеждин был преподавателем театрального училища, в котором обучал актерскому мастерству Щепкин (об этом, между прочим, упоминает Щепкин в своих «Записках»). Щепкин провожал Надеждина при его отъезде в Петербург и за границу. Щепкин нередко советовался с Надеждиным, а иной раз даже проигрывал перед ним свои роли. В одной из рецензий Надеждина есть такие слова: «Что г. Щепкин понимал значение своей роли, я это знаю; ибо имел случай неоднократно говорить с ним до представления и даже слышать его чтение...»[50] Щепкин, в числе нескольких, самых близких друзей Надеждина, был деятельным соучастником окончившегося неудачей ночного похищения возлюбленной Надеждина — Е. В. Сухово-Кобылиной. Наконец, Надеждин отважился однажды даже на то, чтобы под руку со Щепкиным

[49] Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. III, ч. I, стр. 578.
[50] «Молва», 1833, № 7, стр. 119.

lib.pushkinskijdom.ru

выйти в качестве «вспомогательного состава» на сцену Малого театра в одном из спектаклей.[51]

Таких дружески непринужденных, приятельских отношений не было со Щепкиным даже у Белинского, к которому актер неизменно испытывал живейшую симпатию как к своему единомышленнику и младшему товарищу.

Высокая оценка Щепкина как человека и актера, открытое сочувствие его стремлениям и чаяниям — все это лежит, что называется, на поверхности статьи А. Б. В. и, естественно, всегда принималось во внимание при решении проблемы авторства. Однако простая констатация факта высокой оценки Щепкина, даже очень высокой, еще весьма мало приближает к решению проблемы авторства статьи о «Ревизоре». Щепкин — один из очень немногих актеров, которому посчастливилось еще при жизни пожать лавры единодушного признания. Поэтому и здесь, в щепкинском портрете, нарисованном А. Б. В., так существенно разглядеть особые приметы, схватить лица «необщее» выражение.

Рассматривая комедию Гоголя как чисто оригинальное произведение, А. Б. В. противопоставляет ее почти всему современному репертуару. Исключение делается только для «Горя от ума». Комедия Грибоедова — единственное произведение, которое, по мнению А. Б. В., достойно стоять в одном ряду с «Ревизором». Если «Горе от ума» — «единственная пьеса, которую с гордостью можем мы показать чужеземцу как неподражание», то «Ревизор» — «русская, всероссийская пьеса, изникнувшая не из подражания». Усилия Щепкина утвердить «Ревизора» на московской сцене рассматриваются критиком как дальнейший акт раскрепощения русского театра от иноземного влияния. А. Б. В. пишет: «Автор, как известно, поручил заняться обстановкою пиесы г. Щепкину, и точно не мог найти человека достойнее. Страстная любовь к своему искусству, глубокое, сознательное уважение к таланту автора, давнее, непреодолимое желание выбиться из колеи французской комедии и образовать что-нибудь собственное... все это указывало на г. Щепкина, и только на него одного на пустыре московской сцены» (стр. 259).

До сих пор исследователи не учитывали одного существенного обстоятельства. В том же 1836 году, несколькими месяцами ранее, в том же разделе театральной хроники «Молвы» была напечатана статья, идеи которой — и притом в очень похожей форме — повторяются и продолжаются в суждениях А. Б. В. о Щепкине и самобытности русской сцены. Вот они: «К сожалению, один важный недостаток есть в нашем театре, в котором, однако, виноват не он. У него нет репертуара. До сих пор он должен пробавляться все переводами, да переводами». «Во французском кафтане, с французским именем, даже, пожалуй, с французской прической — русской актер все остается русским. Иначе и быть невозможно; природу ничем не скроешь, ничем не приневолишь... Наши лучшие артисты, кажется, чувствуют это, и потому, в свои бенефисы, которыми и живет репертуар целого года, пщут вырваться из заколдованного круга...» «Известен высокий талант, горячая любовь к искусству и просвещенная опытность г. Щепкина. Этот артист мог бы с честью занять место на всяком европейском театре... Но что же играть ему у нас? где для него роли... Фамусов, да Фамусов — и только!» [52]

Итак, автор этой статьи, так же как и А. Б. В., до появления гоголевского «Ревизора» только Грибоедова почитает представителем оригинальной комедии в современном русском репертуаре, и опять-таки, как А. Б. В., он с именем Щепкина в первую очередь связывает надежды на

[51] Николай Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. III. СПб., 1890, стр. 266.

[52] «Молва», 1836, № 1, стр. 46, 47, 48—49.

lib.pushkinskijdom.ru

укоренение в русском театре самобытного национального репертуара. Автор этот — Надеждин.

Стоит обратить внимание еще на одну деталь: А. Б. В. считает Щепкина единственным актером с большой буквы «на пустыре московской сцены». Это также чрезвычайно характерно именно для Надеждина, который в отличие, скажем, от Белинского склонен был недооценивать (в соответствии со своей антиромантической эстетикой), например, даже гения русского романтического театра Мочалова.

Бросается в глаза и совершенно одинаковая — почти в одних и тех же выражениях — характеристика светско-аристократического круга зрителей в обеих статьях.

Надеждин пишет: «Э! Боже мой! будто в шесть или семь часов вечера... когда у них (светских людей, — *С. О.*) только что совершился процесс пищеварения... будто, говорю, в это время можно чувствовать нужду в чем-нибудь больше, кроме средства уйти от скуки куда б ни попало, отдохнуть где бы то ни было, похохотать без принуждения, позевать вслух, поспать в обществе? — А театр наш как нельзя лучше удовлетворяет всем этим потребностям образованности...» [53]

В описании закоренелого равнодушия аристократической публики А. Б. В. явно повторяет Надеждина: «...публика, посетившая первое представление „Ревизора", была публика высшего тону, богатая, чиновная, выросшая в будуарах, для которой посещение спектакля есть одна из житейских обязанностей, не радость, не наслаждение... Эта публика не обнаруживает ни печали, ни радости, ни нужды, ни довольства...» (стр. 256—257). «Нам бы надобно два театра, потому что публика делится на два разряда огромные. Но пока этого нет, будем ходить наслаждаться туда ж, куда другие ездят отдохнуть и вздремать после обеда...» (стр. 264).

Что значит А. Б. В.?

До сих пор большинство исследователей склонно анализировать проблему А. Б. В. только в связи со знаменитой статьей о «Ревизоре». Между тем уже Л. В. Крестова обратила внимание на то, что А. Б. В. вовсе не случайное лицо в редакции «Молвы». Инициалами А. Б. В. подписаны еще три выступления в «Молве». По своей общественной значимости они не идут в сравнение со статьей о «Ревизоре», но они несомненно написаны одним и тем же автором, а стало быть, могут в какой-то мере способствовать выяснению его личности. Во-первых, это рецензия на перевод книги французского историка Мишо «История крестовых походов»,[54] и затем две небольших статьи — о художественно-живописном оформлении Большого Петровского театра после капитального ремонта [55] и о возобновлении в Москве спектаклей итальянской оперы.[56]

Даже не вдаваясь в детальное рассмотрение этих материалов, по разнообразию одной только тематики можно утверждать, что А. Б. В. — критик весьма широкого диапазона, обширной эрудиции: затрагивая вопросы, связанные с живописью, вокальным искусством, он чувствует себя свободно, уверенно и в такой специальной области, как история средних веков. Подобного рода эрудиция указывает опять-таки, в первую

[53] Там же, стр. 45.

[54] История крестовых походов. Часть четвертая, содержащая в себе продолжение войн христиан против турков, общие рассуждения о состоянии Европы во время и после крестовых походов, с исчислением медалей крестоносных монархов и с четырьмя чертежами. Сочинение г. Мишо, члена Академии французской. Перевел с французского Иван Бутовский. СПб. в типогр. Военной, 1836. 780 (8). «Молва», 1836, № 13, стр. 12—18.

[55] Московские записки. «Молва», 1836, № 15, стр. 67—69.

[56] Мечта об итальянском театре в Москве. «Молва», 1836, № 16, стр. 95—98.

lib.pushkinskijdom.ru

очередь, на Надеждина, профессора археологии и теории изящных искусств. По широте интересов, по глубине познаний из самых различных областей науки и искусства Надеждину не было равного среди критиков его эпохи. Чернышевский писал о «страшном запасе знания», которым «располагал ум необыкновенно сильный, светлый и проницательный, и потому, о чем бы он ни писал, он проливал новый свет на предмет, какой бы науки ни касался, двигая ее вперед. А писал он обо всем, от богословия до русской истории и этнографии, от философии до археологии». Чернышевский, сам человек энциклопедического склада, считал, что «такой многосторонней ученой деятельности не может вполне оценить один человек».[57]

Помимо этих общих соображений, три заметки А. Б. В. дают дополнительный материал и для конкретных сопоставлений. Так, Надеждину, и, пожалуй, только ему одному, чрезвычайно свойственно изыскивать любой повод, любой предлог, чтобы нанести лишний удар по своим исконным врагам — Булгарину, Гречу, Сенковскому, Полевому.

Рецензируя книгу французского историка, А. Б. В. не упускает случая чувствительно уколоть Сенковского. Критик пишет: «Большую часть книг публика узнает из „Библиотеки“ г. Сенковского, с приправою не суждений ученого профессора-критика, а пошлых острот барона татарина, который отделывается болтовней от суждения, острит, чтобы не рассуждать, потому что первое легче последнего; и вот в чем состоит наша библиография!» [58]

Подобная характеристика Сенковского вообще характерна для высказываний Надеждина. Она отразилась даже в воспоминаниях его ученика М. Б. Чистякова, к слову сказать, мемуариста точного, пунктуального до педантизма. Рассказывая в своих неопубликованных воспоминаниях о пребывании Надеждина в Петербурге, когда уже были запрещены его журналы, когда он остался без средств, Чистяков пишет: «Надеждин между прочим пришел к Сенковскому, с которым вел ожесточенную журнальную войну, и сказал ему: „Я прихожу к вам, как Фемистокл к персам“. Сенковский принял его чрезвычайно вежливо и просил его участвовать в „Библиотеке для чтения“... Надеждин отзывался о нем с большим уважением к его обширной учености, но всегда прибавлял: „Жаль, что Сенковский делает из нее такое злоупотрбление; остроумный, оригинальный, блестящий ум, с своим живым, бойким языком, он пишет только на потеху читающей черни и положительно развращает нравственное эстетическое чувство“».[59]

Ряд подобных совпадений с Надеждиным можно было бы привести и из двух других заметок А. Б. В., например суждения о русских народных мелодиях и итальянской оперной музыке. Однако не менее важно зафиксировать и другое: ни в статье о «Ревизоре», ни в других заметках, вышедших из-под пера А. Б. В., нет ничего такого, что противоречило бы авторству Надеждина.

Не только фразеологический анализ статей А. Б. В. (о чем говорилось выше), но и лексический и грамматический могут подтвердить авторство Надеждина. Чтобы не перегружать наших рассуждений лингвистическими выкладками, ограничимся несколькими примерами.

Два раза А. Б. В. употребляет однотипное выражение: «пустырь московской сцены» и «пустыня театра Петровского». Это одно из самых излюбленных словосочетаний Надеждина: «пустырь нашей словесности» («Телескоп», 1831, № 14, стр. 232), «пустырь русского языка» («Теле-

---

[57] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 141.
[58] «Молва», 1836, № 13, стр. 13.
[59] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 265, оп. 2, № 1731.

lib.pushkinskijdom.ru

скоп», 1836, № 2, стр. 208), «пустыни схоластического формализма» («Телескоп», 1831, № 1, стр. 12), «пустыни нашей словесности» («Телескоп», 1831, № 3, стр. 383) и т. д.

Говоря о социальном составе московских зрителей, А. Б. В. замечает: «...раек полон чепчиками гризеток, обведенных темною *рамою* молодежи...» Вряд ли можно отыскать хоть одну статью Надеждина, где не фигурировало бы слово «рама»: «синтаксическая форма есть рама» («Телескоп», 1836, № 2, стр. 251), «нынешняя сцена есть рама жизни» («Телескоп», 1831, № 1, стр. 31), «любимая рама поэтического рассказа» («Телескоп», 1831, № 13, стр. 81), «рамы идеального единства» («Телескоп», 1831, № 1, стр. 35), «эпизод..., оправленный в драматические рамы» («Телескоп», 1831, № 3, стр. 403), «в романе, коего рамы просторны» («Телескоп», 1832, № 17, стр. 100) и так до бесконечности.

Есть у А. Б. В. и такие редко употреблявшиеся другими авторами, но многократно встречающиеся у Надеждина слова, как «инстинктуальный», французское «mauvais genre» и др.

А. Л. Гришунин, специально изучавший особенности языка Надеждина, пишет: «О несомненном участии Надеждина в написании статей П. Щ. 1833 г.[60] свидетельствует также употребленная в них дважды... специфически надеждинская синтаксическая конструкция — формула повторения (после отступления) со вводным словом *говорю*: „Карлу Моору, слишком крепкому телом и духом, *не достаточно было*, для изъявления своего ужаса при звуках отцовского голоса — ибо лица его он не мог и не должен был узнать, среди мрака ночи, в старике изможденном физически и нравственно — *не достаточно ли было*, *говорю*, отскочить только назад, как и требовал гениальный творец трагедии...» [61]

Эта же «специфически надеждинская синтаксическая конструкция», зафиксированная в цитированном исследовании и действительно многократно встречающаяся у Надеждина (см., например, стр. 92 настоящей статьи), присутствует и у А. Б. В.: «*Ей ли* (аристократической публике, — *С. О.*), знающей лица, составляющие пьесу: городничего, бедного чиновника министерства, которому нечего есть, уездного судьи и т. п., *ей ли*, знающей эти лица только из рассказов своего управляющего, видавших их только разве в передней, объятых благоговейным трепетом, — *ей ли*, говорим, принять участие в этих лицах, которые для нас, простолюдинов, составляют власть, возбуждают страх и уважение?» (стр. 257).

Подобного рода особенности надеждинской лексики, фразеологии, синтаксиса можно было бы пополнить еще, например, приверженностью к вводному словосочетанию «так сказать», свойственному и стилю статей А. Б. В., и т. д.

Наконец, нельзя пройти мимо еще одной любопытной, на этот раз уже чисто грамматической особенности. А. Л. Гришунин проблемой А. Б. В. не занимался. Тем интереснее, что в его наблюдениях можно отыскать грамматические факты, свидетельствующие в пользу авторства Надеждина. На стр. 168 указанной работы А. Л. Гришунин пишет: «Отметим кстати, без каких бы то ни было претензий на выводы, что деепричастий на *-вши* нет также ни в одной из четырех рецензий „Молвы“ 1836 г., подписанных литерами „А. Б. В.“». А двумя страницами дальше читаем: «Форм на *-вши* не чуждался также Межевич, а у Надеждина они... в „Телескопе“ и „Молве“ — почти совершенно отсутствуют».

---

[60] О принадлежности Надеждину статей, подписанных инициалами П. Щ., см. нашу работу «К спорам о псевдониме „П. Щ.“» («Русская литература», 1959, № 4, стр. 174—185).

[61] Вопросы текстологии. Сборник статей. Вып. 2. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 184.

lib.pushkinskijdom.ru

Наконец, обратим внимание еще на одно обстоятельство. Судя по всему, «Молва» предполагала дважды разобрать «Ревизор» — и с литературно-критической стороны, и со стороны театрально-постановочной. В предваряющей заметке Белинского, редактировавшего в то время «Молву» (под общим наблюдением Надеждина), говорилось: «„Ревизор" г. Гоголя был дан *четыре* раза; но мы пока ничего не будем говорить ни о самой пьесе, ни об ее представлении: мы хотим глубже всмотреться, полнее изучить ее, потому что эта комедия есть истинно художественное произведение, требующее основательного изучения. Самая игра актеров достойна особенного внимания: она доказывает, что и артисты смотрят на эту пьесу не как на что-нибудь обыкновенное, но обдумывают и изучают свои роли. Мы скоро дадим полный отчет как в пьесе, [так] и в ее представлении, а эти строки просим принять только за извещение».[62]

В соответствии с этой вводной заметкой Белинского А. Б. В. в своей статье оговаривался: «Мы хотим здесь дать отчет о представлениях Московского театра, предоставляя другим определять место в русской литературе комедии г. Гоголя» (стр. 253). Эта фраза А. Б. В., вновь подтверждающая намерение редакции дважды выступить с разбором «Ревизора», могла, естественно, исходить только от одного из двух соредакторов «Молвы». Если это был не Белинский, стало быть, им мог быть только Надеждин. «Другим» же автором, которому предстояло «определять место в русской литературе комедии г. Гоголя», был безусловно Белинский. Миссию свою он не выполнил: то ли потому, что в самой статье А. Б. В. вполне ясно было определено место «Ревизора» в русской литературе, то ли потому, что спустя два месяца он уехал в Премухино, а вернулся, когда уже ни «Телескопа», ни «Молвы» не существовало.

Итак, все нити ведут к Надеждину. Но почему он избрал такой странный, ничего не говорящий псевдоним: три первые буквы алфавита? Чистая случайность? Вряд ли. У Надеждина было явное пристрастие к «смысловым» псевдонимам. Вот некоторые из них: «Екс-студент Никодим Аристархович Надоумко», «Критик с Патриарших прудов», «-джд», «Львино-Зубов», «Орлино-Когтев», «П. Щ.» (инициалы П. Щепкина), или не зафиксированные еще: «А‹з›Буков», «-нский» (намек на псевдоним Белинского «-инский»), «Истома Романов» и т. д.

А нет ли скрытого смысла и в псевдониме А. Б. В.? Оказывается, есть!

Вторую половину 1835 года Надеждин был за границей. Своим заместителем он оставил Белинского, который и вершил все дела «Телескопа» и «Молвы». Пропикнутые демократическим духом критические выступления самого Белинского, как и вся публицистическая линия обоих журналов, не могли не вызвать раздражения и озлобления в стане врагов. Один из них — Булгарин выступил против Белинского со статьей, которую нельзя иначе аттестовать как провокационную. Манипулируя подписными инициалами Белинского (В. Б.), а возможно, и схожими инициалами Боткина (Б. В.), Булгарин ополчился против лагеря молодых сотрудников «Телескопа» и «Молвы», которые, по его словам, «от времени до времени наезжают из-за угла на нашу словесность с опущенными забралами, с ужасными копьями, вырванными из гусиных крыльев, с картонными щитами, на которых красуются девизы неизвестных рыцарей. Девизы замечательные и многозначащие! Тут найдешь и А, и Б, и В, словом сказать: всю нашу азбуку...»

Не стесняясь именовать «А. Б. В. и компанию» «ренегатами, безбородыми, доморощенными Гегелями, Шеллингами», Булгарин переходил затем на стиль откровенного доноса: «Подавай нам новых идей! — закричали некоторые полоумные головы в Европе, которым надоели и старый по-

[62] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 31.

lib.pushkinskijdom.ru

рядок вещей, и старые вековые идеи, и старый здравый рассудок, одним словом, вся природа, весь свет. И нам давай новых идей! — закричали знаменитые наши философы и критики А. Б. В. и компания. — Ой, батюшки, новых идей! Ведь и мы уже не русские варвары ныне, а европейцы. Да! Европейцы! люди все умные, ученые, люди XIX века, все философы, хотя бы двадцати лет от роду!

По милости этого мудрого требования многие иностранные писатели начали называть белое черным, черное голубым, порок добродетелью, безумие мудростью... этого не понимают и понять не хотят наши доморощенные требователи новых идей, наши литературные ценители и судьи: А. Б. В. и компания».[63]

Белинский не мог промолчать. Памфлетной «Журнальной заметкой» он заклеймил зарвавшегося доносчика и провокатора.

К моменту возвращения Надеждина из-за границы подал свой оскорбленный голос в «Сыне отечества» и еще один антагонист Белинского — В. Строев. Подделываясь под доброжелателя и даже защитника Надеждина, он попытался восстановить его против Белинского. «...Быть не может, — писал Строев о Надеждине, — чтоб он согласился на напечатание большей части статей, помещенных в его журналах, если б не находился в чужих краях».[64]

В такой довольно острой и щекотливой ситуации Надеждин мог бы славировать или промолчать. Однако к этому времени он уже слишком тесно связал себя с Белинским, чтобы в критический момент отойти в сторону. Поэтому редактор-издатель счел своим долгом скрепить собственным именем и авторитетом литературно-общественную линию, взятую в его отсутствие Белинским.

В первом же номере «Телескопа» за 1836 год, вышедшем под его редакцией, Надеждин иронизировал над врагами Белинского, которые были и его врагами: «...я, улыбаясь, повторяю эти остроумные наименования («какой-нибудь А. Б. или В.», — *С. О.*), коими поборники русской литературы осыпают ее разрушителей...» И, переходя на серьезный тон, продолжал: «достопочтенные вельможи и капиталисты книжного мира» связались «не на шутку с этими задорными наездниками, с этими *безбородыми Шеллингами*, у которых нет даже других имен, кроме букв русской азбуки... Дело в том, что *безбородые Шеллинги*, возмущающие настоящее спокойствие литературы тревожными сомнениями, не так ничтожны на самом деле, как их думают представить: они действуют без имен и авторитетов, но зато с силою, убеждением и жаром; их выходки проникнуты живым, искренним задушевным чувством; на их действиях нет ни тени корыстного расчета, ни тени злонамеренного предубеждения; и, что всего важнее, в них не только не видно *ренегатов*, отпирающихся от своего отечества (прямой выстрел в Булгарина, — *С. О.*), но напротив ярко светит самый благороднейший патриотизм, горит самая чистейшая любовь к славе и благу истинно русского просвещения, истинно русской литературы».[65]

«Надеждин отдался молодому поколению» — такой вывод сделал Чернышевский.[66]

Спустя четыре месяца Надеждину понадобился псевдоним для статьи о «Ревизоре», статьи, прямой наводкой, в упор бившей по «капиталистам книжного мира» Булгарину и Сенковскому. Вот тогда редактор-издатель не замедлил воспользоваться «безродными» инициалами, презрительно брошенными Булгариным в лицо Белинского и его окружения.

---

[63] «Северная пчела», 1835, №№ 251, 252.
[64] «Сын отечества», 1836, № 4, стр. 253.
[65] «Телескоп», 1836, № 1, стр. 7, 8—9.
[66] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 196.

lib.pushkinskijdom.ru

инициалами, которыми, по словам Надеждина, Булгарин хотел уязвить «плебейскую безыменность в литературной иерархии».

Таким образом, самый псевдоним стал как бы девизом, подчеркивавшим солидарность редактора-издателя и ведущего критика его журналов. Недаром после публикации статьи о «Ревизоре» с инициалами А. Б. В. повторилась — только наоборот — старая история. Если первые статьи Белинского (в том числе «Литературные мечтания») современники вначале упорно приписывали Надеждину, то теперь уже надеждинскую статью, как мы видели, не менее упорно стали приписывать Белинскому, вопреки его вполне чистосердечным возражениям.

Так закончилась (или, вернее, началась) знаменательная в русской критике эпопея, связанная с тремя первыми буквами русского алфавита...

Рядом с Белинским

На этом, собственно, можно было бы поставить точку. Однако у читателя может возникнуть резонный вопрос: а почему все-таки в ряду литературно-театральных критиков, которые долго ли, коротко ли зачислялись «кандидатами в А. Б. В.», ни разу, ни одним из исследователей, даже чисто гипотетически, не называлось имя Надеждина — редактора-издателя и в то же время выдающегося критика тех самых журналов, на страницах которых и была опубликована статья о «Ревизоре»? Что это? Случайный промах? Непонятная ошибка? Необъяснимое заблуждение? Нет, пожалуй, ни то, ни другое, ни третье. Перефразируя Шекспира, можно сказать, что в этом заблуждении есть своя закономерность, как субъективная — идущая от исследователей, так и объективная — восходящая к самому Надеждину.

Статья А. Б. В. беспощадно бичевала не только Булгарина и Сенковского — отъявленных, давних врагов Надеждина, но метила еще и в Загоскина — и как директора московских императорских театров, и как драматурга. Недаром же Загоскин не вытерпел и, как мы видели, под личиной «титулярного советника Ивана Евдокимова сына Покровского» инспирировал выпад «Северной пчелы» против А. Б. В., под которым подразумевался Белинский. Между тем Загоскин вместе с Крыловым и Гоголем был для Надеждина поборником народности, вне которой он не мыслил будущего русской литературы.

Наряду с неприятием раннего, романтического Пушкина явно завышенная оценка народности Загоскина — одно из самых больших прегрешений Надеждина перед историей русской литературы. Правда, в 30-е годы Надеждин протянул руку Пушкину (и рука эта была принята поэтом), а затем не побоялся и осудить свои «юношеские» заскоки. Правда, романы Загоскина, почерпнутые из русской истории, их персонажи с русскими именами и в русских одеждах казались Надеждину противоядием против засилия иноземщины, одним из средств в борьбе за утверждение национальной самобытности. Правда, заблуждения Надеждина насчет удельного веса Загоскина полностью разделяли некоторые виднейшие писатели, например С. Т. Аксаков. И все-таки факт остается фактом: в течение пяти лет журналы Надеждина и сам редактор пели дифирамбы Загоскину как народному писателю. Еще в начале 1836 года в программной статье Надеждина «Европеизм и народность в отношении к русской словесности», открывающей новогодний номер «Телескопа», в качестве народных писателей назывались имена Крылова, Гоголя и... опять же Загоскина, хотя тут же рядом критик заверял, что обращение к русской народной жизни само по себе еще не предопределяет народности художника.

lib.pushkinskijdom.ru

В отличие от этих мыслей Надеждина автор статьи о «Ревизоре» явно негодует по поводу того, что Сенковский и Булгарин предпочитают комедию Загоскина «Недовольные» гоголевскому «Ревизору». Напрасно они, пишет А. Б. В., «божились, что „Горе от ума“ Грибоедова (единственная пиеса, которую с гордостью можем мы показать чужеземцу как неподражание), что это „Горе от ума“ хуже „Недовольных“ г. Загоскина, а „Ревизор“ хуже „Горя от ума“: все было напрасно» (стр. 252).

Хотя самое имя Загоскина как писателя подвергается обстрелу в статье только раз, да и то скорее рикошетом, хотя по сравнению с Булгариным и Сенковским он только задет, тем не менее налицо противоречие, которое труднее всего поддается объяснению. И все же такое объяснение — и притом вполне обстоятельное — есть.

В середине 30-х годов Надеждин все больше и больше был склонен, видимо, делать различие между Загоскиным-писателем, автором «Юрия Милославского», с одной стороны, и Загоскиным-драматургом, автором «Недовольных», театральным деятелем — с другой. Если до середины 30-х годов имя Загоскина на страницах надеждинских изданий всегда «выше подозрений» (даже у Белинского это имя фигурирует в благожелательном контексте), то уже в самом конце 1835 года редактор-издатель, только что вернувшийся из-за границы, санкционирует публикацию несомненно скептической статьи о «Недовольных», статьи, заканчивающейся весьма едкой эпиграммой, намекавшей, что комедия написана по «социальному заказу» самого Николая Первого:

Оригинальным нас твореньем подарил
Писатель на заказ: в стихах негладких — школьных,
На сцену *мнимых* он полсотни разместил,
А в залу *истинных* пять тысяч Недовольных.

Конечно, Надеждин — журнальный издатель не мог не быть заинтересован в расположении такого важного и влиятельного в литературно-театральном мире лица, каким был Загоскин, которому он к тому же был подчинен по Театральному училищу. Тем не менее Загоскин как руководитель московских театров, человек, по словам академика Н. С. Тихонравова, «воспитанный на французской комедии», никак не мог импонировать Надеждину, видевшему смысл своей критической деятельности в утверждении на русской сцене самобытного национального репертуара. Это рано или поздно должно было сказаться и на личных взаимоотношениях Надеждина и Загоскина. Видимо, где-то в середине 1836 года, после статьи А. Б. В., и произошел такой поворот: от былой приязни не осталось и следа.

О точном времени и непосредственных обстоятельствах разрыва Надеждина с Загоскиным можно только строить более или менее вероятные предположения. Но в самом факте разрыва сомневаться не приходится. Он абсолютно ясен даже из одной фразы уцелевшего письма, где Загоскин реагирует на запрещение надеждинских журналов. «Благодаря бога, — пишет он Ф. Кони, — две московские мордашки — Надеждин и Белинский замолчали, по хрюканье других свинок все еще от времени до времени раздается в стенах Белокаменной...» [67]

Вряд ли можно сомневаться, что чувства Загоскина к Надеждину не были односторонними, что он мог рассчитывать на полную взаимность.

Таким образом, и это обстоятельство — обличение Загоскина в статье А. Б. В., на первый взгляд решительно противоречащее авторству Надеждина, начисто отпадает. И не только отпадает. Резкий, безоговорочный разрыв с Загоскиным, писателем консервативной ориентации, равно

[67] Под знаменем науки. Юбилейный сборник в честь Николая Ильича Стороженко. М., 1902, стр. 436.

lib.pushkinskijdom.ru

как открытое содружество с Белинским, свидетельствует, до какой степени демократизма Надеждин дошел к середине 30-х годов, несмотря на все противоречия своего миросозерцания.

Одной из самых существенных причин, мешавших исследователям разглядеть в А. Б. В. Надеждина, было несомненно то, что они цеплялись за его противоречия, порою действительно кричащие, и упускали из виду плебейско-демократические настроения, заявлявшие о себе все сильнее и сильнее. Ю. Г. Оксман, например, в своей работе об А. Б. В. предпочел упомянуть только о «бесхребетном оппортунизме идеологических шатаний Надеждина», а В. С. Нечаева и вовсе склонна рассматривать Надеждина как идейного противника Белинского, хотя тогда становится совершенно необъяснимым их соредакторство в одних и тех же изданиях.

Несравненно глубже и объективнее оценивал позиции Надеждина Н. И. Мордовченко, который писал: «Обстановка последекабрьской политической реакции наложила свой отпечаток на весь идейный облик Надеждина, но важнее и сильнее была атмосфера крестьянской страны и давление народных низов, которые Надеждина выдвинули».[68]

Надеждина нельзя понять, если не учитывать сдвигов, которые происходили в его мировосприятии. В одном из писем к А. А. Краевскому, в том самом, где Надеждин раскаивается в своих юношеских, опрометчивых наскоках на раннего Пушкина, он пообещал: «Будет время, когда я изложу в подробности... историю моего внутреннего развития и происходивших во мне переворотов...» [69] Обещания своего Надеждин не выполнил. Мемуаров он не оставил. Но следы происходивших в нем переворотов запечатлены — не могли не запечатлеться — в его сочинениях.

Статья о «Ревизоре» — это вершина критической деятельности Надеждина, вершина, к которой он шел всю свою жизнь, и в то же время вершина, с которой он всего через пять месяцев сорвался или, вернее, был сброшен и растоптан грубым жандармским сапогом Николая I. В атмосфере свинцовой николаевской реакции, на которую целиком приходится вся сознательная жизнь Надеждина, он постоянно чувствовал на себе неизгладимое плебейское клеймо. Первый разночинец в русской критике не стыдился и не страшился его. Однако нигде и никогда плебейский протест, плебейский бунт не достигал у Надеждина такой силы, такого взрыва, как в статье о «Ревизоре». Поскольку статья эта анонимная, то где же доказательства, что настроения Надеждина в 1836 году действительно граничили с возмущением, бунтом? Такие доказательства есть.

Как уже отмечалось, А. Б. В. воспринимает гоголевскую комедию глазами «простолюдина», представителя социальных низов. С еле скрываемой болью, с горьким наслаждением, с затаенным вызовом, почти исступленно клеит он на себя — и неоднократно — не слишком лестный по тому времени титул «простолюдина». Даже перед чиновниками весьма среднего калибра, какими являются действующие лица «Ревизора», этот «простолюдин» чувствует себя представителем «класса, от них зависящего». «...Эти лица, так для нас страшные...» — говорит он. И тут же рядом снова упоминает об «этих лицах», которые для «простолюдинов» «составляют власть, возбуждают страх и уважение» (стр. 257).

Горечью унижения и в то же время скрытой ненавистью дышут строки о самом себе, критике-«простолюдине», который «пробирается на местечко между действительными и статскими советниками, извиняясь перед джентльменами, обладающими несколькими тысячами душ» (стр. 258).

---

[68] Очерки по истории русской журналистики и критики, т. I, стр. 353.

[69] «Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», т. X, кн. 4, 1905, стр. 310.

lib.pushkinskijdom.ru

Сам дух этих строк, «облитых горечью и злостью», указывает на Надеждина, указывает во всяком случае больше, чем на любого из кандидатов в А. Б. В. Ему, сыну захудалого сельского пономаря, пришлось как раз в эти годы испытать мучительнейшие обиды и унижения, пережить полное крушение личной жизни, и все из-за своего «низкого» происхождения. Подобного не выпадало на долю даже Белинскому — чернорабочему, разночинцу, но все-таки дворянину, хотя бы только по рождению.

«Я сам начал жизнь мою босиком, с 10 копейками в кармане», — не без горечи и не без гордости писал однажды «простолюдин» Надеждин своей предполагаемой невесте, столбовой дворянке Е. В. Сухово-Кобылиной.[70] И ей же в сугубо личном, интимном письме высказывает он такие суждения о ее классе, которые, перекликаясь с духом статьи о «Ревизоре», были бы, конечно, немыслимы ни в какой подцензурной печати: «...я никак не могу привыкнуть к мысли, чтоб можно было брать деньги с бедного мужика и удовлетворять ими свои прихоти!.. Вот свет! Вырабатывать честным трудом стыдно, а драть кожу с крестьян, грабить казну и брать взятки... ничего!.. Ты не поверишь, друг мой, что здесь, в Петербурге, все грабят. Благородное русское дворянство особенно отличается самою наглою бессовестностью... Подлец на подлеце...»[71]

Вот они, гнев и возмущение плебея! Вот на каких дрожжах суждено было взойти статье А. Б. В. — одному из любопытнейших памятников демократической критики 30-х годов.

Резкие антидворянские настроения Надеждина в той или другой степени не могли не отозваться, как мы видели, и на страницах его изданий. Это не прошло мимо заправил III отделения. Уже в конце 1836 года, в дни окончательной расправы над «Телескопом» и «Молвой», осведомительная записка Кашинцева фиксировала внимание жандармов III отделения на том, что Надеждин «в статьях о театре ругает дворянство».

«Сам он называет себя простолюдином. Мы бы назвали его разночинцем, сознательным носителем идеологии этой общественной группировки». «Анонимная статья в „Молве“ воспринимается нами не только как блестящая театральная рецензия, но и как знаменательная манифестация нарождающейся разночинной критики».[72] Эти совершенно справедливые слова, сказанные об А. Б. В., Л. В. Крестова адресовала Белинскому. Но не ясно ли, что эти слова, как и многие аналогичные, еще более впору приходятся Надеждину. Так, некоторые исследователи, сами того не подозревая, подкрепляли тезис Чернышевского о преемственности в истории русской критики деятельности Надеждина и Белинского. Дневниковая запись Надеждина о «всемогущем Гоголе», относящаяся к 1835 году, побуждает теперь слегка прокорректировать некоторые оттенки глубоко справедливых суждений Чернышевского о подходе к Гоголю Надеждина и Белинского. В «Очерках гоголевского периода русской литературы» Чернышевский пишет по адресу Белинского: «...Гоголь издал только „Миргород“ и „Арабески“, ни „Ревизора“, ни большей половины его повестей, ни драматических сцен еще не было, — и, однако же, молодой критик не усомнился и тогда назвать его „главою нашей литературы“». «В этом открываются уже решительные признаки самостоятельности Белинского при самом начале его деятельности, когда он, по-видимому, еще совершенно следовал влиянию своего учителя (Надеждина, — *С. О.*)... он (Надеждин, — *С. О.*) понимал, что „Вечера

[70] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 199, оп. 2, ед. хр. 48. Ср.: Н. К. Козьмин. Н. И. Надеждин. Жизнь и научно-литературная деятельность. 1804—1836. СПб., 1912, стр. 485.

[71] См.: С. Машинский. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество. Гослитиздат, М., 1961, стр. 151.

[72] «Научные труды Индустриально-педагогического института им. К. Либкнехта», серия социально-экономическая, вып. 8, стр. 13, 14.

lib.pushkinskijdom.ru

на хуторе“ и „Миргород“ — произведения прекрасные, но всей важности этих явлений не замечал: находил их автора замечательным писателем, от которого надобно ожидать много прекрасного, но и не предполагал в нем корифея совершенно новой будущности».[73]

Эту в общем справедливую дистанцию между Надеждиным и Белинским Чернышевский наверняка еще более сократил бы, если бы мог знать о дневниковых записях Надеждина накануне «Ревизора» и, что еще важнее, о статье Надеждина, посвященной «Ревизору». К сожалению, Чернышевский, который своей изумительной проницательностью разгадал авторство Надеждина во многих анонимных статьях, судя по всему, остался в неведении относительно принадлежности статьи о «Ревизоре». Автором этой статьи он, видимо, считал одного из однокашников Белинского. Об этом можно судить из такой фразы: «Кроме друзей Пушкина, представителем которых в критике был князь Вяземский, и нескольких молодых людей, писавших в „Телескопе“, все журналы негодовали на „Ревизора“».[74]

Наследие Надеждина — даже в его литературно-критической части — еще очень мало, а главное, плохо изучено. Его сочинения никогда — ни при жизни, ни после смерти — не переиздавались. Даже Плеханов, видевший в Надеждине «непосредственного предшественника» Белинского («в критической области»), поневоле оправдывался, что надеждинские тексты «вынужден цитировать по книге г. Пыпина».[75]

Не менее досадно, что не существует сколько-нибудь обстоятельного списка статей и рецензий Надеждина 30-х годов (и не только 30-х). Затруднения, которые испытывал Чернышевский, изучавший критическую деятельность Надеждина по свежим следам, нисколько не уменьшились для нынешних времен. Между тем речь идет о критике, которого Чернышевский, так же как и Плеханов, считал непосредственным предшественником, учителем, «образователем» Белинского, который, по словам Чернышевского, должен быть «незабвенным для нас».

Вряд ли можно сомневаться, что наследие Надеждина, если его изучать в свете высказываний Чернышевского и Плеханова, таит в себе еще немало неожиданного.

[73] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 184—185.
[74] Там же, т. IV, стр. 263—264.
[75] Г. В. Плеханов, Сочинения, т. X, стр. 216—217.

lib.pushkinskijdom.ru

И. ЯМПОЛЬСКИЙ

САТИРИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ «ГУДОК» (1862 год)

Через два года после прекращения выходившего в 1859 году «Гудка»[1] Г. К. Блок, не надеясь больше на его возобновление, передал свои издательские права журналу «Русский мир», редактором которого был журналист А. С. Гиероглифов, а издателем — Ф. Т. Стелловский. В августе 1861 года Блок и Гиероглифов обратились в С.-Петербургский цензурный комитет за разрешением соединить журналы в одно издание и выпускать «Гудок» в виде приложения к «Русскому миру». Разрешение было получено.[2]

Из появившегося вскоре после этого объявления о подписке на «Гудок» (при «Русском мире» он рассылался бесплатно, но была открыта и отдельная подписка) стало совершенно ясно, что с прежним «Гудком» он не имеет ничего общего. «Отрицание во имя честной идеи, — говорилось в объявлении, — сатира и юмор во всех их проявлениях, преследование грубого и узкого обскурантизма, произвола и неправды в нашей русской жизни — вот те начала, которыми будет руководствоваться редакция „Гудка“. Твердое убеждение, оправданное не раз опытом, привело нас к смелой уверенности, что полное отрицание и осмеяние всего пошлого и темного в нашей общественной жизни приносит обществу несомненную пользу. Мы верим в смех и в сатиру не во имя „искусства для искусства“, но во имя жизни и нашего общего развития; одним словом, мы верим в смех как в гражданскую силу».[3]

Близкие к «Искре» позиции обозначаются в «Гудке» с первого же номера. В сцене «Ночной раут», где высмеян ряд либеральных и реакционных периодических изданий, на вопрос «Библиотеки для чтения» — кто этот молокосос, который на всех смотрит исподлобья, «Искра» отвечает: «Это „Гудок“, умерший три года назад, по причипе, как он сам выражался, собственной бездарности, и опять воскресающий под новой опекой...» А кончается сцена так. Раздаются голоса: «Где же мы снова все встретимся в новом году?» «Искра» гостеприимно предлагает свои страницы: «В „Искре“, в „Искре“... У меня для всех место будет... Милости просим!..» А «Гудок» прибавляет: «И ко мне тоже, господа! Место для дорогих гостей найдется и у меня».[4]

Эта солидарность с «Искрой» вполне естественна: в качестве редактора «Гудка» был приглашен один из ее самых активных сотрудников Д. Д. Минаев. «Под редакцией Обличительного поэта» — значилось на последней странице журнала. Минаев печатался в каждом номере «Гудка» то под своей фамилией, то под псевдонимами: Обличительный поэт, Гудошник, Темный человек, Д. Свияжский и др. Кроме того, в «Гудке» писали «искровцы» Н. С. Курочкин (под псевдонимами Пр. Преображенский, Anastasie Pachomoff) и М. М. Стопановский, Н. С. Терпигорев (Сергей Заноза, С. Чемеричка, Житель

---

[1] О «Гудке» 1859 года см. мою статью в «Ученых записках Ленинградского государственного университета», серия филологических наук, вып. 11, 1941.

[2] ЦГИАЛ, дело Главного управления цензуры, 1860, № 226, лл. 19—20.

[3] «Русский мир», 1861, № 102, стр. 4 обложки.

[4] «Гудок», 1862, № 1, стр. 5, 7. Далее ссылки приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

г. Тамбова), К. В. Лаврский (Литератор-обыватель), А. П. Пятковский (Н. Алпеовский),[5] Вс. Крестовский (Пр. Владимирский), Н. И. Кроль, М. А. Воронов, Н. Ф. Савич (Н. Лугский), П. В. Шумахер, Н. Н. Страннолюбский, К. И. Сачков и др.; печатались также посмертные произведения А. П. Сниткина (Амоса Шишкина) и В. Г. Тихановича. Главными карикатуристами «Гудка» были Н. В. Иевлев и А. В. Богданов.

Библиографическое описание «Гудка» 1862 года дано в работе И. Ф. Масанова «Русские сатиро-юмористические журналы» (вып. 3).[6] Привожу некоторые дополнительные данные о сотрудниках «Гудка», которые не были известны Масанову.

П. И. Пашино утверждает, что «главным деятелем в этом журнале был весьма талантливый в свое время автор „Острога и жизни" Н. М. Соколовский».[7] Сотрудничество Соколовского в «Гудке» вполне вероятно: он был близким приятелем Минаева, но никаких других данных, кроме свидетельства Пашино, в нашем распоряжении нет. Что касается сотрудничества Ф. Е. Ромера (ему приписывается стихотворение «Добрая фея», появившееся в № 11 под псевдонимом «Ведьминский Беранже»), то сам он, перечисляя свои произведения в автобиографии 1891 года, сообщает: «Не могу утверждать положительно, но, кажется, что я никогда не печатался в „Гудке" и не подписывался „Ведьминским Беранже"».[8] С другой стороны, П. В. Быков упоминает в своих воспоминаниях о помещенной в «Гудке» большой корреспонденции Ромера из Киева, «обличавшей провинциальные нравы»;[9] без сомнения, речь идет об очерке «Ведьминск» (№ 8), куда первоначально — до цензурного вмешательства — входило это стихотворение. Тот же Быков говорит о сотрудничестве в «Гудке» А. Н. Апухтина, который, как известно, наряду с лирическими писал в это время и юмористические стихотворения.[10] Наконец, на основании архивных источников можно установить еще одного сотрудника «Гудка», не зарегистрированного в библиографическом описании Масанова. Это начинающий литератор Николай Покровский, о выдаче пособия которому из Литературного фонда хлопотал Некрасов. Что́ именно он напечатал в «Гудке» неизвестно, но о своем сотрудничестве в этом журнале он сообщает в заявлении в Литературный фонд в апреле 1863 года.[11]

Журнал был небольшой, с несколькими основными сотрудниками. «Четверг — это был замечательный день, или собственно вечер, — читаем в воспоминаниях Терпигорева. — В четверг приходил тогда непременно Минаев, художник Иевлев и еще кто-нибудь. И вот втроем, вчетвером составляли весь номер „Гудка"... Иевлев рисовал карикатуры на сообща придуманные темы, а Минаев на тоже сообща придуманные темы высыпал несколько десятков строк стихов. Половину, по крайней мере, того

---

[5] По словам А. П. Пятковского, ему принадлежит в «Гудке», кроме статей, подписанных обычным псевдонимом «Алпеовский», серия фельетонов «Изречения великих русских деятелей» (его авторство раскрыто в указанной ниже работе И. Ф. Масанова) и «большая часть погудок» (письмо Пятковского 1863 года, опубликованное в десятом выпуске «Щукинского сборника», М., 1912, стр. 369).

[6] Труды Владимирской ученой архивной комиссии, кн. 15, 1913.

[7] П. Пашино. Мои старые знакомые. «С.-Петербургские ведомости», 1881, № 312.

[8] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, Архив Быкова.

[9] П. В. Быков. Силуэты далекого прошлого. М.—Л., 1930, стр. 129.

[10] Там же. — См. еще: Д. Д. Языков. Обзор жизни и трудов русских писателей и писательниц, вып. 13. Пгр., 1916, стр. 18. Однако с уверенностью можно говорить как о принадлежащей Апухтину только об эпиграмме «К портрету И. В. Бернадского», напечатанной в № 5 под псевдонимом «Сысой Сысоев».

[11] Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Архив Литературного фонда, т. 12, лл. 190—191 (далее ссылки в тексте: ГПБ).

lib.pushkinskijdom.ru

и другого цензура не пропускала, но довольно было и того, что оставалось. и листок положительно блестел и остроумием и беллетристикой».[12]

Уже с первого номера читателям «Гудка» представилось совершенно необычное зрелище. На заглавной виньетке был изображен Герцен, произносящий речь перед жадно слушающей его толпой крестьян; в руках у него знамя, на котором написано: «Уничтожение крепостного права». Имя Герцена было запретным для русской журналистики с начала 50-х годов вплоть до весны 1862 года, когда «Русский вестник» открыл поход против него всей консервативной прессы; тем более «крамольным» должно было казаться сочувственное изображение его. Тут же группы молодежи: одни читают «Гудок», другие наблюдают за тем, что происходит на противоположной стороне виньетки, играют на дудочке, пишут сатирические заметки. А с другой стороны — представители крепостнической России: помещики, военщина, чиновники, с ненавистью глядящие на Герцена, угрожающие ему и крестьянам нагайкой или ищущие спасения от страшной действительности в вине, любовных похождениях и т. д. Между ними — бородатый мужчина в цилиндре и в пальто с широкими рукавами, обнимающий женщину. В таком виде виньетка была напечатана в двух номерах; в № 3 журнала некоторые лица и фигуры были подрисованы, в частности, поля цилиндра у бородатого мужчины исчезли, и цилиндр превратился в клобук, пальто оказалось рясой, перед взором читателей, без сомнения, было духовное лицо в столь компрометирующей его позе.

Виньетка была разрешена, конечно, по недосмотру, хотя и просматривалась не только цензурным комитетом, но и Государственной канцелярией, куда направлялись в то время все предназначавшиеся для печати материалы. в той или иной степени относящиеся к крестьянскому вопросу.[13] После выхода первых номеров «Гудка» в публике начались разные толки по поводу нее. «Говорили, — пишет Н. А. Лейкин, — что все это — портреты разных деятелей того времени... Номера журнала переходили из рук в руки, перепродавались за большие деньги. В цензуре произошел переполох. Цензор, кажется, слетел с места или был куда-то переведен. Журнал хотели совсем запретить. Он не выходил две недели, но потом по чьему-то ходатайству появился, но уж без виньетки».[14] Н. Я. Николадзе утверждает в своих воспоминаниях, что в объятиях монаха была изображена слывшая ханжой императрица Мария Александровна и что другие фигуры были нарисованы с портретным сходством, увеличивавшимся «с каждым новым номером».[15] В толках этих были преувеличения и неточности (так, например, журнал выходил без перерыва), но в правительственных сферах действительно произошел большой переполох. 30 января 1862 года министр народного просвещения А. В. Головнин. вероятно непосредственно после разговора с Александром II или с кем-нибудь, передавшим его распоряжение, отправил председателю Петербургского цензурного комитета следующую бумагу с надписью «Весьма нужное»: «Государь император высочайше повелеть соизволил, чтобы сатирический листок „Гудок“ издавался впредь без виньетки, помещенной в заглавии четвертого нумера оного. О сей высочайшей воле сообщая ва-

---

[12] «Исторический вестник», 1896, № 4, стр. 51.

[13] ЦГИАЛ, дела Особенной канцелярии министра народного просвещения (1862, № 377, лл. 6—7) и С.-Петербургского цензурного комитета (1861, № 46, л. 106) В первом деле сохранились первоначальный рисунок и объяснения Гиероглифова В частности, о Герцене и окружающей его толпе крестьян сказано, что это «мирская сходка, выслушивающая слова волостного начальника, относящиеся к совершившемуся уничтожению крепостного права»

[14] Н. А. Лейкин в его воспоминаниях и переписке. СПб., 1907, стр. 150—151.

[15] Н. Николадзе. Воспоминания о шестидесятых годах. «Каторга и ссылка», 1927, № 5, стр. 31—32.

lib.pushkinskijdom.ru

шему превосходительству для немедленного объявления гг. цензорам и редактору, я ныне же уведомляю об этом гг. министра внутренних дел, С.-Петербургского военного генерал-губернатора и главного начальника над III Отделением собственной его императорского величества канцелярии». Головнин писал это в явной спешке и даже, по-видимому, в панике. На черновике, написанном его рукою, находим сверху такие слова: «Переписать неотлагательно и прислать мне».[16] Через день министр внутренних дел П. А. Валуев записал в дневник: «Вечером заезжал к Головнину для объяснений, согласно с его желанием, по цензурному делу. Слышал от него, что скверная виньетка „Гудка", заключающая в себе разные мерзости насчет государя, императрицы и вел. кн. Марии Николаевны, цензурована два раза Бутковым, им собственноручно исправлена и, наконец, одобрена».[17]

Пятый номер «Гудка» вышел уже, разумеется, без виньетки. Вместо нее редакция представила новую, но и она не была пропущена цензурой. Среди докладных записок А. В. Головнина Александру II сохранилась сопроводительная записка от 25 февраля 1862 года: «Непропущенная цензурою новая виньетка для сатирического листка „Гудок"» (самой виньетки здесь нет), и на ней надпись царя: «Хорошо сделали» (ГПБ).

Что же касается первой виньетки, то она и после запрещения продолжала приносить «властям предержащим» некоторые беспокойства. Так, в деле III Отделения, касающемся А. С. Гиероглифова и «Гудка», имеется такая, неизвестно кем сделанная запись, датированная 23 марта 1862 года:

«Известно, что виньетка на карикатурном журнале „Гудок" запрещена и что журнал этот издается ныне без виньетки. Между тем при запрещении виньетки у Гиероглифова... не отобрали доски, а он отпечатал с нее много отдельных экземпляров, которые продает по 5 рублей. Спекуляция эта весьма выгодная, так как на виньетку в городе большой спрос».[18]

«Гудок» обращался к Герцену и впоследствии. Когда Катков выступил со злобной статьей против Герцена «Заметка для издателя „Колокола"», «Гудок» первый высмеял его на своих страницах. «В Англии, — писал он, — по уверению „Современной летописи" Рус. вестника, проживает какой-то свободный артист, который, „спрятавшись за спину лондонского полисмена", наталкивает русских людей на худые дела. „Кто бы это такой?" — с любопытством спросили многие. „Это... это лорд Пальмерстон!" — кротко ответили читатели московской газеты» (№ 20, стр. 159). Затем (в № 36) появилась «Заметка для издателя „Русского вестника"», а в последнем номере «Гудка» находим такую карикатуру Иевлева. Действие происходит в Москве; двое стоят у Царь-колокола: «— Колокол-то здесь, а я читал в „Русском вестнике", будто он в Лондоне. — Э-э, батюшка! охота вам верить этим журналам: вечно врут» (1863, № 1, стр. 4). Другие карикатуры и статьи, связанные с Герценом, застряли в цензуре.

Естественно, что под знаком виньетки по-особому воспринимался и весь другой материал. Такие «погудки», как: «Самая популярная игра в России — палки», «Многие полагают, что под рычагом, могущим перевернуть весь мир, Архимед подразумевал кулак» (№ 1, стр. 7), «Между признательностию начальства и признательностию потомства то различие, что первая приобретается благонамеренностию, а последняя неблагонаме-

---

[16] ЦГИАЛ, дело Главного управления цензуры, 1860, № 226, л. 21.

[17] Дневник П. А. Валуева, министра внутренних дел, т. I. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 142—143. Виньетка, действительно, дважды — в ноябре и декабре 1861 года — рассматривалась цензурным комитетом и государственным секретарем В. П. Бутковым и переделывалась по указанию последнего.

[18] ЦГИАМ, дело III Отделения, 1-й экспедиции, 1857, № 4, ч. 2, л. 34. См. также: Процесс Н. Г. Чернышевского. Саратов, 1939, стр. 32.

lib.pushkinskijdom.ru

ренностию» (№ 17, стр. 134) или «Когда кто-нибудь даст тебе в зубы — не пеняй, но утешься мудрым правилом Н. Ф. Павлова: „под материальной силой всегда должно предполагать и нравственную“» (№ 4, стр. 29) и т. д. — оценивались читателями как насмешки над основами общественного строя.

«Гудок» высмеивал чинопочитание и протекционизм, взяточников-становых и помещика, который не обзаводился паровыми плугами, отдавая предпочтение «рукопашной» системе, либеральную болтовню и откупщиков, спаивавших и разорявших крестьян, превознесение судебной реформы и казенно-патриотическое празднование тысячелетия России, дикие нравы, царившие в учебных заведениях, противников женской эмансипации, жульнические проделки акционерных обществ и т. д.

Неоднократно откликался «Гудок» на текущие события политической и литературной жизни.

В связи с обсуждением вопроса о преобразовании цензуры и обращением по этому поводу Головнина к редакциям ряда журналов и газет «Гудок» не без язвительности писал: «Предупредительная цензура — это намордник, сквозь который можно лаять, нюхать, лизать, по укусить — никаким образом; разве только можно настращать; подобие же карательной цензуры всякий русский человек может видеть на медведях, которых водят ярославские мужики для увеселения публики. Кольцо, продетое в ноздрю, и подпиленные зубы — вот эмблемы карания. Физически можно укусить хоть и подпиленными зубами; но как медведь по опыту знает, что за всякую дерзость бывает очень больно его ноздре, то всякая попытка и ограничивается лишь желанием. Которая цензура лучше, предоставляем делать вывод самому читателю, что же до нас, то по нашему мнению — *обе лучше*» (№ 16, стр. 126).

Вскоре после этого сам Головнин, слывший либералом, был изображен на карикатуре Иевлева «Либерал, сделавшийся министром» (№ 19). «Гудок» дает здесь язвительную оценку в высшей степени умеренному сановному либерализму Головнина. Головнин стоит, скрестив руки на груди; перед ним — некий призрак. «Я — либерал... — говорит он. — Но может ли либерал быть министром? Вот в чем вопрос!» Тень отвечает ему: «Из либералов делаются министрами. Но бывают ли из министров либералы? Вот в чем вопрос!»

Иронически отозвался «Гудок» об отставке ярого крепостника В. Н. Панина с поста министра юстиции. Он нарисован в виде поверженного молнией дуба, обвитого плющом. Под карикатурой — стихотворение Жуковского «Дружба» («Скатившись с горной высоты...») с измененной последней строкой: вместо «О, дружба, это ты!» — «О, служба, это ты!» (№ 43). Обвивающий Панина плющ — это директор департамента министерства юстиции М. И. Топильский, один из ближайших сподвижников Панина, его «чернорабочий холоп», по словам современника.[19] Любопытно, что отзвук этой карикатуры мы находим в написанной через три месяца уничтожающей заметке Герцена «Исключение из списков М. И. Топильского». «Находясь в печальной необходимости исключить из списка наших *патурщиков М. И. Топильского,* утратившего свое место, — писал Герцен, — нам приятно отдать справедливость горячности его привязанности к Панину. Михаил Иванович исчезает, как плющ, делящий падение бревна юстиции, которое он так долго обвивал своими гербовыми и простыми листами».[20]

---

[19] Петр Владимирович Долгоруков. Петербургские очерки. М., 1934, стр. 301.

[20] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XVII. Изд. \Н СССР, М., 1959, стр. 36.

lib.pushkinskijdom.ru

Как известно, в связи с петербургскими студенческими волнениями 1861 года многие студенты после ареста и заключения в Петропавловской и Кронштадтской крепостях были исключены из университета, а те, которых правительство считало зачинщиками, были высланы из Петербурга в разные места. И вот в апреле 1862 года в № 14 «Гудка» появляется на первый взгляд совершенно невинный рисунок Иевлева «В учебном заведении». На нем изображены четыре молодых человека со смелым, независимым видом, прощающиеся с швейцаром. Подпись под рисунком следующая: «*Воспитанники.* Теперь прощай, старик: на каникулы едем. *Швейцар.* Добрый путь, господа, теперь на воле, чай, еще больше вырастете? *Воспитанники.* Известное дело: старое старится, молодое растет». На этот рисунок «Гудка» обратила внимание «Домашняя беседа» Аскоченского. Процитировав приведенные слова, она намекнула на некий скрытый предосудительный смысл рисунка: «Если принимать все это так, как есть, то тут не будет ничего ни остроумного, ни даже просто умного. Желательно бы спросить рисовальщика г. Иевлева, да кстати уже и редакцию, в чем заключается смысл этой карикатуры?» Описывая карикатуру, «Домашняя беседа» заявила, что четверо молодых людей, «принадлежащих к какому-то учебному заведению», изображены «в костюмах бандитов»; перед ними «швейцар, имеющий большое сходство... не с швейцаром».[21] И действительно, такой скрытый смысл в рисунке есть. «Воспитанники» — это четыре исключенных из университета и высланных из Петербурга студента: М. П. Покровский, К. А. Ген, М. А. Новоселицкий и Ф. П. Орлов, изображенные с большим портретным сходством.[22] Что же касается швейцара, то это действительно знаменитый университетский швейцар Савельич (Варлаам Савельевич Прытков). Слова Аскоченского о том, что он имеем большое сходство «не с швейцаром», свидетельствуют, возможно, о простой неосведомленности далекого от университетских кругов человека, но не менее вероятно, что мы имеем дело с обычной для него инсинуацией.[23]

Осенью 1862 года в связи с арестами среди представителей революционных кругов русского общества и начавшейся полосой политических процессов в «Гудке» появилась новая карикатура. Изображены муж и жена, а на заднем плане кормилица с ребенком. Подпись под карикатурой: «*Жена.* Как мы назовем нашего новорожденного сына? Я желала бы Пиладом. *Муж.* Назовем лучше *Арестом*: нынче *Аресты* в моде» (№ 30, стр. 236).[24] Через две недели появляется новый отклик на ту же тему. Двое стоят на набережной Невы. «Я всегда стоял за идею и буду стоять», — говорит один. Второй, явно указывая на Петропавловскую крепость, отвечает: «*Стоять*-то немудрено, а ты вот *посиди*» (№ 32, стр. 249). К подобным карикатурам примыкают близкие им по темам стихотворения и фельетоны, вроде стихотворения Н. Курочкина «Голубое домино» (№ 5, стр. 36) — о шпике, фигура которого неизменно маячит позади него, куда бы он ни пошел. Отметим еще маленькую заметку, в которой содержится явный намек на предательскую роль

---

[21] Блестки и изгарь. «Домашняя беседа», 1862, № 24, стр. 590.

[22] Ср. их портреты, помещенные в био-библиографическом словаре «Деятели революционного движения в России» (т. I, ч. 2, М., 1928, стр. 324, 76, 281, 297).

[23] Н. Я. Николадзе, останавливаясь в своих воспоминаниях на эпизоде с заглавной виньеткой «Гудка», между прочим говорит: «На первой странице первого номера красовались все пять студентов первой категории, сосланных за беспорядки, в очень сходных портретах» («Каторга и ссылка», 1927, № 5, стр. 31). — Это, конечно, ошибка памяти: в первом номере ничего подобного нет, и Николадзе несомненно имел в виду рисунок «В учебном заведении».

[24] Такой же каламбур появился одновременно и в «Искре» (см. карикатуру Минаева в № 31, стр. 408).

lib.pushkinskijdom.ru

В. Костомарова в деле М. Л. Михайлова: «Г. Всеволод Костомаров пишет длинное и обстоятельное опровержение на статью г. Щебальского „Доносы и доносчики“» (№ 22, стр. 175).

«Гудок» явился застрельщиком кампании, направленной против возмутительного решения Театрально-литературного комитета, забраковавшего «Женитьбу Бальзаминова» Островского. В «Заметках Дон-Кихота С.-Петербургского» (№ 40) Минаев резко писал о Павле Степановиче Репертуарове (т. е. начальнике репертуарной части дирекции петербургских имп. театров П. С. Федорове), который усердно продвигал старый хлам — давно уже потерявшие всякий интерес водевили (в том числе свои собственные) и романтические драмы, не допуская на сцену современных пьес, кроме разве только пьес В. А. Дьяченко и подобных ему драмоделов. Когда же в защиту Театрально-литературного комитета выступил некий Театрин (чей это псевдоним — неизвестно),[25] объясняя его решение тем, что пьесы Островского якобы «приглядились» и оставляют зрителей равнодушными, Минаев уже без всякого иносказания коснулся этого инцидента. Он прямо назвал имена Федорова и Островского и заявил, что состав комитета не внушает доверия к его вкусу и пониманию и что комитет является барьером между театром и подлинной литературой (№ 42, стр. 330—331). Откликом на это событие является также сцена «Угнетенная невинность» (№ 43). Под давлением общественного мнения, нашедшего свое отражение в «Гудке» и поддержавшем его «Времени» Достоевского,[26] Театрально-литературный комитет принужден был пересмотреть свое решение и допустить «Женитьбу Бальзаминова» к постановке.

Много места, как и в «Искре», уделялось провинциальным помпадурам. Еще в объявлении о подписке редакция заявляла: «Открывая при „Гудке“ отдел провинциальной корреспонденции, мы просим всех наших читателей сообщать нам факты из губернской жизни, не стесняясь ни формой статей, ни литературным изложением».[27] Осуществлением этого намерения явился отдел «Из провинции» (аналогичный искровскому «Нам пишут»). Здесь появлялись небольшие заметки, в которых детально описывались злоупотребления местных властей и нравы провинциального общества, причем подлинные имена «героев» и место действия были, как и в «Искре», по цензурным причинам прикрыты псевдонимными обозначениями вроде «Ведьминск», «Приволжск», «Чепухинск». Впрочем, как самостоятельный отдел он существовал недолго, но и после этого провинциальный материал был в «Гудке» не менее обилен.

С. Н. Терпигорев рассказывает в своих воспоминаниях: «Гиероглифов почти всякого приходившего к нему в редакцию со статьей какой-нибудь спрашивал:

— Вы какой губернии?

— Смоленской (например).

— Ну, что у вас там делается?

— То-есть как, что?

— Ну, какие, например, скандалы, мошенничества там были за это последнее время?

Пришедший смотрел на него с удивлением, а он продолжал:

— Вам ведь это ни на что не нужно, для вас это хлам, а мне годится...

---

[25] Театрин. Петербургский Дон-Кихот. «С.-Петербургские ведомости», 1862, № 236.

[26] Ч. Комитетский. Голос за петербургского Дон-Кихота. «Время», 1862, № 10, стр. 189—193.

[27] «Русский мир», 1861, № 102, стр. 4 обложки.

lib.pushkinskijdom.ru

И то и дело случалось, что какой-нибудь солидный господин, принесший чрезвычайно умную и необыкновенно скучную статью для „Русского мира“, которую через неделю Гиероглифов обязательно ему возвращал, рассказывал тоже какие-нибудь очень „веселенькие скандальчики“, „маленький“ анекдотик; Гиероглифов их печатал в „Гудке“, и в результате пять, десять подписчиков из Смоленска прибавлялось».[28]

Кроме безымянных корреспондентов, в «Гудке» писали о провинции, частично обрабатывая присылавшиеся в редакцию заметки, частично на основании собственных впечатлений, М. М. Стопановский и С. Н. Терпигорев. Будущий автор «Оскудения» начал свою литературную деятельность именно в «Гудке». «Вот вы из Тамбова, — уговаривал его Гиероглифов, — к вам оттуда пишут, земляки ваши сюда приезжают, ну что вам стоит расспросить их, наверно ведь что-нибудь и пригодится для „Гудка“. Посмотрите, вон Минаев из Симбирска, так ведь он в каком трепете-то всю губернию держит». И он показывал Терпигореву множество писем из Симбирска с подтверждением и опровержением сатир и карикатур «Гудка»: «Так вот и вы бы могли сделать с вашей Тамбовской губернией».

Терпигорев связался со своими товарищами по гимназии, которые стали доставлять ему материал, а он обрабатывал его и печатал на страницах журнала. Так, Терпигорев добрался до тамбовского губернатора К. К. Данзаса, человека, по его словам, доброго, но сластолюбивого и развратного, передоверившего к тому же все дела своей любовнице и племяннику, чиновнику особых поручений, которые буквально грабили население. Один из их «подвигов» был совершенно недвусмысленно описан в обличительном очерке Терпигорева «Цпинский воевода Дурандас и ресторатор» (№ 9, стр. 71). Очерк произвел в Тамбове впечатление внезапно разорвавшейся бомбы. Терпигорев приобрел там огромную популярность, его засыпали письмами и корреспонденциями, а в контору «Гудка» наперебой поступали деньги с просьбой выслать все вышедшие номера журнала и высылать его впредь.[29]

Провинциальный материал «Гудка» пользовался у читателей огромным успехом и именно поэтому стал обращать на себя внимание властей. По поводу одной заметки министр внутренних дел П. А. Валуев счел необходимым выразить свое неудовольствие в официальном письме к министру народного просвещения. Это заметка о приезде в Ветлугу некоего ученого (№ 14, стр. 111). В ней говорится о том, как губернское начальство «рекомендовало ветлужскому градоправителю оказывать приезжему вежливость и содействие в его нуждах» и как во исполнение этого распоряжения все «уездные чины» «явились к приезжему в мундирах... Добрые, милые ветлужцы!» Министр внутренних дел считал, что «такого рассказа вовсе не следовало допускать к печати, по тому уважению, что он не имеет в виду никакой другой цели, кроме публичной насмешки над лицами служащими, с указанием даже места служения их, отчего насмешка становится еще более оскорбительною для тех, против кого направлена».[30] Небезынтересно, что в подлинном отношении Валуева есть подробность, позволяющая судить о том, какого ученого имел в виду «Гудок». После приведенных выше слов рукою Валуева вставлено: «И кроме напоминания о том „ученом“, о прибытии коего

---

[28] «Исторический вестник», 1896, № 4, стр. 51.

[29] См. также другие статьи и фельетоны о Данзасе и Тамбове: Официальная корреспонденция Гудка (№ 14); Н. Алпеовский ‹А. Пятковский›. Еще о подвигах цнинского воеводы (№ 18); Н. Алпеовский. «Гудок» в опале (№ 36); Сергей Чемеричка ‹С. Терпигорев›. Темный уголок (№ 48).

[30] Пав. Усов. Цензурная реформа в 1862 году. «Вестник Европы», 1882, № 5, стр. 160—161. См. также письмо А. В. Головнина к председателю Петербургского цензурного комитета В. А. Цеэ от 23 апреля 1862 года (ГПБ).

lib.pushkinskijdom.ru

в Ветлугу все гг. цензоры, конечно, небезызвестны».[31] Здесь, без сомнения, речь идет об историке П. В. Павлове, высланном из Петербурга в Ветлугу за произнесенную им речь о тысячелетии России в начале марта 1862 года (заметка напечатана в двадцатых числах апреля).

Не менее сильное впечатление, чем «Цнипский воевода...» Терпигорева, произвела «Губернская фотография» Минаева (№№ 4, 6), материалом для которой послужили рассказы его земляка — адвоката и литератора Н. М. Соколовского.[32] В поэме резко обличаются нравы симбирского дворянства и бюрократии; для большей ясности она была напечатана за подписью «Ж<итель> Симбирский». «Губернская фотография» вызвала бурю негодования среди местных «тузов». Директор училищ Симбирской губернии И. В. Вишневский, один из героев «Губернской фотографии», направил в Особенную канцелярию министра народного просвещения, в ведении которой тогда находилась цензура, запрос об авторе сатиры.[33] В «Симбирских губернских ведомостях» появилась статья чиновника Губернского правления (с 1862 года и. о. губернского прокурора) Д. Я. Соболевского, который пытался опровергнуть и опорочить Минаева и угрожал ему судом за клевету.[34] Из этой статьи мы узнаем, между прочим, что еще до напечатания в «Гудке» «Губернская фотография» ходила в Симбирске по рукам в списках и что там все герои были названы своими настоящими именами. Минаев не оставил статью Соболевского без ответа, высмеяв Соболевского в фельетоне «Провинциальный публицист» (№ 12). Он предполагал напечатать в «Гудке» и окончание поэмы. В № 11 «Русского мира», вышедшем в середине марта, под рубрикой «Корреспонденция» читаем: «В г. Симбирск. Ж. Симбирскому. Просим выслать 3-й сеанс „Губернской фотографии“. По некоторым причинам текст первых двух сеансов был во многом изменен и исправлен». По-видимому, появлению окончания помешал шум, произведенный двумя «сеансами».

Герои «Губернской фотографии» фигурируют и в других стихотворениях, очерках и карикатурах «Гудка» («Губернские силуэты» Минаева — в № 2, «Еду ли ночью по улице сонной...» Минаева — в № 13, «Губернские этюды. Художник» — в №№ 23 и 24, карикатуры — в №№ 2 и 4), а также в фельетоне «Дневник Темного человека», который Минаев из номера в номер вел в «Русском слове». Главный герой «Губернских этюдов» Дмитрий Яковлевич Бобровский — это, несомненно, Д. Я. Соболевский, о котором упоминалось выше (о нем идет речь и в стихотворении «Еду ли ночью по улице сонной...»). Он выведен под прозрачным псевдонимом (соболь — бобер), и здесь рассказана действительная история его карьеры в Симбирске. О впечатлении, которое произвели эти обличения на симбирское дворянское общество, свидетельствует тот факт, что оно долго не могло простить их Минаеву.[35]

Фельетоны «Гудка» касались также Киева (Фифиев, Ведьминск), Астрахани (Алахань) и других городов. В них говорилось о произволе, взяточничестве, укрывательстве преступников, о сановной особе, «дамефилантропе», всячески заботящейся о «разорившемся, промотавшемся

---

[31] ЦГИАЛ, дело Особенной канцелярии, 1862, № 106, л. 12 об. Эти слова в циркуляры с извлечениями из отношений Валуева к Головнину о цензурных упущениях не вошли.

[32] Н. Державин. Минаев у себя на родине. Д. Д. Минаев и симбирское общество. «Симбирянин», 1914, № 2088. Державин писал об этом со слов вдовы поэта Е. А. Минаевой.

[33] ЦГИАЛ, дело Особенной канцелярии, 1862, № 38.

[34] Д. Соболевский. Местные известия. «Симбирские губернские ведомости», неофиц. часть, 1862, № 10.

[35] Полный текст «Губернской фотографии» см. в кн.: Д. Д. Минаев. Стихотворения. Редакция, вступительная статья и примечания И. Ямпольского. Куйбышевское областное издательство, 1947, стр. 177—185. Здесь же напечатана содержательная статья П. С. Бейсова «Д. Д. Минаев и Симбирск».

lib.pushkinskijdom.ru

барстве, которое, по ее милости, продолжает широко жить, нанимать великолепные квартиры, задавать пиры и банкеты»[36] и пр. Зло высмеяно понимание задач печати начальником одной из губерний. Когда в городе организовывалась газета, он заявил, что сам одобряет гласность, «но только в известных границах. Вы можете, например, говорило лицо издателю, писать о различных злоупотреблениях, беспорядках и неудобствах в нашей жизни, но отнюдь не касаясь начальства и не приписывая ему причины этих беспорядков. Если случится вам заговорить о дурной мостовой нашего города или о неисправности тротуаров, то никак не следует винить в этом случае начальства, а выразиться в общих словах о таком неудобстве: сказать, что на все воля божья — и довольно. Это и начальству приятно и согласно с христианским правилом: не судите, да не судимы будете».[37] Нужно отметить, что эти провинциальные материалы появились в «Гудке» со значительными цензурными искажениями, что видно хотя бы из сопоставления с полным текстом некоторых из них, помещенным в секретном «Сборнике статей, не дозволенных цензурою в 1862 году» (т. II).[38]

Обличая те или иные возмутительные факты, «Гудок» рассматривал их не как нечто исключительное и случайное, а как типические проявления социально-политического строя России. В статье «Областное безобразие» это выражено вполне определенно, и именно поэтому, конечно, она была запрещена цензурой.[39] Приводя факты, характеризующие дикие нравы провинциального дворянства, в частности его отношение к крестьянству, автор статьи подчеркивает, что подобные безобразия не являются специфической принадлежностью одной какой-нибудь местности, но распространены всюду. «Климатические и географические условия, — иронически замечает он, — в этом случае, имеют, вопреки новейшим теориям, очень мало значения; точно так же мало имеет значения ранг лица, проявляющего безобразие. Безобразие, — по крайней мере мы пришли к тому убеждению, — есть один из самых главных, так сказать, стихийных элементов нашего организма». И дальше: «Ну, кажется, что могло быть общего между Екатеринославом и Архангельском: один лежит под полярным полюсом ... другой освещается палящими лучами солнца юга... а между тем родное между ними *все*, потому что безобразие составляет *все* нашей жизни, и альфу и омегу ее».

В «Губернской фотографии» Минаев с негодованием говорит об отношении местной аристократии к крестьянам:

Где Глупецкой, в проказах чванства,
Всех наглой роскошью дивит
И к славе дряхлого дворянства
Жену шутами веселит,
И, мужиков лишая крова,
Бросает деньги круглый год;
На лбу написано два слова:
«Аристократ и идиот!»
. . . . . .
Глядит Двужильный либералом,
Крестьян считает за детей,
И в то же время за бокалом
Читает речи в честь плетей.

(№ 4, стр. 30)

[36] Сборник статей, не дозволенных цензурою в 1862 году, т. II. СПб., 1862, стр. 190.

[37] Там же, стр. 489.

[38] Ср., например, корреспонденции «Алахань» (№ 6), «Ведьминск» (№ 8), «Чепухинск» (№ 10) со стр. 189—191 и 478—489 указанного «Сборника».

[39] Сборник статей, не дозволенных цензурою в 1862 году, т. II, стр. 471—478. В сохранившейся корректуре (Собрание корректур С.-Петербургского цензурного комитета, № 30, л. 3) имеется подпись автора: «-ловский»; возможно, что она принадлежит упомянутому выше Н. М. Соколовскому.

lib.pushkinskijdom.ru

В других стихотворениях, фельетонах, статьях мы находим насмешки над либеральными фразами о прогрессе, сатирическую фигуру мирового посредника, ничего не понимающего в сельском хозяйстве и объясняющегося с крестьянами на французском языке,[40] и пр.

В отделе «Из провинции» описано несколько случаев прямого грабежа крестьян местными властями. Вот, например, разговор станового с крестьянами:

«— А что, каков у вас хлеб в магазинах? — спрашивает становой.

— Хлеб хороший, ваше благородие, — отвечают мужички.

— Хороший?! Ах, вы собаки... я вам дам хороший...»

И становой сообщает крестьянам, что начальство распорядилось продать его.

«— Да ведь хлеб-то наш, — заикнулся было один из мужичков.

— Что-о-о? Ваш хлеб? Ах ты бестия! Об тебе начальство заботится, а ты смеешь еще разговаривать!.. Ваш хлеб! Да ведь он гнилой, лежалый, за него вас всех в солдаты следовало бы отдать, в Сибирь сослать».

Хлеб был продан, а вслед за этим «прибыл приказ наполнить магазины снова хлебом за три года сполна. Что тут делать? Стали было просить — за два. Нет, говорят, за три. — Ну и стали наполнять, как приказано» (№ 6, стр. 46).

Произвел в цензуре переполох рассказ «Берточка и Шалун» (№ 14) о том, как дворовая девка была высечена за неисполнение приказания помещицы по надзору за ее комнатными собачками. Валуев в секретном отношении к Головнину, сославшись на соответствующее «высочайшее повеление», выразил свое недовольство помещением этого рассказа, как «возбуждающего еще более не остывшую вражду нового возникающего сословия против их прежних владельцев»; он считал непростительной ошибкой разрешение такого рода произведений, «пока еще не окончены отношения дворовых людей к своим господам».[41] «Гудок» же именно потому и печатал подобные рассказы, что отношения эти не были «окончены». Он считал нужным бороться с существующим в настоящее время общественным злом, а не заниматься обличением того, что уже благополучно кануло в Лету.

Не всегда можно было говорить непосредственно о явлениях общественной жизни и нередко приходилось обращаться к ней через журналистику. Но, обличая отдельных журналистов, «Гудок» большей частью имел в виду, конечно, не их личные качества, а воплощавшиеся в их деятельности и проводившиеся ими политические тенденции. Жалуясь на такое положение вещей, «Гудок», подобно «Искре», писал: «Где взять нам новостей? У нас если и существует движение, то в одной только журналистике. Одна журналистика дает нам пищу, дает толчки, не позволяющие никому из нас дремать и забываться. Как ни горько нам откликаться на разные скандальные явления журналистики... но все же полезнее, хоть с точки отрицания, говорить о рыболовной ягоде „Нашего времени“, о журнальном кукельване г. Чичерина, чем толковать о новостях улиц и театральных подъездов» (№ 5, стр. 34). Борьбу с консервативной и либеральной прессой «Гудок» начал в первом же номере. Так, героями упоминавшейся выше сцены «Ночной раут» являются «С.-Петербургские ведомости» и «Северная пчела», охарактеризованные как «дети богатых и благородных родителей», состоящие «в звании литературных приживалок»; «Сын отечества» — господин, постоянно толкующий о своих добродетелях и любви к родине, имеющий отвращение «к Италии (т. е. к итальянскому национально-освободительному движению, — *И. Я.*), и к кредиторам, к прогрессу и к чистоплотности»; «Наше

---

[40] См. карикатуры Иевлева «Архигуманный мировой посредник» (№ 13, стр. 101).

[41] ЦГИАЛ, дело Особенной канцелярии, 1862, № 95, л. 2.

lib.pushkinskijdom.ru

время» Н. Ф. Павлова — космополит, часто меняющий галстуки, «но еще чаще — убеждения», и т. п. На первой странице № 29 «Гудка» была помещена карикатура на мракобеса и доносчика Аскоченского; на ней был изображен редактор «Домашней беседы», нашептывающий в некое огромное ухо; под карикатурой подпись: «Говорить на ухо позволительно только в домашней беседе».

Несколько раз «Гудку» удалось откликнуться и на актуальные события международной жизни. Так, в № 5 появилась карикатура на Виктора-Эммануила и Наполеона III, изображенных за кулисами театра и торопливо повторяющих свои роли. Летом и осенью 1862 года было помещено несколько карикатур, высмеивающих претензии папы на светскую власть. В частности, в № 44 перепечатана из немецкого сатирического журнала «Kladderadatsch» карикатура под названием «Из семейной хроники римского вопроса», намекающая на настойчивые требования французской императрицы Евгении, которая убеждала Наполеона III не оставлять папу без защиты. Первая попалась на глаза Александру II, возбудив его недовольство «неприличным изображением императора французов и короля сардинского», и вслед за этим последовало распоряжение цензурным комитетам, чтобы они согласно «непременной воле его величества» не допускали к печати карикатурных изображений царствующих государей.[42] Вторая также показалась правительственным кругам весьма опасной. Министр иностранных дел кн. А. М. Горчаков сообщил министру народного просвещения, что он не может одобрить появления в сатирических журналах политических карикатур, потому что «подобные карикатуры потрясают уважение к монархической власти». Не следовало, по его мнению, пропускать и карикатуру, напечатанную в № 44 «Гудка».

Председатель Петербургского цензурного комитета В. А. Цеэ написал длинные объяснения, не лишенные некоторого интереса для характеристики цензурной политики правительственных органов по отношению к сатирическим журналам. По его словам, политические карикатуры как таковые нигде не считаются потрясающими монархические начала; из западных государств едва ли не в Англии верховная власть пользуется наибольшим уважением, и в то же время именно в Англии появляется больше всего политических карикатур. В России они еще мало привились, но по мере развития связей с Западом карикатуры все в большем количестве привозятся из-за границы. При этом они «тем безвреднее, что... вовсе непонятны для огромной массы публики» и доступны лишь образованному обществу. Запрещение перепечатки политических карикатур из заграничных сатирических листков привело бы только к увеличению их популярности. Разрешив к печати карикатуру, вызвавшую недовольство кн. Горчакова, цензурный комитет исключил все надписи и подписи, которые могли бы показаться оскорбительными, но не счел целесообразным задержать самую карикатуру, намекающую на обстоятельство, известное всей читающей публике. Разумеется, «все карикатуры в иностранных журналах, которые по содержанию своему могли бы быть действительно оскорбительны для царствующих особ или касались бы тех из них, которые связаны родственными отношениями с нашею императорскою фамилиею, как, например, карикатуры, направленные против прусского короля и нашего правительства, в настоящее время не одобряются цензурою». Цензурный комитет отметил, кроме того, что широкое освещение фактов иностранной политики в русских журналах может быть плодотворно использовано правительством. «...С одной стороны, наше правительство, при настоящем его либеральном направлении, имеет возможность, если пожелает, прислушиваться к говору общественного мнения;

---

[42] Пав. Усов. Из моих воспоминаний. «Исторический вестник», 1883, № 4, стр. 79.

lib.pushkinskijdom.ru

с другой стороны, г. вице-канцлер при личных своих сношениях с представителями чужеземных держав может... отклонять от себя всякую солидарность со всеми мнениями по вопросам внешней политики, которые высказываются в наших журналах; но вместе с тем он может иногда не без пользы, в случае когда этого потребуют виды нашего правительства и интересы нашей заграничной политики, ссылаться на общественное мнение, выражающееся в печати, которое ныне у нас, как и везде, день от дня получает большее и большее значение».[43]

Но, пожалуй, не меньший интерес представляют до сих пор неизвестные замечания, сделанные на полях Александром II, замечания, которые он велел конфиденциально сообщить Цеэ. «С прискорбием должен сказать, — писал он, — что отзыв его признаю до крайности неосновательным и вовсе несогласным с тем, что я хочу, и что ему должно быть известно». Александр II подчеркнул слова о том, что политические карикатуры «нигде не почитаются опасным орудием для потрясения монархических начал», и написал сбоку: «Напротив того, везде признаются опасными». Слова «едва ли не в Англии верховная власть пользуется наибольшим уважением» вызвали лаконическое восклицание: «Едва ли!» Подчеркнуты слова: «У нас в России вкус к этим карикатурам до сих пор еще мало был развит», и приписано: «Тем лучше, и потому нет никакой пользы его поощрять». Слова о том, что вряд ли целесообразно запрещать перепечатку из заграничных журналов политических карикатур, «безвредность коих признается цензурою», вызвали следующее замечание: «Но в этом и состоит главный вопрос: *что признавать безвредным*». Возле слов «Наши же журналы их помещают более для того, чтобы не отстать от заграничных журналов, которым они стараются подражать» приписано: «Подобное подражание не есть причина». Подчеркнуты слова о том, что запрещение политических карикатур «произвело бы... раздражение в журналистике», и на них Александр II реагирует очень решительно: «На это нечего смотреть, когда что признается вредным». В связи с упоминанием «Kladderadatsch» — сатирического журнала, издаваемого в Берлине, он прибавляет на полях: «И известного по своему дурному направлению». Подчеркнуты слова: «отклонять от себя всякую солидарность со всеми мнениями по вопросам внешней политики». «Этого недостаточно, — заметил Александр II, — пока существует теперешняя цензура, ответственность за которую лежит на правительстве». Лишь заключительный абзац объяснительной записки Цеэ, в котором говорится, что «гораздо полезнее направлять внимание читающей публики на явления заграничной политики, нежели увеличивать простор рассуждениям по вопросам, касающимся внутренних событий в России», вызвал одобрение Александра: «Это одно, что признаю уважительным». Сообщив эти замечания Цеэ, Головнин «подтвердил строжайшее приказание не дозволять политических карикатур, изображающих иностранных государей», и передал его также председателю Московского цензурного комитета Щербинину (ГПБ).[44]

Соединение рядового либерального журнальчика, каким был «Русский мир», с «Гудком» — явление довольно парадоксальное. Без сомнения, оно было вызвано чисто коммерческими соображениями. «Гудок» был отдан, так сказать, в вотчину Минаеву. Но Гиероглифов все-таки вмешивался иногда в редакционные дела, и, нужно думать, именно его вмеша-

---

[43] Пав Усов. Из моих воспоминаний. «Исторический вестник», 1884, № 3, стр. 575—577. Мелкие погрешности в публикации Усова исправлены по подлиннику, хранящемуся в Отделе рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Всеподданнейшие докладные записки А. В. Головнина за 1862 год).

[44] В бумагах Цеэ (ГПБ) сохранилась также копия интересного письма Головнина к Горчакову от 21 ноября 1862 года.

lib.pushkinskijdom.ru

тельством объясняется появление в № 2 «Гудка» «Завещания Павла Иванова сына Круглополова», принадлежащего Писемскому и содержащего в себе завуалированный выпад против Н. А. Степанова и В. С. Курочкина.

Месяца через два после начала работы Минаева в «Гудке» общественная и журнально-литературная борьба приняла еще более острые формы. Столкновение «Искры» с А. Ф. Писемским в связи с его фельетоном, в котором грубо высмеивалось передовое общественное движение начала 1860-х годов (гуманистические принципы в воспитании, воскресные школы, эмансипация женщин и пр.), травля Чернышевского реакционной и либеральной прессой, поводом для которой послужили его воспоминания о Добролюбове, — были наиболее значительными проявлениями этого обострения. При этом Гиероглифов выступил как застрельщик проектировавшегося, но не осуществившегося протеста против «Искры» в защиту Писемского. По-видимому, его вмешательство в дела «Гудка» стало настойчивее и, натыкаясь на сопротивление Минаева, приводило к конфликтам.

Минаев редактировал «Гудок» только три месяца. № 12 журнала — последний, скрепленный подписью «Обличительного поэта», а в № 15 появилось стихотворение «Современная песня» со следующим подстрочным примечанием: «Помещая в „Гудке“ свое стихотворение, я должен при этом прибавить, что с № 14 „Гудка“ я оставил редакцию этого листка и потому снимаю с себя перед публикою всякую ответственность за его состав и содержание». В «Искре» от имени Минаева было сказано еще более определенно — что он не только прекратил редактирование «Гудка», но и «никакого участия в этом издании не принимает».[45] Непосредственные причины ухода Минаева не вполне ясны. Впоследствии (в 1867 году) поверенный Стелловского заявил в петербургском окружном суде, «что „Гудок“ был слит правительством в одно с „Русским миром“ издание и составлял отдел „Русского мира“... что первые 12 №№ „Гудка“ вышли за подписью отдельного редактора, но на остальных этой подписи, по распоряжению правительства, уже не допущено».[46] Трудно сказать с уверенностью, вполне соответствует ли действительности это утверждение — в цензурных делах никаких следов такого распоряжения найти не удалось. Весьма вероятно, что в уходе Минаева известную роль сыграл переполох, произведенный виньеткой. Недаром Н. Николадзе утверждает, что именно за нее «редактор... был смещен вовсе».[47] Может быть, Гиероглифову и Стелловскому было сделано в цензурном ведомстве соответствующее внушение, а так как им самим направление «Гудка» не могло быть по душе, то Минаев и был отстранен от редактирования. Мотивировать же это отстранение могли и тем, что «Гудок» как приложение к «Русскому миру» не должен иметь отдельного редактора.

Если при Минаеве журнал — правда, более бледный, чем «Искра», — был, несомненно, близок ей по своим радикальным тенденциям, то по его уходе позиция «Гудка» становится менее выразительной и отчетливой. Это относится в особенности ко времени непосредственно после ухода Минаева, когда одним из основных сотрудников стал А. П. Пятковский, еще сравнительно радикально настроенный, но тем не менее далекий и от «Современника», и от «Искры». Наряду с насмешками над «Северной пчелой» и «Домашней беседой», Чичериным и Павловым, Катковым и Юркевичем, Краевским и Страховым, Валуевым и Паниным, в «Гудке» появился и ряд выпадов против «Современника» и «Искры».

---

[45] «Искра», 1862, № 15, стр. 214.

[46] Материалы, собранные особою комиссиею... для пересмотра действующих постановлений о цензуре и печати, ч. 3, отд. 2. СПб., 1870, стр. 999.

[47] Н. Николадзе. Воспоминания о шестидесятых годах. «Каторга и ссылка», 1927, № 5, стр. 32.

lib.pushkinskijdom.ru

В том же номере, в котором Минаев заявил, что перестал редактировать «Гудок», сообщалось об изобретенном им снаряде для писания 1000 стихов в день, с которым он отправится на Лондонскую выставку. «Премия, которая выдана будет за это изобретение, пойдет со временем на издание Обличительным поэтом нового русского сатирического листка, подобного „Искре“, т. е. преимущественно для средних учебных заведений. Мы пожелаем доброго пути Обличительному поэту и посоветуем ему приобрести на выставке, если найдется, в подарок для „Искры“ ручную машинку для выделки эпиграмм и в особенности подписей к карикатурам» (№ 15, стр. 115). В связи со столкновением Писемского с «Искрой» и посланным ему редакторами «Искры» вызовом на дуэль в «Гудке» появилась карикатура, высмеивающая Курочкина. Писемский и Курочкин изображены на ней в виде слона и моськи (№ 16). На другой карикатуре Степанов на вопрос мальчугана, что он больше любит — прогресс, цивилизацию или эмансипацию, отвечает: «Смешной вопрос! Разве ты не знаешь, что я более всего люблю карасей в сметане» (№ 19). О «клевете» «Искры» читаем в стихотворении «В лесу» (№ 24).[48]

Совсем незадолго до ареста Чернышевского, когда вся либеральная и реакционная пресса с ожесточением травила его, автор стихотворения «На даче» (№ 20), иронизируя над гражданской поэзией, посмеивается над девушкой, которая гуляет по саду с «Современником» в руках и читает не стихи Полонского: «Нет! Чернышевского статья ее вниманьем овладела!..»[49] Выпады против «Современника» и «Искры» не занимали в «Гудке» существенного места, «Гудок» не перешел во враждебный им лагерь, но враждебные «Современнику» и «Искре» влияния оказывали на него давление, которое не могло не восприниматься особенно чувствительно в напряженной обстановке весны 1862 года.

Через некоторое время Минаев возвращается в «Гудок», правда, не в качестве редактора, а как один из основных сотрудников. Выпады против «Современника» и «Искры» исчезают со страниц «Гудка». Минаев ведет обозрение литературной и общественной жизни «Заметки С.-Петербургского Дон-Кихота», иногда заполняющее целый номер. Начинает писать в «Гудке» и П. И. Вейнберг. В объявлении о подписке на 1863 год названы три главных сотрудника журнала: Дон-Кихот С.-Петербургский, Гейне из Тамбова и художник Иевлев. Но все же журнал был бледнее, чем в первую треть года.

Разумеется, «Гудок» на протяжении всего своего существования был крайне стеснен цензурой в своих высказываниях и оценках. Недаром автор анонимной записки о борьбе с передовой периодической печатью,

---

[48] В это же время в «Гудке» напечатана карикатура Н. В. Иевлева (Иевлев, кстати сказать, в 1862 году не сотрудничал в «Искре»), на которой Степанов с «Искрой» изображен лежащим под башмаком (№ 17). По мнению М. К. Лемке (Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. СПб., 1904, стр. 152—153), художник имел в виду жестокий цензурный гнет, которому подвергалась «Искра». Это, однако, мало вероятно; здесь скорее намек на жену Степанова, в ведении которой были все материальные расчеты по журналу.

[49] Тогда же в «Гудке» (№ 18) появилась карикатура, смысл которой не вполне ясен. Двое сидят за столом. Один держит в руках «Современник» и говорит: «Вот, отличный журнал, а название не коренное русское: его следовало бы назвать — „Временник“». Второй отвечает: «Я слышал, что так скоро и будет: „Временник“ будет издаваться Некрасовым, а Чернышевский будет издавать „Со“ (Sauts)». Слово «скачки» (sauts) обозначало в легальной русской журналистике 60-х годов революционный путь общественного переустройства. Возможно, что карикатура была направлена не против «Современника», а против распускавшихся в литературных кругах слухов о расхождениях между Некрасовым и Чернышевским. Следует, однако, иметь в виду, что карикатура вызвала одобрение «Домашней беседы» Аскоченского (1862, № 24, стр. 589), которая вообще относилась к «Гудку», конечно, враждебно и не раз злобно отзывалась о нем (см.: «Домашняя беседа», 1862, № 32, стр. 124; № 39, стр. 258—259;. № 44, стр. 371—372; 1863, № 8, стр. 198—199, и др.).

lib.pushkinskijdom.ru

сохранившейся в делах III Отделения, упоминает и о «Гудке», который требует «строгого и бдительного надзора со стороны цензуры».[50]

В упомянутом «Сборнике статей, не дозволенных цензурою в 1862 году» помещено несколько произведений, которые, как удалось выяснить, предназначались для «Гудка». Это, кроме указанных выше провинциальных корреспонденций и статьи «Областное безобразие», рассказ Вс. Крестовского «Два вечера на даче», стихотворения Минаева «Герой нашего времени» (о «Нашем времени» Павлова) и «Песня о восточных послах», Сачкова — «В дороге» и неизвестного автора — «Старый город», статья Пятковского «Наш русский Мадзини» (о Каткове, в связи с его нападками на Герцена) и фельетон «Житие юродивого Виктора» (об Аскоченском).[51] Не увидело света и «Добавление к Дон-Кихоту», т. е. к минаевским «Заметкам С.-Петербургского Дон-Кихота», помещенным в № 38 и описывающим посещение Дон Кихотом цензурного комитета.[52] Наконец, благодаря счастливому случаю в архиве Е. Рейтерна сохранилось несколько десятков карикатур, предназначавшихся для «Гудка», но застрявших в цензуре.[53] Несколько запрещенных карикатур удалось обнаружить также в бумагах председателя С.-Петербургского цензурного комитета В. А. Цеэ (ГПБ).

Каковы же объекты этих карикатур, что является мишенью их насмешек?

Многие из них развенчивают основы русского самодержавно-бюрократического государства. Высмеян и самый символ его — двуглавый орел (стр. 38). На карикатуре «Живая картина из Балканской мистерии», резко обличающей тупость правительства в связи с международными делами, изображен равнодушно глядящий на все двухголовый осел (стр. 40). Темой ряда карикатур являются препятствия (в виде шлагбаума, жандарма и пр.), возникающие на пути несущейся вперед тройки (символ России), на пути передовых идей и стремлений (стр. 49 и 85—86), печальные настроения, которые вызывает картина современной действительности и гаданье о будущем у олицетворяющей Россию девушки (стр. 45—47) и т. д. Карикатура «Современная арлекинада» оформлена в виде пирамиды, изображающей, насколько можно судить по не вполне четкому наброску, социальный строй России, в основании ее крестьяне, наверху, по-видимому, царствующий дом (стр. 37 и 79). Отсталость России и реакционность ее устоев довольно откровенно выражены в карикатуре по поводу приезда летом 1862 года японской миссии (по этому же поводу написано стихотворение Минаева «Песня о восточных послах»). Под ней помещен такой диалог: «— Теперь, князь, вы объехали весь свет. Скажите, какая страна вам более всех нравится. — Россия. — Почему же? — Она более всех похожа на Японию» (стр. 41).

«Гудок» не останавливался перед высмеиванием самого Александра II. На одной из карикатур Иевлева нарисован волк среди баранов, обращающийся к ним со следующими словами: «Я, господа, в особенности люблю вас потому, что я сам помещик вашей губернии». Бараны отвечают: «Бл-а-а, бл-а-а...» (стр. 50). Здесь пародируется одна из речей Александра II, обращенная к представителям дворянства, и этот смысл карикатуры был угадан цензурным ведомством. Без сомнения,

---

[50] М. В. Львова. Как подготовлялось закрытие «Современника» в 1862 г. «Исторические записки», № 46, 1954, стр. 308.

[51] См.: Собрание корректур С.-Петербургского цензурного комитета, №№ 5 (лл. 3 и 5), 29, 30 (лл. 1—3), 31 (лл. 1—4).

[52] Ф. Я. Прийма. К «Заметкам С.-Петербургского Дон-Кихота» Д. Д. Минаева. В кн.: Сервантес. Статьи и материалы. Л., 1948, стр. 205—210.

[53] Наиболее интересные из них были напечатаны Л. Динцесом в книге «Неопубликованные карикатуры „Искры“ и „Гудка“. 1861—1862 годы» (Изд. «Искусство», М.—Л., 1939). Дальше ссылаюсь на соответствующие страницы этой книги.

lib.pushkinskijdom.ru

в цензуре на ней была сделана такая помета: «Гг., я первый дворянин в государстве etc. (из речей Е. И. В.)».[54]

Взаимоотношениям между помещичьим классом и крестьянством посвящена карикатура под ироническим названием «Сближение с народом». Она состоит из двух частей: слева — помещик с группой крестьян (он веселится вместе с ними), справа — помещик наедине с одним из них: крестьянин на коленях, помещик бьет его кулаком в лицо. Слева подпись: «— Эх-ма, братцы! станем жить — не тужить, нашей дружбой дорожить. — Ай да барин! Знатно не по нашенски! — Все поют: „Ай вы сени, мои сени"». Справа: «— Вот тебе, вот тебе: еще смеешь грубить! — Да какие же грубости: всего только почесался» (стр. 55). Кулачной расправе как в деревне, так и в городе, произволу, обывательщине посвящен ряд других запрещенных цензурой карикатур.

Несколько карикатур, как и заглавная виньетка, о которой шла речь выше, говорят о глубоком сочувствии «Гудка» представителям русской революционной мысли. Весной 1862 года «Гудок» сделал попытку поместить на своих страницах изображение недавно отправившегося в сибирскую ссылку М. Л. Михайлова за тюремной решеткой. Под рисунком слова: «Долго ли похерить человека?» (стр. 62). Рисунок этот, запрещенный 1 мая 1862 года, сделан очень искусно. Решетку образуют небрежно проведенные по фигуре три вертикальные и три горизонтальные линии.

Три карикатуры посвящены Герцену, страху, который он возбуждал у господствующих классов. На одной из этих карикатур[55] изображен затыкающий уши сановник и стоящий перед ним навытяжку слуга. «Опять звонит этот колокол, — говорит сановник, — как он мне надоел; кажется, и колокольня далеко и окна заперты. — По воде, ваше благородие, звон издалека слышен». На другой перед нами лестница; наверху, в дверях — лакей; по лестнице поднимается колокол. «— Вас барин не приказал принимать — говорят вы сильно их беспокоите — ругаетесь. — Дурак, скажи, что я ему желаю добра, поэтому и браню его» (стр. 60).[56] Третья карикатура сохранилась в бумагах В. А. Цеэ. На ней изображена елка. На самом верху привешен колокольчик, на ветках разные игрушки с надписями: «Очерки», «Голос», «Наше время», «С.-Петербургские ведомости», «Северная почта», «Северная пчела». Слева у елки стоят дети (с недетскими, впрочем, лицами), справа их мать и еще двое мужчин. «— Мама! мы не хотим бонбоньерок, дай нам ту игрушку, которая на самом верху. — Ах, какие вы недовольные: папа́ дает вам такие прекрасные бонбоньерки, а вы требуете игрушку, которая годится только для больших детей». Мужчины, рассматривающие то ли «Северную почту» (орган министерства внутренних дел), то ли «Наше время» Н. Ф. Павлова, субсидировавшееся правительством, скорее последнее, обмениваются такими репликами: «— Какие великолепные цветы на этой бонбоньерке? — Это Eloquentia officiosa». Один из мужчин несколько похож на П. А. Валуева — это и есть, по-видимому, «папа́».[57]

В связи с обсуждением нового устава о книгопечатании и постепенным переходом цензуры из Министерства народного просвещения в Министерство внутренних дел, окончательно осуществившимся в январе

---

[54] Имеется в виду речь Александра II, обращенная к депутатам губернских комитетов (4 сентября 1859 года), вызванным в Петербург в связи с подготовкой положения о крестьянской реформе (Н. П. Семенов. Освобождение крестьян в царствование императора Александра II, т. I. СПб., 1889, стр. 726).

[55] Эта карикатура лишь упомянута, но не воспроизведена в указанной книге; она напечатана в «Литературном наследстве» (т. 41—42, 1941, стр. 413).

[56] В «Литературном наследстве» (т. 41—42, стр. 421) отмечено, что карикатура предназначалась для «Искры», но это неверно: она принадлежит Иевлеву, а Иевлев в 1862 году в «Искре» не сотрудничал.

[57] Надпись на карикатуре позволяет датировать ее декабрем 1862 года.

lib.pushkinskijdom.ru

1863 года, «Гудок» хотел напечатать такую карикатуру. Полицейский выводит плачущую девочку из министерства народного просвещения и тащит ее по направлению к министерству внутренних дел. Навстречу им идут мужчина и женщина. «— Александр, как ты думаешь, за что эту девочку ведут в полицию? Посмотри, она еще едва лепечет... — Вероятно, ma chère, чтобы *покарать* за какую-нибудь шалость, а может быть и *предупредить*, чтобы нравственность не портила. — Да разве полиция может руководить нравственностью?» (ГПБ).

Наконец, следует отметить серию карикатур, высмеивающих свергнутого с престола и изгнанного из Афин после революции 1862 года греческого короля Оттона — сына баварского короля Людвига — и его жену принцессу Ольденбургскую Амалию (стр. 70—72). Нет сомнения, что карикатуры эти должны были вызвать в сознании читателей аналогии с русской действительностью, оживить их веру в то, что лучшее будущее не за горами, и напомнить им о пагубной для России связи императорской фамилии с германскими княжествами, о немецкой крови русских царей.

Все эти запрещенные карикатуры показывают, что печатный текст «Гудка», как и других органов демократической мысли 1860-х годов, не вполне выражал подлинные убеждения и взгляды редакции, принужденной смягчать и в известной степени приспособлять их к цензурным требованиям.

Просуществовал «Гудок» только один год. В конце 1862 года между издателем «Русского мира» Стелловским и редактором Героглифовым возник конфликт. Героглифов считал, что Стелловский незаконно расходует на другие издания деньги, присылаемые подписчиками «Русского мира» и «Гудка». Стелловский упрекал Героглифова в том, что тот не выполнил договора, согласно которому он должен был оставить журнал, если к 1 апреля 1862 года не доведет число подписчиков до 3000.[58] В качестве нового редактора Стелловский просил утвердить Вс. Крестовского. Цензурное ведомство воспользовалось случаем, чтобы ликвидировать неугодный журнал. По его распоряжению выход «Русского мира» и «Гудка» был приостановлен до решения спора. На первом номере за 1863 год «Гудок» прекратился и уже больше не возобновлялся. Полемика же между Стелловским и Героглифовым на страницах петербургских газет и журналов длилась несколько месяцев,[59] а судебное разбирательство несколько лет.[60]



[58] Число подписчиков и тираж «Гудка» в точности неизвестны. В январе 1863 года Героглифов обвинял Стелловского в том, что он в течение всего 1862 года скрывал число подписчиков; в апреле 1862 года не требовал передачи журнала другому лицу, «а теперь требовать уже опоздал и не имеет права, потому что число подписчиков превышает 3 тысячи, а сколько их было в апреле месяце это вопрос, требующий тщательной проверки» (см. «Объяснение редактора журналов „Русский мир“ и „Гудок“» в прибавлении к № 50 «Русского мира»). Позже Героглифов утверждал, что «Гудок» печатался в 1862 году в количестве 3600 экземпляров; заявив об этом на суде, он представил в доказательство разносную книжку (Материалы... для пересмотра действующих постановлений о цензуре и печати, ч. 3, отд. 2. СПб., 1870, стр. 998). Неверными являются, во всяком случае, данные «Книжного вестника», согласно которым «Гудок» имел 4987 подписчиков — 2987 городских и 2000 иногородних (О числе подписчиков на наши газеты и журналы. «Книжный вестник», 1862, № 20, стр. 412).

[59] «С.-Петербургские ведомости», 1862, № 278; «Русский мир», 1862, № 50, стр. 910; «Современное слово», 1863, № 1; «Голос», 1863, №№ 11, 16, 163; «Якорь», 1863, № 18, стр. 351. В «Русском мире» упомянута «афиша» Стелловского, с которой, по-видимому, и началась полемика; ее найти не удалось.

[60] Документы, относящиеся к судебному разбирательству, собраны в указанном томе «Материалов» (стр. 994—1005). См. также дела: С.-Петербургского цензурного комитета, 1858, № 77; Особенной канцелярии, 1862, № 366; Главного управления по делам печати, 1866, № 197.

lib.pushkinskijdom.ru

В. ЧУБИНСКИЙ

НАДУМАННЫЙ ВОПРОС И НЕСОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ОТВЕТЫ

(ПО ПОВОДУ СТАТЬИ А. ЛЕБЕДЕВА «ЧЕРНЫШЕВСКИЙ ИЛИ АНТОНОВИЧ?»)

Вышел сборник литературно-критических статей видного публициста-демократа прошлого столетия Максима Алексеевича Антоновича.[1] Критик А. Лебедев откликнулся на сборник статьей,[2] в которой изложил *свое* понимание исторической роли Антоновича. Все это в порядке вещей. Казалось бы, нет оснований затевать спор по этому поводу.

Однако статья А. Лебедева — далеко не обычное явление в нашей литературоведческой и литературно-критической практике. Уже ее заглавие — «Чернышевский или Антонович?» — способно озадачить читателя. Ведь до сих пор никто не ставил такого странного и нелепого вопроса. А вот А. Лебедев ставит. Он уверяет нас, что в последнее время в советском литературоведении утвердилась «тенденция» возвеличивать Антоновича, оценивать его «почти панегирически», что имя Антоновича произносится «в одном ряду» с Чернышевским и Добролюбовым, его воззрения окружаются таким же «ореолом» (см. стр. 241, 242, 253).

Мало того. На первых же страницах статьи А. Лебедева читатель узнает, что «панегирическая тенденция» в оценке Антоновича имеет какие-то особые, скрытые причины. «„Проблема Антоновича“ сама по себе, — пишет А. Лебедев, — не может объяснить той страстности, с которой некоторые авторы стремятся поднять наследие этого „горячего приверженца“ на „надлежащую высоту“» (стр. 240). Чем же можно объяснить эту «страстность»? Оказывается, от Антоновича ведет свою родословную вульгарно-социологическая школа в нашем литературоведении. Он — предшественник «всякого рода рапповства и рецидивов рапповства» в литературной критике. Он, наконец, связан «с некоторыми недавними или даже современными глашатаями теории „иллюстративности“ в нашем искусстве, столь склонными всегда узурпировать право на „разъяснение“ тех задач, которые время и народ ставят перед искусством» (стр. 253). Они и образуют когорту «сторонников и последователей» (!) Антоновича.

И «повышенный интерес» к Антоновичу, и «страстность», и «панегирики», и желание «подписаться» под его статьями (см. стр. 244) — все имеет свое объяснение. Ведь у Антоновича и подобных ему ищут и находят историческое обоснование «догматизм, страсть к шаблонному решению вопросов, косность критической мысли, эстетический штамп — именно эти приемы и методы, еще встречающиеся в нашей критике и эстетике» (стр. 254). А. Лебедев не называет имен людей, испытывающих такую настоятельную нужду в Антоновиче. Он не поднимает забрала, предпочитает оставаться в сфере намеков, придающих статье, как и ее заглавие, оттенок дешевой сенсационности. Одно ясно: такие люди есть.

---

[1] М. А. Антонович. Литературно-критические статьи. Подготовка текста, вступительная статья и комментарии Г. Е. Тамарченко. Гослитиздат, М.—Л., 1961. В дальнейшем сокращенно: Литературно-критические статьи.

[2] «Новый мир», 1962, № 3, стр. 239—254. В дальнейшем ссылки приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

А те, кто изучал Антоновича в последние годы, да еще осмеливался хвалить его, выполняли, таким образом, некий «заказ» носителей догматизма, штампа и пр.

Выступая с претензией раскрыть, наконец-то, истинное лицо Антоновича, А. Лебедев озабочен, следовательно, не просто решением историко-литературной проблемы. Его беспокоят судьбы нашей литературной критики, он призывает ясно осознать «традиции, которые мы продолжаем, под которыми мы подписываемся» (стр. 254), предостеречь литературоведов от ошибочных и вредных «тенденций».

Как ни претенциозна принятая А. Лебедевым поза новоявленного поборника истины, якобы извращенной стараниями целого ряда современных исследователей, какое бы неприятное впечатление ни производил тон его статьи, в желании осознать традиции и пути развития литературно-критической мысли нет, разумеется, ничего плохого. Поэтому мы не будем платить А. Лебедеву той же монетой и искать скрытые причины «страстности», с которой он в 1962 году принялся за развенчание одного из революционно-демократических критиков XIX века. И если мы считаем нужным говорить о статье А. Лебедева, то только потому, что критические приемы ее автора, практикуемые им способы привлечения истории к современным литературным дискуссиям должны, по нашему убеждению, встретить решительный протест.

1

Итак, А. Лебедев утверждает, что в последнее время преобладает тенденция, заключающаяся, говоря его собственными словами, в «повышенном интересе к имени Антоновича» и в «почти панегирической оценке его деятельности» (стр. 253, см. также стр. 241).

Действительно, в последние годы (впрочем, только ли в последние?) исследователи разных отраслей науки проявляют хотя и «повышенный», но вполне законный интерес к революционерам-демократам 60-х годов. Они изучают как демократическое движение в целом, так и его частные проблемы, изучают деятельность и мировоззрение отдельных представителей этого движения, начиная с его «корифеев» Чернышевского, Добролюбова, Герцена и кончая их более или менее значительными соратниками по борьбе. Можно полагать, что этот интерес не понизится и в будущем: ведь далеко не все еще изучено в богатейшем и столь близком нам по духу наследии русской революционной демократии.

Нет ничего удивительного в том, что и Антонович, наряду с другими его современниками, привлекал внимание советских ученых. Тщательный и всесторонний анализ его произведений заставил отбросить некоторые предвзятые и необъективные суждения, господствовавшие в дореволюционной либерально-буржуазной науке (подчеркиваем: либерально-буржуазной, так как ученые и критики демократического направления и критики-марксисты не были враждебно настроены по отношению к Антоновичу, хотя его творчество тогда никем специально и не изучалось).

Были исследованы философские работы Антоновича и установлено, что он придерживался передовых для России того времени материалистических воззрений и занимал видное место в борьбе за философский материализм, атеизм, материалистическую эстетику, за прогрессивные естественно-научные теории (например, дарвинизм). Было подвергнуто анализу общественно-политическое содержание публицистики Антоновича и установлено, что важнейшие социальные и политические проблемы 60-х годов он решал с позиций революционной демократии, что он пропагандировал идеи утопического социализма.

Поскольку после запрещения «Современника» выступления Антоновича в журналистике носили эпизодический характер, вопрос об оценке

lib.pushkinskijdom.ru

его позиций в 70-е годы и позже долгое время оставался неясным и спорным. Изучение всех опубликованных и не опубликованных, но сохранившихся в архивах статей Антоновича, многие из которых раньше не были известны исследователям, позволило сделать ряд важных выводов. В частности, было высказано правильное, но весьма своеобразно толкуемое А. Лебедевым мнение: Антонович в существе своих воззрений до конца жизни оставался демократом-шестидесятником.

Все это вместе взятое и определило общую положительную оценку роли Антоновича в истории русской общественной мысли и философии, к которой пришло большинство исследователей его творчества (кстати, в отдельных вопросах точки зрения этих исследователей порой расходятся).

«Положительная» оценка вовсе не то же самое, что «панегирическая». Действительное отношение к Антоновичу авторов большинства работ о нем совсем не похоже на то, которое на основе нескольких цитат рисует А. Лебедев. Антонович был гораздо менее глубоким и последовательным мыслителем, гораздо менее дальновидным и гибким политиком, гораздо менее проницательным и тонким критиком, наконец, гораздо менее талантливым писателем-публицистом, чем Чернышевский или Добролюбов. В его трудах были и существенные недостатки, и противоречия, и прямые ошибки. Часть из них объяснялась исторически обусловленной ограниченностью и противоречивостью его мировоззрения, часть — причинами субъективными, связанными с особенностями его дарования и характера.

Если бы А. Лебедев дал себе труд внимательно отнестись хотя бы к исследованиям, которые он привлекает для выявления «панегирической тенденции»,[3] он должен был бы заметить, что недостатки и ошибки в деятельности Антоновича отмечены там с должной полнотой (требовать такой же полноты от кратких справочных заметок в энциклопедических изданиях едва ли правомерно). Нет там ни «ореола» (кстати, нужен ли он вообще по отношению к кому бы то ни было?), ни «восторга», ни желания отвести Антоновичу место «в одном ряду» с Чернышевским и Добролюбовым (см. стр. 240 и 242).

Если уж говорить о «тенденции» научного изучения Антоновича, то нельзя не упомянуть об ее солидном возрасте. Начало этой тенденции положили такие люди, как В. Е. Евгеньев-Максимов, В. Я. Кирпотин, Л. А. Коган, Б. П. Козьмин, Д. Е. Максимов, Л. А. Плоткин, Г. Ф. Тизенгаузен и другие. Еще в 20—30-е годы, не располагая даже достаточно полным материалом, они стали разрушать ту стену предубеждений и недоброжелательности, которой окружила Антоновича буржуазная наука. Впоследствии к ним присоединились В. С. Кружков, В. А. Штофф и другие исследователи.

Переходя к разбору «концепции» А. Лебедева по существу, считаем необходимым сделать ряд предварительных замечаний.

Литературная деятельность Антоновича была многосторонней. Философ и социолог, мастер политической публицистики и критик, ученый и переводчик — он был человеком широких интересов и знаний, редкой творческой активности и работоспособности. Оценивать роль и место Антоновича можно лишь с учетом *всех* или, по крайней мере, важнейших

---

[3] А. Лебедев ссылается в этой связи на следующие работы: М. Н. Пеунова. Мировоззрение М. А. Антоновича. Изд. АН СССР, М., 1960; Г. Е. Тамарченко. М. А. Антонович — литературный критик и полемист (вступительная статья к сборнику литературно-критических статей Антоновича); В. В. Чубинский. М. А. Антонович. Очерк жизни и публицистической деятельности. Изд. Ленинградского университета, 1961; А. Н. Шишкина. Антонович. В кн.: История русской критики, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958. А. Лебедевым упоминаются также статьи об Антоновиче в Большой Советской, Малой Советской, Философской и Исторической энциклопедиях.

lib.pushkinskijdom.ru

сторон его деятельности. Если под этим углом зрения посмотреть на статью А. Лебедева, то она вызовет чувство глубокой неудовлетворенности.

Замах А. Лебедевым сделан широкий. В первых строках статьи он говорит о необходимости для критики, литературоведения и *философии* хранить и развивать традиции революционно-демократической *идеологии* и о том, что существуют разные точки зрения на роль Антоновича в истории русской *общественной мысли* и литературы (см. стр. 239). Желая доказать существование пресловутой панегирической «тенденции», он цитирует отзывы об Антоновиче, являющиеся выводом из *всестороннего* анализа мировоззрения и творчества публициста. А. Лебедев не раз иронически заключает в кавычки слова «верный последователь» и «ученик» (Чернышевского) — слова, имеющие опять-таки в виду *все* наследие Антоновича. Объявляя Антоновича «идейным эпигоном» Чернышевского, А. Лебедев претендует на вынесение приговора *всей* его литературно-общественной деятельности. Иначе и быть не может: коль скоро А. Лебедеву захотелось оторвать Антоновича от Чернышевского и даже противопоставить первого последнему, то делать это нужно во всеоружии и по всему фронту.

На деле А. Лебедев рассматривает лишь *часть* наследия Антоновича (причем не самую главную и не самую ценную): его эстетические воззрения и литературно-критический метод. Ни философии, ни общественной мысли, ни политики (если не считать общих фраз) мы в статье А. Лебедева не находим даже там, где его утверждения требуют расширения сферы аргументации. Искусственно отрывая эстетические взгляды Антоновича от иных сторон его мировоззрения и от условий общественно-политической борьбы (что всегда неправильно, а в применении к революционным демократам — тем более), сводя в конечном счете вопрос об оценке роли Антоновича к одной лишь эстетике, А. Лебедев с самого начала базирует свои выводы на очень шаткой основе. Шаткой даже в тех случаях, когда они касаются только проблем эстетики и литературной критики.

2

В печальном положении окажется читатель, который примет изложенное А. Лебедевым на трех журнальных страничках эстетическое «кредо» за подлинное содержание эстетики Антоновича. А. Лебедев отнюдь не занимается анализом проблемы во всей широте и сложности. То, что можно сказать об Антоновиче положительного, заключено А. Лебедевым в одну фразу: «Конечно, некоторые стороны эстетического учения Чернышевского и Добролюбова Антонович отстаивал и пропагандировал». Поди доискивайся, что это за «некоторые стороны»! Да и нужно ли доискиваться, если автор тут же уверяет нас, что мысли двух великих революционно-демократических критиков «в общем и главном неизменно искажались» Антоновичем (стр. 252)? Критический пыл А. Лебедева направлен к тому, чтобы путем подбора выхваченных из контекста и искусственно присоединенных друг к другу цитат приписать Антоновичу ряд «ошибочных» мыслей, выдать их за «принцип» критика и противопоставить его «принципам» Чернышевского.

Мы не будем здесь излагать эстетические взгляды Антоновича, не раз уже рассмотренные в научной литературе. Но распутать паутину тенденциозных и несправедливых упреков, сотканную А. Лебедевым, очевидно необходимо.

Эстетика Антоновича, заявляет А. Лебедев, существенно, в принципе своем отлична от эстетики его великого учителя (см. стр. 242). Отличие это, как мы узнаем далее, заключается прежде всего в том, что Антонович отбрасывает мысль о «воспроизведении жизни» как «характеристическом признаке» искусства и сводит «задачу, смысл и содержание» искусства

lib.pushkinskijdom.ru

лишь к иллюстрированию, к распространению тех или иных идей (см. стр. 243). Он принципиально игнорирует специфику искусства, отождествляет искусство с публицистикой, отказывается от анализа художественной природы искусства (см. стр. 253). Отсюда «логически» следуют и другие «грехи» Антоновича: противопоставление идейности и художественности, идейности и правдивости (см. стр. 243 и 244).

Сказано определенно, подкреплено цитатами. Но едва мы обращаемся непосредственно к статье Антоновича «Современная эстетическая теория», откуда А. Лебедев черпает «аргументы», как конструкции нашего автора начинают обнаруживать серьезные изъяны. Иногда для того, чтобы эти изъяны стали явными, достаточно продолжить (вперед или назад) искусно препарированную А. Лебедевым цитату.

Антонович пишет, что противники теории Чернышевского толковали ее в том смысле, что она «уничтожает самостоятельность искусства» («специфику», сказал бы А. Лебедев), «порабощает его утилитарности». Антонович вносит существенную поправку в это толкование. Он утверждает, что «новая теория» не отвергает «самостоятельности искусства и его самостоятельных специальных целей».[4] Правда, он тут же выдвигает от имени «новой теории» определенные «требования» к искусству (и с этого пункта начинаются, по мнению А. Лебедева, его прегрешения). Вот слова Антоновича, которые в сокращенном виде цитирует А. Лебедев. Новая теория, считал Антонович, требует, чтобы искусство «всегда находилось в тесной связи с человеческой жизнью, имело в виду и другие цели, или, лучше сказать, содействовало, с своей стороны, достижению общей главной цели человека, достижению разумной, здоровой и довольной жизни, чтобы оно *доставляло человеку не одно только эстетическое удовольствие, но и пользу в обширном и благородном значении этого слова, чтобы оно было не только искусством для искусства, но искусством для мысли,* для развития и уяснения понимания, для облагорожения характера и для улучшения человеческих отношений».[5]

А. Лебедев сопровождает слова о «пользе в обширном и благородном значении этого слова» следующим «пояснением»: «то есть чтобы оно являлось проводником и иллюстратором определенных идей» (стр. 243). Это «то есть» принадлежит только А. Лебедеву, и он, а не Антонович, должен нести за него ответственность. Разве желание, чтобы искусство служило человеку, содействовало борьбе за лучшую, достойную человека жизнь, было идейным и полезным (в широком смысле полезным!), — разве все это означает утверждение «плоской иллюстративности», превращение искусства в простой «рупор идей»? Приписывание человеку того, что он не говорил, — не лучший метод научного анализа.

Как же в этой связи обстоит дело с «воспроизведением действительности», которое Антоновичем якобы «отбрасывается»? А. Лебедев, должно быть, удивится, если узнает, что Антонович посвящает немало страниц своего сочинения как раз обоснованию правоты Чернышевского в этом вопросе.[6] Он не только цитирует подлинные слова своего учителя, но и обстоятельно полемизирует с теми, кто теорию «воспроизведения», вопреки ясным словам Чернышевского, сводил к «подражанию» действительности, к механическому копированию ее. Этот «плоский иллюстратор» понимал даже, в чем разница между фотографией и произведением искусства, предвосхитив многие современные разговоры на эту тему.

Антонович излагает и комментирует и второй из основных тезисов Чернышевского: искусство объясняет явления жизни. В связи с этим критик много говорит и о роли искусства в распространении идей. Конечно,

[4] Литературно-критические статьи, стр. 198.

[5] Там же, стр. 198—199 (курсивом выделена часть высказывания Антоновича, процитированная А. Лебедевым на стр. 243).

[6] Там же, стр. 214—221.

lib.pushkinskijdom.ru

А. Лебедев не прошел мимо этого и кое-что процитировал в полном согласии со своей манерой цитировать то, что его устраивает, и обходить то, что противоречит его умозаключениям.

К счастью, Антонович словно предвидел, в чем его будут обвинять (вернее сказать, некоторые обвинения А. Лебедева оказались поразительно похожими на то, что говорили противники эстетики Чернышевского еще в 60-е годы). Поэтому он, утверждая, что искусство «может содействовать живейшему пониманию окружающих человека явлений и более прочному усвоению здравых идей и понятий», тут же добавляет, что оно при этом вовсе не превратится «в сухое резонерство, в скучную дидактику и мораль».[7] Вот как понимает Антонович задачи искусства в этом отношении: «...она (т. е. теория Чернышевского, — *В. Ч.*) требует только, чтобы искусство верно воспроизводило действительность, а уж действительность сама собою будет назидательна, мораль будет вытекать очень естественно из воспроизведений действительности. Дело и задача художника состоят только в том, чтобы он, руководясь своим чутьем, воспроизводил в своих произведениях важные, живые, благодетельные или гибельные, но не всеми замечаемые явления окружающей действительности. Если он успеет хоть просто обратить внимание современников на эти явления, заинтересовать ими, то уже половина его дела сделана, произведение его будет поучительно».[8]

Вместе с тем Антонович вслед за Чернышевским с полным основанием считает заслугой художника, если тот ко всему прочему еще и понимает воспроизводимое им явление» и «может помочь и другим понять это же явление». В этом случае воспроизведение действительности будет, по словам Антоновича, «осмысленным и поучительным».[9]

А. Лебедев не замечает всего этого. Из рассуждений Антоновича об объяснении жизни как одной из функций искусства он берет, как уже говорилось, только ту часть, которая кажется ему пригодной для подтверждения его концепции.

Антонович, между прочим, пишет, что искусство, объясняя явления жизни, располагает для распространения идей более действенными в некоторых отношениях средствами, чем наука. В числе аргументов в пользу этого утверждения фигурирует, в частности, следующий: «...искусство по самой форме своей, по наглядности и образности своих произведений гораздо доступнее, понятнее и привлекательнее для большинства, чем суровая, отвлеченная форма науки; в художественном произведении *пропагандируемая идея представляется в живых образах, в лицах*; *вместо сухих доказательств приводятся житейские случаи, наглядные примеры*; вниманию читателя или зрителя нет надобности напрягаться, чтобы следить за бесформенными, отвлеченными мыслями, доступными только уму; всякая мысль дается ему в конкретной форме, в образах, доступных и для воображения, и затем уже ему самому предоставляется по мере его сил делать отвлечения от конкретных фактов, рассуждать над изображаемыми событиями, выводить из них теоретические заключения и практические правила... Таким образом, всякая идея в художественном изображении находит легчайший доступ и к большому числу умов, и *искусство есть одно из лучших средств популяризации общеполезных идей*, для возбуждения к ним общего интереса».[10]

Таким образом, эти положения носят частный характер и совсем не охватывают *всех* сторон искусства. Между тем они (вернее, отрывки из них) понадобились А. Лебедеву для категорического заявления, что

---

[7] Там же, стр. 233.
[8] Там же, стр. 234.
[9] Там же.
[10] Там же, стр. 231—232 (курсивом выделены слова, процитированные А. Лебедевым на стр. 243).

lib.pushkinskijdom.ru

«в иллюстрировании определенных идей» заключаются, согласно Антоновичу, «задача, смысл и содержание», «главная ценность» и «общественное назначение» искусства (!) (стр. 243).

Таким ли должно быть научное доказательство?

Антонович подробно останавливается и на третьей из сформулированных Чернышевским задач искусства — произносить свой «приговор над изображаемыми явлениями». И это «вынесение приговора» Антонович тоже истолковывает вовсе не в духе «плоской иллюстративности». Он выступает против навязывания действительности «объяснений» и «поучений». Опираясь на высказывания самого Чернышевского, он говорит в частности: «...в самой действительности уже находятся объяснения, поучения и заключения, которые дает нам искусство; только в действительности они не формулированы, не выражены на языке человеческой мысли, не извлечены, и не всякий способен извлечь их, искусство и помогает этому извлечению...» [11]

Собственно, уже приведенные нами замечания Антоновича достаточно наглядно показывают меру обоснованности утверждений А. Лебедева о том, что Антонович отождествляет искусство и публицистику. Но поскольку А. Лебедев и здесь прибегает к жонглированию цитатами, то придется хотя бы кратко разъяснить суть дела.

Антонович (не он первый и не он последний) справедливо говорит, что на деле «чистого искусства» никогда не было, что искусство «не отказывалось от служения теоретическим и практическим задачам», что художники часто сознательно брали на себя просветительские функции. Развивая эту мысль, он и роняет замечание, подхваченное А. Лебедевым: «*Вообще всегда поэзия служила одним из главных орудий публицистики*, учила, развивала и улучшала общество...» (курсивом выделены слова, процитированные А. Лебедевым на стр. 243). Но А. Лебедев не упоминает, в какой связи это сказано, и, главное, обрывает фразу. А ведь Антонович приводит конкретный пример в подтверждение своих слов: «Лессинг, Шиллер..., Вольтер, Руссо, Монтескье, Сю, Жорж-Занд, и проч., и проч. были публицистами и просветителями общества посредством художественных произведений».[12] Получается, что Антонович говорит об определенных литературных направлениях и определенных авторах, и его замечания основательны. А. Лебедев же при помощи несложной операции абсолютизирует это положение и навязывает Антоновичу заключение, которого тот не делал. Ведь если поэзия и служила всегда одним из орудий публицистики, это вовсе не значит, что поэзия и публицистика одно и то же.

Остается еще противопоставление идейности и художественности, идейности и правдивости, которое, согласно А. Лебедеву, «логически» вытекает из прочих теоретических «грехопадений» Антоновича. А. Лебедев не приводит в подтверждение этого своего обвинения собственных слов критика. Оно и понятно, ибо в теоретическом плане Антонович такого «противопоставления» никогда не формулировал и не обосновывал. А. Лебедев мог бы сказать, что диалектического соотношения между этими категориями Антонович найти не сумел — как теоретически, так и (особенно) в своей критической практике. С этим можно было бы согласиться и все-таки не присоединяться к нападкам А. Лебедева. Почему, мы сейчас скажем.

Главная из работ Антоновича по вопросам эстетики — статья «Современная эстетическая теория», о которой и А. Лебедев и мы до сих пор говорили, — была напечатана в «Современнике» в 1865 году, в связи с выходом в свет второго издания диссертации Чернышевского

[11] Там же, стр. 239—240.
[12] Там же, стр. 238.

lib.pushkinskijdom.ru

«Эстетические отношения искусства к действительности». В своей статье Антонович выступал не в качестве творца оригинальной теории и «развивать» эстетику Чернышевского тоже не собирался. Он просто был убежден в ее правоте и хотел рассказать о ней читателю. Несмотря на ограниченность поставленных целей, статья Антоновича, открыто провозглашавшая великое значение труда Чернышевского (1855 год, когда диссертация была опубликована впервые, он назвал «эпохой в истории наших литературно-эстетических воззрений»),[13] была сама по себе немаловажным явлением. Чернышевский в это время уже находился на каторге. Реакция наступала. Время было очень трудным для демократии. В этой обстановке простая пропаганда идей Чернышевского, простое напоминание о нем были делом большой важности и требовали мужества и глубокой идейной убежденности.

Антонович был умелым популяризатором. Что бы ни писал А. Лебедев, но в статье Антоновича ни одна из важнейших сторон теории Чернышевского не «отбрасывалась». Автор не мог даже назвать имени Чернышевского, но зато он широко использовал отрывки из диссертации, донося до читателя голос самого великого демократа.

Статья Антоновича имела, однако, и дополнительные цели. Он выступил в ней с защитой теории Чернышевского от нападок критиков-идеалистов. Он оспаривал также вульгаризаторское толкование некоторых положений этой теории публицистами «Русского слова» — Писаревым и Зайцевым. Здесь он должен был в какой-то мере выйти за рамки диссертации. Так, он сделал попытку вывести (в духе антропологического материализма) первоначальное происхождение эстетического наслаждения из физиологии, из природы человека. Некоторые критики Антоновича, начиная с Писарева, увидели в том, что он признал эстетическое наслаждение «нормальной потребностью человеческой природы»,[14] отход от Чернышевского. Нашего глашатая «иллюстративности» громили как «панегириста искусства для искусства».[15] Само допущение такого понятия, как «эстетическое наслаждение», казалось некоторым крамолой, проявлением «эстетического либерализма». А. Лебедев приводит то высказывание Антоновича, которое навлекло на него эти обвинения, но не комментирует его (см. стр. 243). Уж не потому ли, что это высказывание, дающее некоторые основания для критики Антоновича, рисует его, однако, совсем в ином свете, чем статья А. Лебедева?

Оценивая в целом работу Антоновича «Современная эстетическая теория» (как и другие его выступления по вопросам эстетики), мы должны видеть в ней и достоинства, и недостатки. О достоинствах говорилось выше. Что касается недостатков, то они имели двоякое происхождение.

Во-первых, как известно, правильное понимание специфики искусства как формы отражения действительности, понимание диалектики отношения искусства к действительности и всех иных связанных с этим проблем (в том числе отношения идейности и художественности, идейности и правдивости, природы эстетического наслаждения, соотношения объективного и субъективного факторов в художественном творчестве и т. д.) мог дать только диалектический и исторический материализм, т. е. марксизм. Революционно-демократическая эстетика, основанная на одной из форм (хотя и самой развитой) домарксова материализма, не могла, при всем ее огромном значении и при всех достижениях, до конца правильно решить все эти вопросы. Отсюда и ее «односторонности»,

---

[13] Там же, стр. 196.
[14] Там же, стр. 228.
[15] Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. 3, Гослитиздат, М., 1956, стр. 508.

lib.pushkinskijdom.ru

о которых говорит А. Лебедев (см. стр. 252—253), усвоенные, разумеется, и Антоновичем.

Во-вторых, Антонович не всегда оставался на уровне своих учителей, допускал неточные формулировки, противоречия, непоследовательность (которые еще до А. Лебедева отмечались исследователями, писавшими о его эстетических взглядах). Но от этого до разрыва с принципами Чернышевского и Добролюбова (см. стр. 242) — расстояние огромное. В действительности «в общем и главном» мысли Чернышевского излагались Антоновичем правильно, самые существенные стороны революционно-демократической эстетики находили у него правильное освещение. В 60-е годы с момента ареста Чернышевского не было написано ни одной работы, которая разъясняла бы и популяризировала его эстетическое учение лучше, чем это сделал Антонович.

Требуя от искусства, чтобы оно «судило действительность, порицало ее и возбуждало в людях желание переделать ее, если она неразумна или несправедлива, и даже давало бы средство для такой переделки, содействуя практическому пониманию действительной жизни»; заявляя во весь голос, что задачей искусства является «возбуждение недовольства настоящим и страстного стремления к будущему»; заявляя, что «реальные идеалы» новой теории имеют в виду «землю, земные нужды и земные блага», имеют в виду «общее благо, создаваемое общим трудом»,[16] Антонович утверждал революционную направленность эстетики Чернышевского, ее демократическое и социалистическое содержание.

3

Сконструировав эстетическую «систему» Антоновича, в «соответствии» которой оригиналу мы уже могли убедиться, А. Лебедев выводит из нее и его литературно-критический «метод». Это — метод «литературно-критических разносов» (стр. 248), имеющий источником взгляд на искусство как на рупор определенных идей и только (см. стр. 253). «... Совершенно очевидно, — утверждает А. Лебедев, — что Антонович выступает уже с иных (по отношению к Чернышевскому и Добролюбову, — *В. Ч.*) методологических позиций, имеющих очень мало общего с позицией тех людей, в верности идеям которых он ежеминутно клянется...» (стр. 251).

Слов нет. Литературно-критическая практика Антоновича не всегда достигала уровня его теоретических взглядов на сущность искусства. Метафизичность мышления (не исключавшая признания в теории некоторых положений диалектики), прямолинейность, недостаток гибкости, рассудочность наложили свою печать на его критические суждения. Поэтому ряд литературно-критических выступлений Антоновича сохранил для нашего времени только историческое значение. Признание этого отнюдь не означает, что можно согласиться с этой частью «концепции» А. Лебедева. Карикатурный образ «разносителя», всю свою жизнь ругавшего кого-нибудь, — образ, созданный либеральным литературоведением и ныне на иной основе возрождаемый А. Лебедевым, — имеет мало общего с истинным обликом Антоновича. Его литературно-критические статьи отнюдь не состоят из одних ошибок. У них немало и достоинств, которые в исторический момент, когда статьи публиковались, имели подчас решающее значение. Даже самые ошибки Антоновича так тесно связаны с условиями литературно-общественной борьбы 60—70-х годов, что являются глубоко поучительными и важными для понимания демократической идеологии.

---

[16] Литературно-критические статьи, стр. 241, 242.

lib.pushkinskijdom.ru

В рассуждениях А. Лебедева на эту тему мы усматриваем два серьезных порока. Прежде всего он опять приписывает Антоновичу то, что тот не думал и не говорил. И, что не менее важно, он совершенно отвлекается от конкретно-исторических условий и с высоты нашего сегодняшнего понимания творчества ряда писателей творит суд и расправу над Антоновичем. Как он это делает, мы увидим ниже. Сначала же необходимо сказать о другом.

Рассматривая вопросы общей теории эстетики, А. Лебедев, как мы убедились, в угоду сочиненному им эстетическому «кредо» Антоновича, либо искажал высказывания критика, либо попросту замалчивал присутствие в его статьях существенных положений учения Чернышевского. Когда же речь зашла о литературно-критическом методе, А. Лебедев, помимо всего прочего, пытается навязать читателю однобокое, а потому неверное представление о принципах «реальной критики», сформулированных Добролюбовым.

А. Лебедев пишет: «Согласно этой теории (теории «реальной критики», — *В. Ч.*) критик призван на основе художественного произведения, „воспроизводящего“ определенные явления жизни, судить о самих этих явлениях. Ибо если только мы имеем дело с подлинным искусством, то хотя бы некоторые существенные стороны действительности это искусство не может не отразить» (стр. 242). Далее А. Лебедев цитирует известные слова Добролюбова, в которых заключена эта мысль (опуская, впрочем, немаловажное положение: «И меркою для таланта писателя будет здесь то, до какой степени широко захвачена им жизнь, в какой мере прочны и многообъятны те образы, которые им созданы»).[17] Здесь А. Лебедев лишний раз демонстрирует непонимание того, что отдельной цитаты, выхваченной из контекста, еще далеко не достаточно для основательных с научной точки зрения суждений. В противном случае он продолжил бы чтение статьи Добролюбова и заметил, что сразу же за приведенными им словами идут следующие: «Читатель видит, что для нас именно те произведения и важны, в которых жизнь сказалась сама собою, а не по заранее придуманной автором программе. О „Тысяче душ“, например, мы вовсе не говорили, потому что, по нашему мнению, вся общественная сторона этого романа насильно пригнана к заранее сочиненной идее. Стало быть, тут не о чем и толковать, кроме того, в какой степени ловко составил автор свое сочинение. Положиться на правду и живую действительность фактов, изложенных автором, невозможно, потому что внутреннее отношение его к этим фактам не просто и не правдиво».[18] Чернышевский по другому поводу говорил: «В правде сила таланта; ошибочное направление губит самый сильный талант. Ложные по основной мысли произведения бывают слабы даже в чисто художественном отношении».[19] Он же в статье «Об искренности в критике» писал, что «критика есть суждение о достоинствах и недостатках какого-нибудь литературного произведения»,[20] и напоминал, в частности, «о содержании, о здоровом взгляде на жизнь, как существенных достоинствах литературного произведения».[21] Он писал также, что если вредное «по содержанию, по направлению» произведение принадлежит крупному и влиятельному писателю, то тем более ясного и резкого нападения заслуживают именно пороки его содержания.[22]

---

[17] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, ГИХЛ, 1935, стр. 207.
[18] Там же, стр. 207—208.
[19] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 240.
[20] Там же, стр. 254.
[21] Там же, стр. 255.
[22] Там же, стр. 257—258.

lib.pushkinskijdom.ru

Одних этих высказываний достаточно, чтобы убедиться, что «реальная критика» вовсе не лишала себя права судить о «направлении», «программе», «тенденции» автора, определять, ложна или истинна эта тенденция, сказалась ли она на характере воспроизведения автором действительности. С этого, собственно, и начинался критический анализ. Утверждать, как это делает А. Лебедев, что метод Чернышевского и Добролюбова сводился лишь к суждениям о явлениях жизни, затронутых в произведении, что он в принципе исключал критику ошибочных идей писателя и осуждение его за искаженное изображение действительности, — значит умалять боевую, революционную направленность этого метода. Добавим, что критика идей автора и «навязывание» ему своих идей — разные вещи.

Вернемся к Антоновичу. Главным его грехом, согласно А. Лебедеву, был «грубый разнос» двух великих русских писателей (см. стр. 248). Как же тут не возмутиться: «воинственный критик» отправил «на съезжую» Тургенева и Достоевского (см. стр. 248)! А между тем возмущаться-то и не надо. Надо просто вспомнить, когда, в какой обстановке писал Антонович свои статьи, чье мнение они выражали.

А. Лебедев не анализирует статью «Асмодей нашего времени». Он только констатирует, что в ней Антонович подверг «разносу» роман Тургенева «Отцы и дети», и связывает этот «разнос» с методом Антоновича, «противоречащим» методу Чернышевского и Добролюбова.

Прежде всего А. Лебедев превращает автора «Асмодея» в «отщепенца», в мрачном одиночестве истязающего Тургенева. Он рассказывает нам, что Антонович «нимало не смущается» тем, что творчество Тургенева по-иному оценивалось Чернышевским и Добролюбовым (см. стр. 248). Он сообщает далее словами Б. И. Бурсова, что Чернышевский и Добролюбов, «по всей вероятности», не допустили бы «третирования „Современником“ тургеневских „Отцов и детей“...» (стр. 249).

Трудно судить о том, что было бы и чего не было. Но одно ясно: самого А. Лебедева «нимало не смущают» многие обстоятельства. Его не смущает, что именно Чернышевский и никто иной напечатал статью Антоновича в «Современнике». Что тот же Чернышевский в предназначенной для «Современника» статье «Безденежье» с беспощадной иронией писал о героях «Отцов и детей»: «Но вот, — картина, достойная Дантовой кисти, — что это за лица — исхудалые, зеленые, с блуждающими глазами, с искривленными злобной улыбкой ненависти устами, с немытыми руками, с скверными сигарами в зубах? Это — нигилисты, изображенные г. Тургеневым в романе „Отцы и дети“. Эти небритые, нечесанные юноши отвергают все, все: отвергают картины, статуи, скрипку и смычок, оперу, театр, женскую красоту, — все, все отвергают, и прямо так и рекомендуют себя: мы, дескать, нигилисты, все отрицаем и разрушаем».[23] Не смущает А. Лебедева и то, что роман Чернышевского «Что делать?», как это давно известно, был во многом полемически заострен против «Отцов и детей». Что, наконец, уже после возвращения из Сибири, в 1884 году, тот же Чернышевский назвал «Отцы и дети» «открытым заявлением ненависти Тургенева к Добролюбову».[24] Не затрудняется А. Лебедев и тем, что к роману Тургенева отрицательно отнеслись Щедрин и весь круг деятелей «Современника» и «Искры», что немало упреков высказал Тургеневу Герцен, что в последующие годы многие публицисты демократического лагеря продолжали считать, что передовая молодежь изображена в романе искаженно, неправильно. Можно говорить не только о прошлом. Отголоски споров об «Отцах и детях» доходят порой и до настоящего времени.

[23] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 185.
[24] Там же, т. I, стр. 737.

lib.pushkinskijdom.ru

Значит, дело заключается в чем-то большем, чем «ошибочная методология» Антоновича. Какой бы односторонней и прямолинейной ни была его статья (а она действительно в значительной степени односторонняя и прямолинейна), она отражала, как сказал коллега Антоновича по редакции Елисеев, «мнение „Современника", тщательно обработанное и толково изложенное».[25] И не только «Современника», добавим мы, но и всей той части демократической интеллигенции, которая к нему примыкала. Приходится согласиться со словами Г. Тамарченко, составителя сборника литературно-критических статей Антоновича: «Статью „Асмодей нашего времени" нельзя ни понять, ни оценить правильно без учета... противоречивых обстоятельств идейной борьбы начала 60-х годов, которые объясняют ее сильные и слабые стороны».[26] А. Лебедев не посчитался с этим. Но никакие хлесткие слова и выражения благородного негодования не могут ни оправдать, ни возместить отказа от конкретно-исторического анализа любого общественного явления, в том числе и литературно-критических выступлений.

Как же проявилась в «Асмодее нашего времени» ошибочная «методология» ее автора? С позиций противопоставления идейности и художественности, говорит А. Лебедев, Антонович «громит Тургенева, нимало не заботясь о том, какие же реальные жизненные явления эта поэзия и эта художественность отражают» (стр. 243). С позиций противопоставления идейности и правдивости он отказывается от выяснения «меры правдивости» произведения, не заботится, верно ли изображены те или иные явления. Он исходит из того, как они «должны быть» изображены. «Например, — пишет А. Лебедев, — „детей" — разночинную молодежь — Тургенев, по мнению Антоновича, „должен был" хвалить, а „отцов"... Тургенев „должен был" ругать» (стр. 244).

Но Антонович не был так прост. Пусть он и не рассуждал по поводу «реальных жизненных явлений», которые легли в основу «Отцов и детей», но поступал-то он так, руководствуясь убеждением, что «внутреннее отношение» автора к изображаемым фактам, как говорил Добролюбов, «не просто и не правдиво», что «общественная сторона» романа «насильно пригнана к заранее сочиненной идее». Добролюбов в таких случаях считал невозможным положиться на правду и «живую действительность» изображенных автором явлений. А Антонович к тому же имел дело с произведением, идея которого была, по его мнению, ошибочной и вредной. Поэтому для него было важно не то, существуют ли люди, подобные героям тургеневского романа, и верно ли изображены именно эти люди. Он считал необходимым во весь голос протестовать против того, чтобы взгляды и принципы этих людей выдавались за взгляды и принципы «лучшей части современного поколения»,[27] т. е. революционно-демократической молодежи. Резкость его критического отзыва была преднамеренной: «Чем выше и свежее талант у г. Тургенева, тем строже и беспощаднее нужно судить его...»[28] (вспомним цитированное выше высказывание Чернышевского на эту тему).

Антонович нигде не требовал от Тургенева, чтобы тот кого-то «хвалил» или «ругал». Но ничто (и менее всего «принципы реальной критики») не могло лишить его права на протест против искаженного, по его мнению, изображения революционной молодежи. Сама постановка вопроса, что Тургенев «оклеветал» молодое поколение, исходила из принци-

---

[25] Шестидесятые годы. М. А. Антонович. Воспоминания. Г. З. Елисеев. Воспоминания. «Academia», М.—Л., 1933, стр. 274. Далее сокращенно: Шестидесятые годы.

[26] Литературно-критические статьи, стр. XXVI.

[27] М А Антонович. Избранные статьи. Гослитиздат, Л., 1938, стр. 469.

[28] Там же, стр. 476.

lib.pushkinskijdom.ru

пиального требования правдиво отражать, правдиво «воспроизводить» жизнь.

Промахи статьи Антоновича об «Отцах и детях» сейчас обнаружить нетрудно. Но они, эти промахи, еще не дают оснований для заключения, что критический «принцип» Антоновича противоречит принципам «реальной критики». То же можно сказать и по поводу отзывов Антоновича о Достоевском. Белинский и Добролюбов, негодует А. Лебедев, писали о Достоевском не так, как Антонович (см. стр. 248). Но ведь и Достоевский времен Белинского и Добролюбова был не тем Достоевским, каким он стал в последние годы жизни. Нужно ли в таком случае противопоставлять Антоновичу двух классиков русской критики? Не лучше ли внимательней разобраться в том, что писал Антонович. Если это сделать, то окажется, что слово «разнос» не совсем подходит. И в некрологе на смерть Достоевского, и в статье «Мистико-аскетический роман» Антонович отдал должное преданности писателя своим заветным убеждениям, его искренности, страстности и энтузиазму. И ополчается Антонович как раз против того, что он, по «концепции» А. Лебедева, должен был одобрять: против превращения художественного произведения в иллюстрацию авторских идей. В этом смысл слов Антоновича о «тенденциозности» Достоевского, которой, по его мнению, в раннем творчестве писателя не было.[29]

В статье «Мистико-аскетический роман» Антонович ограничивает себя задачей опровержения религиозно-мистических взглядов Достоевского, нашедших отражение в «Братьях Карамазовых». И в этом отношении его статья очень содержательна. Да, он опять-таки «односторонен», противоречивости творчества Достоевского он не улавливает (вернее, видит ее лишь, так сказать, в «хронологическом плане» — между отдельными произведениями писателя). Антонович не понял, что гениальный художник, подчас вопреки своим «тенденциям», писал беспощадный приговор уродливому общественному строю, современником которого он являлся. Спросим себя однако: давно ли даже марксистская, советская критика выработала правильный, учитывающий всю диалектическую сложность творчества Достоевского взгляд на писателя? Не слишком ли многого хочет А. Лебедев от Антоновича? Не следовало ли бы ему и в этом случае вспомнить об условиях литературно-общественной борьбы, в которых Антонович писал свою статью, о том, что разоблачение реакционных идей Достоевского было хотя и односторонним, но необходимым делом, особенно во времена Антоновича?

Историческая правда состоит в том, что демократическая критика даже в лице ее лучших представителей не могла дать до конца правильной и научно-объективной оценки ряда крупнейших русских писателей (прежде всего тех, чье мировоззрение было чуждо или враждебно революционной демократии). Этому мешала как обстановка ожесточенной классовой борьбы, так и ограниченность эстетической и критической платформы критиков. На этом основании можно при желании учинить экзекуцию над каждым критиком в отдельности и над всеми вместе — и ни один этой экзекуции не сможет избежать. Но если признать, что ме-

---

[29] См.: Литературно-критические статьи, стр. 397—398. А. Лебедев широко использует в своей аргументации частые у Антоновича терминологические неточности. Так, он смеется над тем, что Антонович называл раннего Достоевского «истым художником, представителем искусства для искусства» (там же, стр. 397) и в том же духе характеризовал некоторые произведения Тургенева. Элементарная внимательность помогла бы А. Лебедеву увидеть, что во всех этих случаях Антонович использует термин «искусство для искусства», когда хочет сказать, что писатель не подгоняет свое произведение под определенную тенденцию, «сочиненную идею», берет «для изображения типы; руководствуясь не какими-нибудь соображениями и целями, а художественным инстинктом или тактом» (там же, стр. 398).

lib.pushkinskijdom.ru

тод экзекуций ошибочен, что нужно изучать, анализировать и объяснять явления, как этого требует марксизм, то и Антоновича исключать из этого правила нельзя.

К тому же «метод» Антоновича вовсе не сводился к одному «разносу». Например, несмотря на личные неурядицы со Щедриным, Антонович в 70—80-е годы высоко оценивал его произведения. Он даже защищал великого сатирика от нападок на него, исходивших, между прочим, из демократических кругов. В творчестве Щедрина он ценил именно глубокое, правдивое изображение российской действительности, «насущного горя» и «боли» России. Ценил он, конечно, и его идейность.

А. Лебедев иронизирует по поводу «понимания» Антоновичем Некрасова. А ведь то, что Антонович писал, представляло собой защиту поэта от его критиков из лагеря «чистого искусства». А. Лебедев не без ловкости подбирает выхваченные из контекста цитаты, но многие важные положения, не укладывающиеся в его концепцию, опускает (см. стр. 249—251). Так, при обращении к Антоновичу выясняется, что говоря о «фальши», от которой «не совершенно свободна» поэзия Некрасова (см. стр. 250), он имел в виду его «верноподданнические» стихи, являвшиеся «плодом не естественного, а искусственного, принужденного, заказного одушевления».[30] Выясняется, что иронически говоря об отсутствии любезных слуху «эстетических критиков» «соловьиных трелей» в стихе Некрасова (см. стр. 250), Антонович называет этот стих «сильным и энергичным».[31] «Противопоставляет» Некрасова Фету и другим Антонович, вопреки утверждению А. Лебедева, вовсе не за качества стиха и не за то, что Некрасов бывал лириком только «мимоходом» (см. стр. 250). Он пишет, что изображаемые поэзией Некрасова «возмутительные и скорбные картины вызывают не одни только вздохи сочувствия, не одни слезы умиления, не успокаивают души, а, напротив, волнуют и терзают ее, вызывают чувства деятельного сострадания, неудовольствия, негодования, злобы или мести».[32] Этим объясняется, продолжает Антонович, недовольство «эстетических критиков» поэзией Некрасова и предпочтение, которое они отдают Фету, Майкову и даже Апухтину. Что же здесь неправильного, спросим мы А. Лебедева?

А. Лебедев пишет: «Некрасову, по словам Антоновича, были чужды и те „красивые думы“, те „философские вопросы“, которые столь волновали в свое время, иронизирует критик, всяких там Мильтонов, Байронов, Шиллеров и Гейне!» (стр. 250). На самом деле у Антоновича нет и следа иронии, и слова о «всяких там Мильтонах, Байронах, Шиллерах и Гейне» принадлежат не Антоновичу, а А. Лебедеву. Антонович же просто отмечает, что в поэзии Некрасова не было «красивых дум, отвлеченного философского элемента», что его фантазия не уносилась «в неземные сферы, в заоблачные выси, в страну прекрасных грез и мечтаний», не создавала «необыкновенных героев, титанов с демоническими страстями и бурными порывами», не создала «сатанинских типов людей,... смело, даже дерзко вызывающих на борьбу все силы мира и ада, все власти земные и преисподние,... — этих типов Прометеев классических, мильтоновских, шиллеровских, байроновских и других...»[33] Все это Антонович отнюдь не считает недостатком Некрасова. «Все силы его фантазии были устремлены на изображение горя и страданий обыкновенных людей и преимущественно обездоленных людей, меньшей братии. Она сама болела и мучилась этими страданиями, живо сочувствовала им и в других возбуждала это сочувствие. И она изображала их так поэти-

[30] Литературно-критические статьи, стр. 387.
[31] Шестидесятые годы, стр. 181.
[32] Там же, стр. 184—185.
[33] Там же, стр. 181—183.

lib.pushkinskijdom.ru

чески, ярко, наглядно и осязательно, что действовала не только на ум, но и на чувства читателя, в которого переливались чувства самого поэта и созвучно звучали с его чувствами».[34] В этом смысле Антонович и пишет об известной «односторонности» поэзии Некрасова.[35] Но в этой односторонности он как раз видит «ее достоинство, ее силу и ее великую заслугу», ибо «она будит даже сонного читателя, возбуждает, волнует его, вызывает порыв к энергической деятельности, зарождает в нем желание помочь повседневному горю, но не мировому неопределенному горю, а тому местному действительному и осязательному горю, которое она изображала так поэтически, так ярко, живо и образно и с таким искренним и глубоким сочувствием».[36]

«Так „понимает" Антонович поэзию Некрасова», — язвительно замечает А. Лебедев (стр. 250). А что, собственно, предосудительного в таком «понимании», спросим мы.

Антонович, как видно, придавал второстепенное значение «лирическому элементу» в поэзии Некрасова (кстати, самое определение признаков, составляющих «лирический элемент», весьма уязвимо, а высмеиваемый А. Лебедевым термин «дидактический поэт», которым Антонович заменяет бытовавшее в те времена выражение «тенденциозный поэт», явно неудачен: неудачен прежде всего потому, что не точно отражает мысль самого Антоновича). Он ценил Некрасова главным образом как певца «народного страдания», певца «мести и печали». И ценил не только за тенденцию, но и за поэтическую силу (что не было так уж общепринято: ведь даже Плеханов, очень высоко ставивший Некрасова, считал его поэтический талант недостаточно сильным и недостаточно пластичным).[37] Пусть его «понимание» односторонне, но это опять-таки не дает оснований для объявления «методологических позиций» Антоновича чуждыми позициям Чернышевского и Добролюбова.

Дурную услугу оказывает А. Лебедеву игнорирование политики, игнорирование общественной борьбы 60-х годов, общественного смысла и значения публицистических выступлений и споров. Так, например, А. Лебедев заявляет, что отношение Писарева к образу Катерины было неприемлемо для Антоновича потому, что народ «надо» хвалить (см. стр. 244). Но ведь еще в 1928 году выдающийся советский историк Б. П. Козьмин, на которого несколько раз, но не всегда кстати ссылается А. Лебедев, писал, что в споре об образе Катерины речь шла о вере или неверии в силу протеста народных масс, в революционные возможности народа.[38] Именно из среды народа будет исходить удар, от которого погибнет «самодурство», — так полагал Добролюбов, так вслед за ним полагал и с не оставляющей места для сомнений определенностью писал Антонович. Причем же здесь «надо хвалить», причем здесь противопоставление идейности и правдивости? Ведь Антонович, как и Добролюбов, считал, что в образе Катерины правдиво отражены процессы, происходящие в жизни. Писарев отрицал это. Он отрицал силу, действенность и даже возможность протеста со стороны таких «неразвитых» натур, как Катерина. Он говорил, что в «темном царстве» нет ни малейших задатков для возникновения «светлых явлений». А. Лебедев, судя по всему, считает правым Писарева, а не Добролюбова. Это его дело. Но привязывать к спору о Катерине «эстетический принцип» Антоновича,

---

[34] Там же, стр. 182.
[35] Там же, стр. 185.
[36] Там же, стр. 186—187.
[37] См.: Г. В. Плеханов. Искусство и литература. Гослитиздат, М., 1948, стр. 624.
[38] См.: Б. П. Козьмин. Из истории революционной мысли в России. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 47—51.

lib.pushkinskijdom.ru

к тому же еще «противоречащий» принципам Добролюбова, ему все-таки не следовало.

Еще больший промах совершает А. Лебедев при обращении к статье Антоновича «Литературный кризис», где автор говорит о «чувстве одиночества», которое он ощутил на «литературном базаре» (см. стр. 248). А. Лебедеву это заявление, да и вся статья кажется проявлением «общественного отщепенства». «И вот, — пишет А. Лебедев, — „утвердившись на старом наблюдательном посте и приютившись на прежнем месте", Антонович окидывает подозрительным взглядом ряды русских литераторов: где еще притаилась измена, кто еще допустил отступление от „принципов", кого осудить и распечь?» (стр. 248).

Странное, по меньшей мере странное, представление имеет А. Лебедев о некоторых важных вещах!

Статья «Литературный кризис» напечатана в январско-февральском номере «Современника» 1863 года — первом после восьмимесячного запрета («Русское слово», как известно, в этот период тоже не выходило). За это время был арестован руководитель журнала Чернышевский, началось наступление реакции, пришло к окончательному завершению размежевание между либералами и демократами. Все эти события нашли свое отражение в статье Антоновича, имевшей, наряду с «Нашей общественной жизнью» Щедрина, программное значение для «Современника». Антонович писал о тяжелом положении демократии, понесшей незаменимые потери, о «чувстве одиночества», вызванном отсутствием «прежних знакомых и друзей»,[39] т. е. прежде всего Чернышевского. Антонович твердо заявил, что «Современник» и в этих условиях занимает «прежнее место», отвергает всякую мысль «о каких-нибудь податливых преобразованиях и видоизменениях средств и орудий деятельности»,[40] т. е. по-прежнему делает ставку на непримиримую борьбу с существующим строем. Далее Антонович подробно пишет о предательстве либералов, о том, что это предательство закономерно, его давно уже предвидели «люди проницательные» (цитатой из стихотворения Добролюбова «Наш демон» автор ясно дает понять, кого он имеет в виду).[41] Поскольку «раскол» в литературе приводит к ясной расстановке общественных сил и способствует развенчанию либеральных иллюзий, Антонович приветствует его.

А. Лебедева не интересует ни идейный смысл, ни общественное звучание этой очень знаменательной и политически четкой статьи Антоновича. Его даже не интересует то, что в статье идет речь не о художественной, а о «журнальной» литературе, т. е. о журналистике. Полно, была ли вообще классовая борьба в 60-е годы, нужно ли было воевать с либералами — ведь это на языке А. Лебедева называется «распекать русских литераторов»!

Мы не будем касаться всех мелких неточностей и необъективных суждений, которыми прямо-таки перегружена статья А. Лебедева. Кратко остановимся лишь на некоторых.

Обстоятельства выступления Антоновича против Некрасова в 1869 году толкуются А. Лебедевым пристрастно. Стремясь по видимости соблюсти «объективность», он излагает этот «скандальный инцидент» словами В. Е. Евгеньева-Максимова (весьма, правда, урезанными) и заключает: «Не будем распространяться об этом» (стр. 249). Для выяснения истины не мешало бы и распространиться. За последние полтора десятилетия исследователи раскрыли обстоятельства формирования новой редакции «Отечественных записок», установили роль цензурных властей в недо-

[39] Литературно-критические статьи, стр. 95.
[40] Там же.
[41] Там же, стр. 103.

lib.pushkinskijdom.ru

пущении в редакцию Антоновича и Жуковского.[42] Исследователи показали далее, что пресловутая брошюра против Некрасова (брошюра, конечно, ошибочная) не может быть отнесена к разряду «странностей» и «крайностей» Антоновича, как выражается А. Лебедев. Она отражала настроение части демократической интеллигенции, дезориентированной «альянсом» Некрасова с Краевским и предшествовавшими этому «неверными звуками лиры» поэта. «Фигура умолчания» удобна в данном случае, чтобы лишний раз уязвить Антоновича, но вовсе не помогает читателю уяснить существо дела.

А. Лебедев благосклонно ссылается на воспоминания Елисеева, в которых говорится об «уголовной манере критики», признанной Антоновичем «единственно верною и полезною» (см. стр. 247). Однако по прямому смыслу высказываний Елисеева последний имеет в виду (кроме статьи об «Отцах и детях») не литературно-критический метод, а полемику Антоновича с периодической печатью. Ни о чем другом Елисеев и не мог говорить, так как начиная с 1863 года до запрещения «Современника» Антонович написал лишь одну литературно-критическую статью — об «антинигилистическом» романе Писемского «Взбаламученное море» (реакционная тенденция романа настолько откровенна, что даже А. Лебедев не привлек эту статью в качестве примера «разноса» крупного писателя). В других же своих статьях Антонович «притягивал в суд» консервативных и либеральных публицистов — Чичерина и Кавелина, Каткова и Краевского, славянофилов и «почвенников». Несмотря на полемические «издержки», критика его в адрес реакции и либералов была идейной, принципиальной и полезной. Серьезное общественное содержание лежало и в основе его полемики с публицистами «Русского слова». Споры с идейными противниками как раз и требовали разбора и опровержения их взглядов. Ставить это в вину Антоновичу нелогично.

Елисеев Антоновича порицает. Но известно, что в воспоминаниях Елисеева, написанных в преклонном возрасте, содержится немало суждений, свидетельствующих об определенном «оппортунизме». Он укорял Антоновича, например, за то, что последний с презрением отверг в одной из своих статей лицемерное и двусмысленное «заступничество» либерала Громеки за преследуемый властями «Современник». Он считал «ошибкой» Антоновича, что тот не снабдил «Что делать?» предисловием, объявляющим сны Веры Павловны чистой утопией, не имеющей «никакого практического значения».[43] Он считал «упущением» Антоновича, что тот во время польского восстания не «разъяснил», что «Современник» не стоит на стороне «мятежников», а поддерживает по отношению к Польше политику Александра I (!). Таким образом, к оценкам Елисеева следует подходить с осторожностью и больше полагаться на непосредственный анализ статей Антоновича.

А. Лебедев напрасно зачисляет в свои союзники Б. П. Козьмина. Об эстетике Антоновича тот никогда не писал и вообще исследованием его творчества специально не занимался (хотя ему и принадлежит ряд публикаций и рецензий на сборники работ Антоновича). Главное же вот что. Последние работы Б. П. Козьмина о народничестве со всей очевидностью показывают, что характеристика эволюции «Современника» после смерти Чернышевского, данная историком в статье 1928 года «Раскол в нигилистах», нуждается в уточнениях с его же собственной точки зрения. А. Лебедев должен был бы учитывать это и как-то оговорить в своей статье. Попутно можно добавить, что А. Лебедеву не следовало бы набрасывать тень на Антоновича из-за того, что А. Головачев отрицательно

[42] См., например: Б Папковский и С. Макашин. Некрасов и литературная политика самодержавия. К истории журнала «Отечественные записки». «Литературное наследство», т 49—50, 1946, стр. 439—452.

[43] Шестидесятые годы, стр. 301.

lib.pushkinskijdom.ru

отнесся к рассказам Н. Успенского (см. стр. 244). Сам Головачев пусть и отвечает за свои провинности.

Итак, литературно-критическая практика Антоновича, подобно его эстетической платформе, охарактеризована А. Лебедевым неправильно, и доказательства, приводимые им, неубедительны. При самом полном учете всех слабостей Антоновича нельзя согласиться с тем, что его «„метод" имеет очень мало общего» со взглядами корифеев революционно-демократической критики. Принципы «реальной критики» оказываются у А. Лебедева весьма суженными.

4

А. Лебедев не довольствуется развенчанием Антоновича как пропагандиста материалистической эстетики и литературного критика. Он объявляет Антоновича эпигоном Чернышевского и рисует следующую схему его эволюции: «Последователь превращался в эпигона. Эпигон стал „правовернее" своего великого учителя. „Правоверность" эпигона стала превращаться в форму скрытого (как правило, и для самого эпигона) отступничества от великих традиций» (стр. 246).

Эта «концепция» отнюдь не нова. Нечто подобное было высказано еще в 1945 году в книге Л. А. Плоткина «Писарев и литературно-общественное движение шестидесятых годов» — труде серьезном и почтенном, но по отношению к Антоновичу во многом несправедливом. Это было 17 лет назад. Многими материалами Л. А. Плоткин в то время не имел возможности располагать. В ином положении находится А. Лебедев. Он может и обязан учитывать все, что известно в настоящее время об Антоновиче: и все его статьи — они выявлены практически полностью, и архивные материалы — они введены в научный оборот, и работы своих предшественников. Однако он предпочел возродить старую концепцию и проникся ею настолько, что кое-где, незаметно для себя, почти дословно повторил Л. А. Плоткина.

«Концепция» А. Лебедева призвана определить общественное лицо Антоновича в целом; она выходит, таким образом, за рамки эстетики. Однако абстрактный, отвлеченный подход к рассматриваемой проблеме, характерный для статьи А. Лебедева, и на этот раз сыграл с ним злую шутку. Ведь если всерьез говорить, что Антонович, слепо держась за старые, отжившие представления, привел их к своей противоположности, то нужно показать конкретно, в чем это выразилось. А. Лебедев уклоняется от этого, он ограничивается лишь декларативными вариациями на тему о том, что Антонович, дескать, после поражения освободительного движения 1859—1863 годов «выступил с горячей защитой „буквы и духа" всего того, что писалось ранее Чернышевским и Добролюбовым» (стр. 245), и воевал с теми, кто хотел двигать революционную теорию дальше (см. стр. 246). О каких же «букве и духе» идет речь?

Антонович продолжал настаивать на отрицательной оценке правительственных реформ и главной из них — крестьянской — как не удовлетворивших насущные нужды русского народа. Он продолжал сохранять убеждение в том, что только революционным путем можно разрешить общественные проблемы России. Он сохранял веру в революционные возможности народных масс. Он отвергал всякие компромиссы с самодержавием и подвергал уничтожающей критике либеральное краснобайство. Он продолжал непоколебимо стоять на позициях философского материализма и защищал его от наскоков и поправок, откуда бы они ни шли.

В этом — существо позиций Антоновича не только в 60-е годы, но и позже. Он был верен себе, когда в «Тифлисском вестнике», «Слове», «Новом обозрении» повторял, что никакие частичные, одиночные меры и паллиативные средства не принесут благосостояния крестьянству: необхо-

lib.pushkinskijdom.ru

димо изменение всего экономического строя России; когда писал о «черном переделе» и «слушном часе» как заветных чаяниях народа; когда выражал сочувствие революционерам и клеймил либеральное предательство и либеральную половинчатость; когда нападал на философские шатания Михайловского. Он был верен себе и тогда, когда писал после революции 1905 года, что аграрный вопрос в России еще не разрешен, и обосновывал необходимость экспроприации крупных землевладельцев. Он оставался прежним Антоновичем и в тот момент, когда семидесятилетним стариком включился в полемику против «веховщины».[44] Во всем этом Антонович действительно опирался на «великих шестидесятников» и не уставал подчеркивать их историческую правоту.

Чего больше в этой позиции Антоновича — положительного или отрицательного? Дает ли она основания для обвинения его в «идейном эпигонстве»? Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо рассмотреть любопытную трактовку А. Лебедевым значения идейного наследия Чернышевского.

Рассматривая проблему «идейного эпигонства», А. Лебедев говорит, что в кризисные исторические моменты, «когда прежние теории и верования вдруг отходят в прошлое, обнаруживая свою иллюзорность», обычно происходит «раскол» среди передовых людей. Часть из них пересматривает прежние идеологические системы, часть «тщится доказать их абсолютную идеологическую универсальность». В итоге господствовавшее ранее учение подвергается пересмотру: в первом случае — сознательно, во втором — «со стихийной неизбежностью». В первом случае оказывается возможным известный прогресс и продолжение жизнеспособных начал прежнего учения, во втором — «прежнее учение, лишаясь конкретно-исторического смысла, превращается в пустую и чисто „словесную“ оболочку» (стр. 251). Именно такое положение, считает А. Лебедев, сложилось в России после 1863 года. «В новых условиях продолжение и развитие революционного демократизма могло осуществляться только по-новому, с новых позиций» (стр. 246).

Что все это значит? А вот что. По убеждению А. Лебедева, идеи Чернышевского после 1863 года должны были быть пересмотрены, они потеряли свою «безусловную истинность», они обнаружили «свою иллюзорность». При этом А. Лебедев несколько раз подчеркивает, что необходимый «пересмотр» и «продолжение с новых позиций» осуществлялись, в частности, Писаревым (см. стр. 245, 246, 252). Правда, конкретного разъяснения, в чем должны были заключаться «новые позиции», А. Лебедев нигде не дает.

Мы считаем такой взгляд на вещи глубоко ошибочным. Хотя революционное движение и потерпело поражение к 1863 году и надежды на крестьянскую революцию не оправдались, основное содержание идей Чернышевского вовсе не стало «иллюзорным». Оно продолжало сохранять реальное историческое значение, как продолжала сохранять это значение демократическая борьба русского крестьянства. Недаром все последующие демократические теории стремились опираться на Чернышевского. Недаром все философские, социологические и иные «поправки» к теории Чернышевского, вносившиеся народниками 70—80-х годов, не улучшали, а ухудшали эту теорию. То же происходило и с Писаревым. Там, где он начинал «развивать», «поправлять», «пересматривать» или «защищать от собственных увлечений» (см. стр. 244) Чернышевского и Добролюбова (с последним он делал это сознательно и открыто) — он оказывался значительно слабее их.

[44] Подробную характеристику общественно-политической позиции Антоновича после закрытия «Современника», ее сильных и слабых сторон см. в нашей работе «М. А. Антонович. Очерк жизни и публицистической деятельности» (гл. VII — «После „Современника“»).

lib.pushkinskijdom.ru

Попав в путы своей искусственной «концепции», А. Лебедев «со стихийной неизбежностью» пришел к явной недооценке исторического значения взглядов Чернышевского. С рисуемой им картиной идейной жизни второй половины 60-х годов при всем желании нельзя согласиться.

Конечно, идеи Чернышевского не оставались во всем абсолютно верными и актуальными. В них была и такая сторона, которая принадлежала только 60-м годам. Развитие капитализма в России поставило множество вопросов, на которые Чернышевский не мог еще дать ответа. Но этот ответ не был дан и теми идеологами крестьянской демократии, которые претендовали на «развитие» теории Чернышевского. Правильный ответ дали только марксисты. Подлинное развитие «жизнеспособные начала» учения Чернышевского, по существу, получили в марксизме. Иначе и не могло быть. Ибо от Чернышевского к марксизму лежал прямой путь.

Что же Антонович? Настаивал ли он на тех сторонах теории вождей революционно-демократического движения, которые потеряли актуальность после 1863 года и обнаружили свою «иллюзорность», или на тех, которые сохраняли здоровое, реальное, исторически актуальное содержание? По нашему разумению, именно на последних. Именно эти «стороны» он и применял к новой обстановке, хотя в частных вопросах не раз ошибался и самостоятельной общественно-политической платформы создать не сумел (кстати, любые упреки Антоновичу, если это касается периода после закрытия «Современника», надо делать с большой осмотрительностью: в 70-е годы его участие в литературной жизни было эпизодическим, а с начала 80-х годов стало, по существу, случайным).

Но, может сказать А. Лебедев, «историческая вина» (см стр. 252) Антоновича состоит в том, что он продолжал цепляться за 60-е годы и тогда, когда ведущее место в освободительном движении занял пролетариат, когда марксизм в России встал на ноги и начал одерживать одну победу за другой. Марксистом Антонович не стал, это правда. Но он и не оставался такой неподвижной каменной глыбой, какой его изображает А. Лебедев. Напрасно А. Лебедев иронически отмахивается от утверждения автора статьи в «Исторической энциклопедии» В. Дьякова (и не только его), что Антонович «относился с симпатией» к марксизму, хотя и «не понимал его» (см. стр. 241). Нельзя отмахиваться от исторических фактов. А факты таковы (и известны они не первый день). Еще в 1895 году Антонович предлагал журналу «Русская мысль» написать разбор полемики между марксистами и народниками, причем не скрывал от редактора своей симпатии к марксистам. В 1896 году в своей книге о Дарвине Антонович с сочувствием отзывается о Марксе и пишет, в частности, что «самыми ожесточенными противниками Дарвина, как и Маркса, оказываются те сферы, которые служат опорами и столбами буржуазной эксплуатации и всякой экономической и политической неправды».[45] Там же в качестве характеристики отношения теории Дарвина к учению Маркса Антонович (вместо собственных формулировок) дает обширную выписку из книги Плеханова «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю». В статьях против «Вех» он снова высказывает симпатии к марксизму и громит «покаявшихся марксистов», которые «и в подметки не годятся Марксу».[46]

Совершенно неоспоримо, что понимал Антонович марксизм поверхностно (это нашло свое выражение, между прочим, и в том, что ему действительно «не понравилось» (см. стр. 245), когда Плеханов назвал Чернышевского утопическим социалистом). Но он, старый демократ

[45] М. А. Антонович. Избранные философские сочинения. Госполитиздат, 1945, стр. 342.

[46] Из неопубликованной статьи Антоновича «Письмо провинциала к столичному приятелю», хранящейся в ЦГАЛИ (ф. 18, оп. 1, ед. хр. 6). Отрывки из нее приводятся в ряде работ, в том числе и в нашей книге на стр. 190.

lib.pushkinskijdom.ru

школы Чернышевского, тянулся к марксизму, сочувствовал рабочему движению и на склоне лет писал письмо в редакции «Правды» и «Луча» с выражением этого сочувствия.

Когда, зная все это, читаешь у А. Лебедева, что к Антоновичу относятся «по справедливости» его собственные слова о «нелепых защитниках и истолкователях какого-нибудь дела или учения», доводящих это дело или учение до абсурда, представляющих его «в нелепом виде» и разукрашивающих «множеством бессмыслиц» (см. стр. 252); когда читаешь, что «истинной позицией в подходе к любым общественным вопросам» стало для Антоновича «грошовое самолюбие» (стр. 245), — остается только развести руками.

Так кто же Антонович? Эпигон, пришедший к «отступничеству от великих традиций», или «верный последователь» Чернышевского? А. Лебедев ничем, кроме деклараций, ни эпигонства, ни отступничества не доказывает. Приводимые А. Лебедевым высказывания Маркса, Энгельса, Грамши, Луначарского не подкрепляют его позиции, поскольку он не доказал путем конкретного анализа, что они по праву могут быть отнесены к Антоновичу.

А. Лебедева очень заинтересовал вопрос, подписался бы Чернышевский под статьями Антоновича или нет. С завидной смелостью он отвечает на этот вопрос отрицательно (см. стр. 251). Мы не станем размышлять над вопросами, право решать которые принадлежит одному Чернышевскому. Но о том, что Чернышевский относился к Антоновичу не так, как А. Лебедев, можно говорить с полной уверенностью.

В августе 1888 года, за год с небольшим до смерти, Чернышевский писал Антоновичу: «Милый друг Максим Алексеевич! Чувства мои к Вам остались такими же неизменными, как Ваши ко мне. Досадно было мне видеть, что Вы не находите возможным работать для русской журналистики, нуждающейся в деятелях, подобных Вам. Сколько я могу судить по чтению, она не имела ни одного такого со времени прекращения Вашего участия в ней и не имеет ни одного, подающего надежды стать таковым».[47]

Как говорит А. Лебедев, «не будем распространяться об этом».

Мы не считали нужным касаться проводимых А. Лебедевым параллелей между Антоновичем и старыми и новыми «рапповцами». Эти параллели не заслуживают опровержения уже в силу своей полной оторванности от конкретно-исторической почвы. Кроме того, они относятся к выдуманному А. Лебедевым, а не к действительному Антоновичу. Не стали мы доказывать и «чистоту намерений» исследователей, изучавших наследие Антоновича.

Всем ясно, что нашей науке предстоит еще многое сделать для лучшего изучения русской революционно-демократической критики и публицистики. Были у нас и достижения, были и недостатки. Немалый вред принесли распространившиеся в период культа личности Сталина догматизм и упрощенчество в исторических оценках, модернизация и приукрашивание взглядов революционных демократов, пренебрежение к тщательному изучению фактического материала. Многие люди, явления, проблемы вообще оставались вне поля зрения исследователей. Очевидно, порой придется и отказываться от утвердившихся по тем или иным причинам оценок и выводов. Но все это должно быть результатом подлинно научного исследования, чуждого верхоглядству и фальсификации.



---

[47] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XV, стр. 743.

lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ О НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ

Г. ГОР

ПИСАТЕЛЬ И НАУКА

В критике, в публицистике и в быту сравнительно не так давно утвердился парадоксальный термин, сочетавший в себе два чрезвычайно далеких друг от друга понятия. Как бы удивился человек, даже живший в конце XIX столетия, услышав слова: «научно-художественное» видение мира или «научно-художественная» проза! Сейчас эти понятия получили права гражданства везде, пожалуй, только кроме эстетики. Но я не эстетик и не литературовед, а писатель, и поэтому мои суждения о явлении новом и весьма примечательном будут исходить больше из художественной практики, чем из литературной теории.

Сочетание слов, включивших в себя науку и литературу и как бы слившихся их вместе, все еще удивляет наш слух своей непривычностью, но сам факт синтеза литературы и науки отнюдь не нов. Вспомним прозу Эдгара По, В. Ф. Одоевского, Жюль Верна, Уэллса, не только писавших о науке и технике, но плодотворно искавших художественно емкие средства, способные вместить в себе эти два начала: науку и искусство.

В Советском Союзе синтез науки и художественной литературы уже давно завоевал признание и читателя и критики. Теоретиком и пропагандистом этого синтеза выступил еще А. М. Горький, приветствовавший новаторские поиски М. Ильина, создавшего поэтичные и увлекательные книги о науке и технике.

Любопытно, что один из самых больших мастеров изображения быта и нравов, поэт пластического и в высшей степени земного, ярко живописного видения жизни А. Н. Толстой написал два научно-фантастических романа, причем в «Гиперболоиде инженера Гарина» предугадал крупное открытие, сделанное недавно советскими физиками, поставившими квантовую механику на службу человеку в одной из самых важных областей техники, а именно, техники связи.

Алексей Толстой и М. Ильин писали еще до наступления эпохи освоения космоса. Сейчас могущество техники невообразимо выросло, и человеческий глаз заглянул не только в нижнюю область световых волн, но при помощи электронного микроскопа и в невыразимо малое, а человеческая мысль, условно говоря, «породнилась» с кибернетической машиной, предназначенной выполнять высокоинтеллектуальные функции и безукоризненно владеющей математической логикой.

Перед писателями, пишущими о науке, стояли уже новые задачи, выдвинутые стремительным развитием научной и технической мысли. В самой жизни возникли проблемы, которые еще два десятилетия тому назад показались бы фантастическими. Физиологи уже моделировали работу самого сложного явления в мироздании — работу человеческого мозга, а биологи и биохимики пытались расшифровать «код», созданный самой природой и заложенный в загадочных функциях нуклеиновых кислот, связывающих бесчисленные поколения в единство вида.

Понятие «памяти» необычайно расширилось, и выяснилось, что некоторые физико-химические процессы управляются «информацией», т. е.

lib.pushkinskijdom.ru

тоже своего рода «памятью», без чего было бы непонятно такое явление, как наследственность.

Появились художественные произведения, отражающие гигантский размах, широту и своеобразие современного научно-технического мышления, назовем хотя бы замечательный роман И. Ефремова «Туманность Андромеды». Если раньше романист был способен освоить время, равное человеческой жизни, и пространство, в котором протекала эта жизнь, то Ефремов перенес читателя (и героя) в беспредельность Галактики, слив мгновенья человеческих переживаний с безмерностью световых лет, сделав нас свидетелями невиданного могущества человечества.

Критики, литературоведы и взыскательные читатели давно уже чувствуют и сознают разрыв между традиционным бытовым романом (с ограниченным кругозором героя и самого автора), с одной стороны, и, с другой, бытием современного человека, бытием, в котором техника и наука занимают неизмеримо больше места, чем они занимали вчера. Но в современном научно-фантастическом романе, особенно в романах Ефремова, нет этого разрыва между бытом и мышлением, между дерзновенной мечтой и жизнью, как это и должно быть в век Гагарина, Титова и Гагановой.

Писатели, ищущие синтез художественного видения с научным, находят новые средства, которые помогают изобразить то, что еще никогда не попадало в поле зрения художника. Современные средства оптики дают возможность человеку заглянуть в сокровенное бесконечно малого и почувствовать красоту беспредельного. Раньше человеческие чувства соприкасались только с близким и земным; мы знали, что вещества, которые нас окружают, бывают в твердом, жидком и газообразном состоянии, но сейчас мы узнали о четвертом состоянии вещества — о плазме, а также о гравитационных и магнитных полях. Разве вправе романист отказываться от расширения знаний о природе и человеке, которые несут нам физиология, кибернетика, математика, физика, астрофизика?

Перед литературоведами стоит интереснейшая задача — ответить на вопрос, что такое научно-фантастический и научно-познавательный роман и как меняется художественное виденпе от «слияния» науки и литературы? В какой-то мере эти проблемы затронуты в статье Л. Поляк о реалистической фантастике А. Толстого и в статье А. Левитиной о повести А. Линевского «Листы каменной книги». Не случайно статья Левитиной называется «Синтез науки и искусства...». Что несет этот синтез для эволюции жанра и стиля, для изменения художественного видения, как он влияет на композицию произведения? Мне кажется, что на эти вопросы литературоведы могут ответить только в содружестве с эстетиками, поскольку эти вопросы входят в сферу не только историко-литературной мысли, но прежде всего в сферу мысли философско-эстетической.

Но откладывать изучение этих важнейших проблем нельзя. Быстрое развитие советского научно-фанастического и научно-познавательного романа нуждается в историко-литературном и теоретическом освещении и теоретическом обосновании.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. ПОЛЯК

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ФАНТАСТИКА АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО

Фантазия есть качество величайшей ценности.

В. И. Ленин

Нет фантазии, в основе которой не лежала бы реальность.

М. Горький

Через несколько лет путешествие на Марс будет не более сложно, чем перелет из Москвы в Нью-Йорк.

А. Толстой

1

Фантастика у нас перестала вызывать удивление. На наших глазах она превращается в реальность. Необычайная действительность перегоняет самые смелые, самые невероятные мечты. «Мы живем в эпоху, — писал А. М. Горький, — когда расстояние от самых безумных фантазий до совершенно реальной действительности сокращается с поразительной быстротой».[1] Со времени, когда были сказаны Горьким эти слова, открылись еще более заманчивые перспективы, еще величественнее стал размах человеческой мысли, еще огромней масштаб деяний советских людей, покорителей космических пространств.

Но нет предела дерзновенной мечте человека. Окрыленная мысль его всегда будет стремиться обогнать жизнь, заглянуть в будущее. На этой почве и возникает жанр научной фантастики, получивший значительное развитие в советскую эпоху, эпоху невиданных свершений, мощного созидательного пафоса, творческих взлетов. Фантастический жанр, столь популярный в послереволюционные годы, почти не имел национальных традиций. Незаконченный утопический роман В. Ф. Одоевского «4338 год. Петербургские письма», знаменитый четвертый сон Веры Павловны из романа Чернышевского «Что делать?», научная фантастика, принадлежащая перу выдающихся русских ученых К. Э. Циолковского («На луне», «Грезы о земле и небе») и В. А. Обручева («Плутония»), социальные утопии А. Богданова («Красная звезда» и «Инженер Мэнни») — вот и весь «фонд» русской дореволюционной фантастической прозы.

Потребности человеческой мысли заглядывать дальше факта, потребности «мечтать» до революции отвечал главным образом сказочный эпос, русский фольклор. «О „коврах-самолетах“, — писал Горький, — фантазия сказочников знала за десятки веков до изобретения аэроплана, о чудесных скоростях передвижения в пространстве предвещала задолго до паровоза, до газо- и электромотора».[2]

Октябрьская революция, заново перекроившая жизнь всей страны, героика самой действительности, могучая созидательная энергия советского человека, перспективы социального, научного и технического прогресса — все это были факторы, стимулирующие возникновение советской фантастики. «То, что происходит сейчас в нашей стране, те темпы, которыми все это осуществляется, говорят сами за себя, — писал А. И. Толстой в журнале «Борьба за технику». — База для творчества поистине огромна. Отсюда вывод, что есть все предпосылки, сама жизнь их дает, для развития научно-фантастического романа».[3]

Искусство социалистического реализма, рожденное новой эпохой, в силу своей динамичности, устремленности к будущему, к так называемой «третьей действительности», в силу присущей ему романтической окрыленности давало неограниченный простор для развития этого жанра. Дань ему отдали в 20-е годы даже те писатели, которые в дальнейшем больше никогда не обращались к фантастике. Среди них можно назвать, например, имена В. Катаева — автора романов «Остров Эрендорф» (1924) и «Повелитель железа» (1926), М. Шагинян — автора «Месс-Мэнд» (1924) и «Лори Лэн — металлист» (1926), Вс. Иванова и В. Шкловского (роман «Иприт», 1926), Б. Лавренева («Крушение республики Итль», 1925) и многие другие.

Но рождение советской фантастики непосредственно связано с именем Алексея Толстого, с его романом «Аэлита» (1922). Толстой работал над своим произведением за рубежом, где особой популярностью пользовалась фантастика, построенная на

---

[1] М. Горький. О литературе. «Советский писатель», М., 1953.

[2] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, Гослитиздат, М., 1953, стр. 86.

[3] «Борьба за технику», 1934, № 17—18, стр. 9.

lib.pushkinskijdom.ru

детективном сюжете, отличающаяся внешней занимательностью, искусно сплетенной развлекательной интригой. Спрос на подобного рода беллетристику был большой и среди белоэмигрантов. «Очевидно, очень уж трудно жить опустошенным настоящим и бегут от него люди куда только могут: в „Атлантиду", в страну утопической красновской монархии, даже к „зооторам" Н. Тасина», — говорилось в рецензии на посредственный фантастический роман «Катастрофа», изданный в Берлине в 1922 году почти одновременно с «Аэлитой».[4]

2

А. М. Горький объяснял обращение Толстого к фантастическому жанру известной «сенсационностью», увлечением читающей публики занимательной интригой. В письме к С. Н. Сергееву-Ценскому от 20 июня 1923 года он писал: «Марсианское сочинение написано Толстым не „по нужде", а по силе увлечения „фабульным" романом, сенсационностью; сейчас в Европах очень увлекаются этим делом. Быт, психология — надоели. К русскому быту — другое отношение, он — занимает. Чудно́ живет большой народ этот, русские».[5] В письме к немецкому издателю Ронигеру Горький снова повторяет мысль о том, что «Аэлита» «отвечает ныне возникающей жажде читателя к темам не бытовым, к роману сенсационному, авантюрному».[6]

Но надо сказать, что увлечение фантастикой у Толстого явилось не только результатом литературных влияний, не только данью господствующей «моде»; оно отвечало прежде всего определенным склонностям его таланта: интерес к фантастике был неразрывно связан с влюбленностью писателя в сказочную небывальщину. В воспоминаниях Н. Крандиевской-Толстой записано следующее его высказывание: «...Знаешь, без фантастики скушно все же художнику, благоразумно как-то». И далее: «Художник по природе — враль, вот в чем дело!»[7]

Фантастические мотивы, переплетенные с реально-бытовыми, присутствуют во многих ранних толстовских рассказах, они возникают также в «Графе Калиостро», в «Гидре» и др. Но только в романе «Аэлита» (первоначальное заглавие «Закат Марса») фантастика у Толстого впервые приобретает остро социальный, политический, активно-действенный характер. Полет советских людей на Марс в романе предстает в форме своеобразной аллегории. Страна Советов несет революционное знамя далеко за пределы своей Родины. Пророчески звучит сегодня идея романа, созданного в начале 20-х годов, о покорении космоса советским человеком. Советские люди, инженер-мечтатель Лось и рядовой красноармеец Гусев, покидают голодный, пустынный Петроград и с «безумной решимостью» устремляются в космическое путешествие. На контрасте маленького объявленьица о полете на Марс, приколоченного гвоздиком к облупленной стене, и грандиозного замысла Лося строится завязка романа. Одновременная реакция на эту написанную «просто, обыкновенным чернильным карандашом» записку, реакция, с одной стороны, американского журналиста Скайльса и, с другой, красноармейца Гусева, с первых страниц подчеркивает дерзновенность задуманного русскими людьми, противопоставленную трезвой уравновешенности американца, ошарашенного мужественной решимостью и в то же время добродушным спокойствием, беззаботной уверенностью Гусева.

Первая глава романа, названная «Странное объявление», как камертон, дает звучание всему произведению. Гусев и Лось не только покоряют космос, они несут с собой жизнь, свежее, здоровое начало. «Нас спасет Земля, люди с Земли, здоровая, свежая раса с горячей кровью», — говорит молодой марсианин, вождь восставших рабочих Гор, который помогает Гусеву возглавить революционное восстание на Марсе.[8] Гибнущей культуре Марса («...мы стары. В нас пепел. Мы упустили свой час», — IV, 220) противопоставлена культура нового социалистического общества, вестниками которого и являются посланцы Земли.

Но под аллегорической фантастикой скрывается реальная расстановка сил. Жестокий деспот, всемогущий тиран диктатор Тускуб, предвещающий гибель мира, «величественный закат цивилизации», противостоит «Сынам Неба», пришельцам с другой планеты. «Ты боишься Сынов Неба, — говорит ему Гор. — Ты силен только среди слабых и одурманенных хаврой. Когда придут сильные, с горячей кровью,

---

[4] «Новая русская книга», 1922, № 7, стр. 13.

[5] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, стр. 411. См. об этом также: В. Щербина. А. Н. Толстой. Творческий путь. «Советский писатель», М., 1956, стр. 210.

[6] А. М. Горький. Письмо к издателю Ронигеру, 1923 г., март. Архив А. М. Горького (цит. по кн.: В. Щербина. А. Н. Толстой. Творческий путь, стр. 211).

[7] Воспоминания Н. Крандиевской «Красное словцо». Архив Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР.

[8] А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 197. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

ты сам станешь тенью, ночным кошмаром, ты исчезнешь как призрак. Вот чего ты боишься больше всего на свете! Ты нарочно выдумал анархию, ты сейчас придумал это потрясающее умы разрушение города. Тебе самому нужна кровь — напиться» (IV, 197). Так своеобразно откликнулся А. Н. Толстой на буржуазную философию Шпенглера, столь популярную в эти годы на Западе, на зарождающийся фашизм, на роль России, социалистической родины, в судьбах мира.

Красноармеец Гусев, облетающий «на крылатом седле» восставшие против железной диктатуры революционные войска марсиан, — это воплощение жизненной силы, значительности, крепости советского человека. Тема советского человека, его революционного энтузиазма, его творческого горения, мужества и активности, его дерзких мечтаний и могучего разума перерастает в «Аэлите» в тему человека вообще, человека безграничных возможностей, завоевателя вселенной, покорителя звездных пространств. Устами Аэлиты («Второй рассказ Аэлиты») поет А. Н. Толстой гимн человеку: «Человек есть владыка мира. Ему подчинены стихии и движение. Он управляет ими силой, исходящей из его разума, подобно тому как луч света исходит из отверстия глиняного сосуда» (IV, 183). Именно своей человечностью, красотой чувства покорил Аэлиту «Сын Неба», пришелец Земли. Никому другому, а именно людям Земли — «Магацитлам», прилетевшим двадцать тысячелетий тому назад в своих бронзовых аппаратах, двигавшихся благодаря силе распадения материи, обязаны марсиане благоустройством своей планеты, развитием техники и цивилизации, гигантским строительством. «Пришельцев было мало. Но они были крепки, как скалы, могучи, как волны океана, свирепы, как буря» (IV, 168). Человек Земли, а не марсианин, по Толстому, силой разума подчинил себе суровую природу Марса.

Пафос человека пронизывает весь роман Толстого. Авторская речь, проникнутая живыми, разговорными интонациями, приобретает высокое поэтическое звучание, декламационный оттенок. Почти в библейских тонах выдержан рассказ Аэлиты о первом появлении человека на Марсе, о первом вестнике — «прекрасном лицом Магацитле»: «Он был без шлема и меча. В руке он держал трость с привязанной к ней пряжей. Он приблизился к огням Священного Порога и стал говорить Аолам (жителям Марса, — *Л. П.*), собравшимся ото всех ущелий:

„Моя голова открыта, моя грудь обнажена, — поразите меня мечом, если я скажу ложь. Мы — могущественны. Мы владели звездой Талцетл. Мы перелетели звездную дорогу, называемую Млечным путем. Мы покорили Туму и уничтожили враждебные нам племена. Мы начали строить водные хранилища и большие каналы, дабы собирать воды и орошать доныне бесплодные равнины Тумы. Мы построим большой город Соацеру, что значит Солнечное Селенье, мы дадим жизнь всем, кто хочет жизни“» (IV, 169).

О человеке с большой буквы говорит и Гусев. Отнюдь не склонный к философскому мышлению, к надрывному самоанализу, он неожиданно продолжает старый спор Раскольникова с самим собой — человек он или вошь? И хотя монолог Гусева дан в совершенно другом стилевом ключе, чем рассказы Аэлиты, но и в его словах выражена та же идея могущества человека, человека — владыки мира («будто все звезды — внутри меня»), — которая скрепляет весь роман Толстого. «Я ночью раз на возу лежал, раненый, кверху носом, — поглядываю на звезды. Тоска, тошно. Вошь, думаю, да я, — не все ли равно. Вше пить есть хочется, и мне. Вше умирать трудно, и мне. Один конец. В это время гляжу — звезды высыпали, как просо — осень была, август. Как задрожит у меня селезенка. Показалось мне, Мстислав Сергеевич, *будто все звезды — внутри меня*. Нет я — не вошь. Нет. Как зальюсь я слезами. Что это такое? Человек — не вошь» (IV, 227; курсив наш, — *Л. П.*).

Так в своеобразно скрытой полемике с Достоевским А. Н. Толстой утверждает право человека не на аморализм, не на анархо-индивидуалистический бунт, подобно бунту Раскольникова, а право на жизнь, на активную борьбу за нее.

3

В жанре фантастики у Алексея Толстого было немало предшественников. Он знал и пиратскую романтику Стивенсона, и географическую фантастику Жюль Верна, и детектив Конан-Дойля, и приключенческую фантастику Купера, и отечественную фантастику теоретика пролеткульта А. Богданова, и декадентско-пессимистическую утопию В. Брюсова (XIII, 129). Но роднее всего Толстому — по общему духу, по социальной направленности, по жанру, близкому к социально-утопическому роману, — был Герберт Уэллс. Во многом продолжая традиции английского фантаста, Толстой, однако, в «Аэлите» выступает в качестве новатора. «Утопический роман, — писал Алексей Толстой, — почти всегда, рассказывая о социальном строе будущего, в центре внимания ставит машины, механизмы, необычайные аппараты, автоматы и пр. Почти всегда это происходит в сверхурбанической обстановке фантастического города, где человек в пропорциях к этому индустриальному величию — ничтожная величина. В романе Уэллса человек будущего всегда дегенерат, и это характерно для уэллсовского „социализма“» (XIII, 129). В отличие от Уэллса

lib.pushkinskijdom.ru

в центре внимания А. Н. Толстого — человек — «высшая форма природы». «Он в вечной борьбе с ней. Он подчиняет ее, перестраивает по собственному разуму для собственных целей. В этом его назначении действительно можно сказать: Человек это звучит гордо» (XIII, 129).

Новаторство Толстого как автора фантастического романа и заключается в утверждении силы и величия человека. Человек будущего, по Толстому, это не раб гигантских машин, титанических стальных конструкций, это — не робот, это — победитель мира. «Он будет красив и ловок, тверд и честен. Чувства его будут глубоки и ясны, так как воспитателем его чувств будет великое искусство, рожденное молодым и сильным классом. Он будет переходом от нашего героического поколения борцов за новый мир к тому человеку будущего, который мерещится нам на освобожденной земли среди голубых городов коммунизма» (XIII, 130).

Толстовская концепция человека, нашедшая свое выражение в «Аэлите», связана не столько с советской фантастикой этих лет, сколько с общей тенденцией советской литературы 20-х годов, в центре внимания которой стал новый человек, рожденный социалистической революцией. Образ красноармейца Гусева, с его бесстрашием и удалью, с его преданностью своему классу и революции, с его стихийным патриотизмом и яростной ненавистью ко всем эксплуататорам мира («нет такого закона, чтобы страдать безвинно до скончания века»), с его лукавым юмором и беспечной веселостью, — прочными узами связан и с легендарным Чапаевым, и с партизанами Всеволода Иванова, и с матросом Василием Гулявиным, для которого ветер — родная стихия («Ветер» Лавренева).

Гуманистическая концепция А. Н. Толстого, поэтизация образа простого человека — красноармейца Гусева, который принес на далекую планету живое дыхание Земли, в какой-то мере противостоят гуманизму английского романиста. Гуманизм Уэллса противоречив, он имеет двойное значение. Отрицая мир собственничества, писатель в своих социально-утопических романах («Машина времени» и др.) показывает, к чему может привести в далеком будущем классовый антагонизм современного капиталистического общества, в частности современной Англии. Страшные беды, которые обрушатся на голову человечества в грядущем, гибель цивилизации («Мне казалось, что я застал человечество в эпоху увядания») [9] — вот что явится, по Уэллсу, последствием социальных законов современности.

Будучи не в силах разобраться в путях борьбы народов за свое освобождение, в той роли, которую должен сыграть пролетариат, призванный сбросить власть эксплуататоров, Уэллс приходит к мрачной фантазии, к пессимистической утопии. Страна будущего в социально-утопическом романе Уэллса представлена мало привлекательной. В отличие от грядущих творцов «голубых городов коммунизма», созданных мечтою А. Н. Толстого, обитатели страны Уэллса — это существа, потерявшие человеческое обличье, превратившиеся в полуживотных. Таковы, например, потомки рабочих — морлоки, загнанные под землю и питающиеся человечьим мясом. Утратили следы интеллектуализма и переродились в «откормленный скот» и бездействующие потомки господствующего класса — элои, жители «Верхнего Мира» («Машина времени», 1895).

Такая участь людей будущего, по мысли Уэллса, — результат закона природы, гласящего, что «гибкость ума является возмещением за опасности, заботы и изменчивость жизни. Животные, живущие в совершенной гармонии с окружающими условиями, превращаются в простую машину. Природа никогда не прибегает к разуму до тех пор, пока ей служат привычка и инстинкт. Там, где нет перемен и нет необходимости в переменах, разум бездействует. Только те животные обладают им, которые сталкиваются со всевозможными нуждами и опасностями.

Таким путем человек Верхнего Мира пришел к своей беспомощной красоте, а человек Подземного Мира — к своему чисто механическому труду».[10]

Такими же гипертрофированными, уродливыми чудовищами изображены и жители Марса, покинувшие свою планету для того, чтобы завоевать Землю, в другом романе Г. Уэллса — «Война миров» (1898). Но эти неповоротливые полулюди, у которых «большую часть... тела занимал мозг с разветвлениями толстых нервов к глазам, уху и осязающим щупальцам»,[11] как показывает Уэллс, владели тайнами гигантских, изумительных, одухотворенных механизмов, многорукими, никем не управляемыми паукообразными машинами, шагающими боевыми треножниками, высокоразвитой техникой. Превосходство марсиан над людьми, несовершенство человека, его слабость и беззащитность — вот что утверждает писатель в своем романе. «Люди счастливы или несчастны в зависимости от состояния печени или поджелудочной железы, — иронически замечает он. — Марсиане свободны от этих влияний организма на настроение и эмоции... Их организм не нуждался во сне и постоянно бодрствовал, как у людей сердце... Так же чуждо было им ощущение усталости».[12]

[9] Герберт Уэллс. Избранные научно-фантастические произведения в трех томах, т. I. Изд. «Молодая гвардия», 1956, стр. 72.

[10] Там же, стр. 125.

[11] Там же, т. II, стр. 260.

[12] Там же, стр. 261, 262.

lib.pushkinskijdom.ru

Но речь идет не только о биологическом превосходстве жителей Марса над жителями Земли. Марсиане, по Уэллсу, это существа с высокоразвитым интеллектом, «превосходящие нас настолько, насколько мы превосходим вымерших животных».[13]

В конце концов они на Земле терпят поражение, но характерно, что не от людей — этой кучи муравьев, панически растерявшихся перед грозным нашествием страшных чудовищ, а от микробов, с которыми марсиане не умели бороться.

Книга Уэллса в фантастической форме пророчески предсказывала чудовищные войны будущего. В раскрытии жестокости бесчеловечной войны, бессмысленного разрушения цивилизации, культуры — ее основной пафос. Так, правда, в несколько абстрактной форме раскрывается снова гуманизм английского фантаста. Но одновременно в «борьбе миров» скрывается тенденция развенчания человека, утверждение его беспомощности. «Тогда я впервые смутно ощутил то, что потом стало мне вполне ясно, что угнетало меня уже много дней: чувство развенчанности, убеждение, что я уже не царь земли, а животное среди других тварей под пятой марсиан. С нами будет то же, что и с другими животными; нас будут выслеживать, травить, а мы будем убегать и прятаться: царство человека кончилось».[14]

Роман английского фантаста сопровождается эпиграфом из Кеплера: «Но кто живет в этих мирах, если они обитаемы?.. Мы или они Владыки Мира? Разве все предназначено для человека?»[15]

Фантастический роман А. Н. Толстого отвечает на эти вопросы. «Человек есть владыка мира» (IV, 183) — в этом пафос «Аэлиты».

Несмотря на внутреннюю полемику с Уэллсом, «Аэлита» во многом обязана творческому опыту английского писателя. С Уэллсом Толстого сближали и социальная окрашенность фантастической темы, и проекция на современность, и использование научных данных для создания фантастических гипотез и смелых предположений, и сочетание чистого вымысла с достижениями науки на современном этапе (ср. использование Толстым в «Аэлите» теории межпланетных ракетных сообщений, автором которой был, как известно, К. Э. Циолковский).[16] Учился Толстой у Уэллса и у других фантастов, в частности у Жюль Верна, острому занимательному сюжету, приключенческой интриге, смело вмонтированной в социальную утопию. Близка была Толстому манера Уэллса переплетать реальность с вымыслом, условность с правдоподобием, фантастическую фикцию с повседневным бытом. У Толстого эта манера выражена еще значительнее, отчетливее. Характерна, например, чисто бытовая экспозиция в «Аэлите», включающая картины Петрограда первых лет революции с разбитыми домами, заколоченными окнами, безлюдными улицами, дворами, заваленными ржавым железом, грудой мусора. Это «бытовое», «повседневное» врезается в описание фантастических ситуаций и обстоятельств, в которые попадают герои «Аэлиты», очутившись на Марсе. Так, вся «бытовая» атмосфера вокруг Гусева: его «советская» лексика («Я вас хочу марскомом объявить», — IV, 199), его «земные» отношения с Ихошкой, его «человеческая» дружба с другими обитателями Марса — переплетается с фантастическим описанием марсианского войска, с загадочно-аллегорическими рассказами Аэлиты о прошлом своей планеты, населенной двадцать тысячелетий тому назад оранжевой расой аолов, ее рассказами о гибели Атлантиды, с описанием волшебных зеркал, передающих изображение на любые расстояния, «поющих книг» и других марсианских чудес.

Бытовая окраска повествования (за исключением ряда мест, связанных главным образом с Аэлитой), конкретность деталей, датировки («...было десять минут пятого, 17 августа 192.. года»), топографическая точность («Ждановская набережная, д. 11, во дворе»), обоснование научных открытий (см. объяснения Лося по поводу своего летательного аппарата) — все это создает иллюзию правдоподобия.

Автор романа «Туманность Андромеды» И. Ефремов вспоминает, что его «„рассказы о необыкновенном“ прочитал А. Н. Толстой (это было за несколько недель до его смерти, когда писатель уже лежал в больнице). Рассказы Толстому понравились. Особенно, помнится, при встрече со мной он одобрительно отозвался о той *правдоподобности необычайного*, которую он почувствовал в них».[17]

Сочетание реальности и фантастики, изображение необычайного как реально существующего, живой юмор, снимающий отвлеченную патетику, характеризуют манеру А. Н. Толстого — автора фантастического жанра. Общее оптимистическое звучание романа, несмотря на трагичность концовки (поражение революции на Марсе, безнадежность любви Аэлиты и Лося), противостоит мрачной фантастике декадентов. У А. Н. Толстого есть упоминание о фантастической трагедии В. Брюсова «Земля», в которой, по словам автора «Аэлиты», «человек разрушает сверх-

---

[13] Там же, стр. 154.
[14] Там же, стр. 278.
[15] Там же, стр. 153.
[16] См. комментарии к роману «Аэлита» (Алексей Толстой, Собрание сочинений в десяти томах, т. III, Гослитиздат, М., 1958, стр. 708).
[17] И. Ефремов. На пути к роману «Туманность Андромеды». «Вопросы литературы», 1961, № 4, стр. 144. Курсив наш, — *Л. П.*

lib.pushkinskijdom.ru

индустриальный мир во имя подавленной... духовной свободы» (XIII, 129). В брюсовских «сценах будущего» предсказано вымирание людей. «... Мы обречены. Человечество вымрет, как вымерли на земле животные и птицы, — жалкий и безобразный конец!» [18] — эти слова Мудреца (героя пьесы) звучат как лейтмотив всего произведения, выдержанного в символико-абстрактных образах, лишенного какой бы то ни было реально-исторической конкретности, бытовой атмосферы. Декадентский мотив смерти пронизывает трагедию. Попытки людей Земли спастись оказываются безнадежными. Они пробивают крышу, чтобы дышать «свободным воздухом». Но когда купол воздвигнутого ими здания разверзается, они сгорают от лучей ослепительного солнца. В противоположность декадентской фантастике оптимистическая, жизнеутверждающая советская фантастика воспевает людей будущего, которых ждет не гибель, а прекрасная, полноценная жизнь, расцвет творческой мысли.

4

Спорит А. Н. Толстой в «Аэлите» и с А. Богдановым — автором дореволюционных романов-утопий «Красная Звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1913). Марсианская жизнь в них представлена гармоничной и организованной, а обитатели далекой планеты превосходят земного человека и в области этики, и в области знания, культуры, религии, искусства. Основная роль в создании усовершенствованного строя принадлежит, по Богданову, людям науки, людям техники. Гениальными планами, грандиозным строительством обязаны жители Марса инженеру Мэнни.

В противоположность Богданову у Толстого глава высшего совета инженеров диктатор Тускуб отстаивает цивилизацию только для избранных. Это представитель антинародной власти, несущей гибель марсианам, обрекающей их на смерть. Революция для него — анархия. «Надеяться на переселенцев с Земли? Поздно. Вливать свежую кровь в наши жилы? Поздно. Поздно и жестоко. Мы лишь продлим агонию нашей планеты» (IV, 198). И даже инженеру Лосю, талантливому изобретателю межпланетного двигателя, не принадлежит ведущая роль. Очутившись на Марсе, он хотя и помогает Гусеву, но фактически ведет себя в достаточной степени пассивно. Счастье любви для него выше счастья борьбы. Революционное восстание, борьбу за освобождение марсиан от жестокого тирана возглавляет Гусев. Это, по Толстому, человек нового мира. Для него личное счастье — это счастье миллионов. Во время восстания на Марсе он сразу преображается, захваченный небывалой революционной волной: «— Революция, Мстислав Сергеевич. Весь город вверх ногами. Потеха!.. В обычно сонных глазах его прыгали веселые искорки, нос вздернулся, топорщились усы» (IV, 199).

Герои А. Толстого, Лось и Гусев, отражают тот внутренний перелом, который происходил у писателя накануне возвращения на родину. Признавая творческий гений Лося, воспевая его неземную, целомудренную любовь к Аэлите, Толстой создает вокруг него своеобразную поэтическую атмосферу. Его речи, мечты о счастье, его портрет, его жесты, окружающая его обстановка — все это выдержано в высоком поэтическом ключе. «Когда впоследствии Лось вспоминал это время, — оно представлялось ему синим сумраком, удивительным покоем, где наяву происходили вереницы дивных сновидений» (IV, 161). «Он садился в угол дивана и ждал, когда зазвучат ее шаги. Он знал: легкие шаги раздадутся в нем громом небесным. Она войдет, как всегда прекраснее, изумительнее, чем он ждал, пройдет под озаренными верхними окнами; по зеркальному полу пролетит ее черное платье. И в нем все дрогнет. Вселенная его души дрогнет и замрет, как перед грозой» (IV, 199).

И каким контрастом высокому стилю, в котором чувствуются отзвуки декадентской поэтики, выглядят и грубовато-сочные реплики Гусева («Гляди, гляди, эх ты, мать честная»; «Богато живут, черти, но скучно»; «Да будет тебе орать, сукин кот. Катись к нам, не обидим...», — IV, 152, 170, 133), и описание его внешности («...хитрые простоватые глазки», «Глаза его хитро прищурены», — IV, 157), и его нарочито «сниженные» жесты («тыча ногтем в Сибирь», «пощипывая усики», «поскреб за ухом», «почесывал у ней пальцами за ухом», — IV, 160, 172, 175; ср. также одновременные жесты обоих героев: «Лось поспешно поднялся, провел ладонью по белым волосам. Гусев решительно закрутил усы торчком», — IV, 158). Контрастность ощутима даже в описании того момента, когда они оба выходят из своего чудесного аппарата на Марс: «Лось *встал*, держась за трос... Из рубки *вылез* Гусев...» (IV, 151; курсив наш, — *Л. П.*).

Однако кому из двух героев больше симпатизирует автор? Кому из них отдает он предпочтение? Более сложному по своей психической организации Лосю или во многом примитивному, но цельному Гусеву? Характерно, что в первой редакции романа были еще сильнее подчеркнуты душевная изломанность и внутренняя сложность Лося, а, с другой стороны, у Гусева были больше выпячены отрицательные

[18] Валерий Брюсов, Полное собрание сочинений и переводов, т. XV, СПб., 1914, стр. 28.

lib.pushkinskijdom.ru

черточки — хитрость, оборотливость, жадность (см., например, в первой редакции: Гусев, собирая на Марсе драгоценности, размышляет: «Эти вещи в Петербурге продать...»).[19] В последующих редакциях эти крайности в обрисовке обоих героев, особенно Гусева, смягчаются.

Лось воплощает старые идеалы Толстого, его веру в любовь как высшее назначение жизни, как предел счастья, как бессмертие («— Счастье приходит в любви к женщине, — сказал Лось»; «Люди, познающие любовь, не умирают», — IV, 164, 179). Но писателя, изведавшего всю горечь эмиграции, поверившего в свою родину, влекут сейчас другие идеалы. Гусев выступает в романе как носитель революционной энергии масс, рожденной борьбой за освобождение народа, обновление человечества. Созерцательности Лося противопоставлена активность Гусева. Эти же противоречивые тенденции отчасти выражают два заглавия романа: первоначальное — «Закат Марса» и окончательное — «Аэлита». И хотя роман завершается характерной больше для раннего Толстого концовкой — «Голос Аэлиты, любви, вечности, голос тоски, летит по всей вселенной, зовя, призывая, клича — где ты, где ты, любовь...» (IV, 246) — книга в целом говорит о счастье борьбы, о новом общественном строе, рожденном в голодном, пустом Петрограде, о новых людях с искоркой в глазах, о людях, несущих свет революции, обновление жизни.

Две песни в «Аэлите» как бы вбирают в себя эти две неслившиеся, противоречивые тенденции, характерные для Толстого в период создания романа. Одна песня, песня Аэлиты — это гимн любви, гимн ее бессмертию (IV, 209). Другая — это «запретная песня» рабочих марсиан, поднявших восстание, возглавленное Гусевым, человеком Земли:

Ай-яй! Мы не вернемся
В шахты, в каменоломни,
Мы не вернемся
В страшные, мертвые коридоры,
К машинам, к машинам.

В образе Гусева, несмотря на фантастический сюжет «Аэлиты», Толстой сумел раскрыть русский национальный характер. Этот образ по своей жизнестойкости, приверженности к правде близок к образу фольклорному, к образу национального героя. Гусев в какой-то мере — предшественник Теркина. Тем самым Алексей Толстой даже в фантастику вносит характерные для всего его творчества черты. Проблема «русского характера», как известно, стояла перед ним всю жизнь, начиная от ранних сказочных опытов («Сорочьи сказки») вплоть до «Рассказов Ивана Сударева». Необычный для Толстого жанр не помешал писателю обратиться к любимому образу национального героя.

Эта творческая задача была тесно связана с основной, магистральной, внутренней темой писателя — с темой родины, которая совершенно неожиданно возникает и в марсианском романе Толстого. Над «Аэлитой», напечатанной уже в Советской России, Толстой работал в эмиграции. Его личные переживания, его неудержимое стремление домой получили отражение в романе. Земля в «Аэлите» стала символом Родины: «Земля, Земля, зеленая, то в облаках, то в прорывах света, пышная, многоводная, так расточительно жестокая к своим детям, все же любимая, — *родина*» (IV, 143; курсив наш, — *Л. П.*). В одной из реплик Гусева Земля и Москва употребляются как синонимы. Встав во главе революционного восстания на Марсе, он говорит: «Немедленно начну телеграфировать Земле, в Москву, чтобы слали нам подкрепление как можно скорее» (IV, 220). И надрывно-мучительная тоска по Земле Лося, и безудержная тяга к Земле Гусева непосредственно связаны с настроениями самого писателя, перед которым уже маячила близкая, долгожданная Родина.

«Аэлита» открывала новую страницу в истории развития фантастического жанра, утверждая неограниченное могущество человека, побеждающего не только земные, но и звездные пространства. И одновременно фантастика Толстого несла на себе отчетливую печать индивидуального стиля писателя, его постоянных раздумий о судьбах родины, о природе и характере русского человека. Вслед за «Аэлитой» в советской литературе 20-х годов появилась целая серия фантастических романов и повестей. Среди них было немало примитивной развлекательной беллетристики, печатавшейся главным образом в частных издательствах. Наряду с переводной второсортной фантастикой (Берроуз, Бенуа и др.) печаталась и отечественная, не более высокого качества. В ответ на лозунг нам нужны «Красные Пинкертоны» издавались антихудожественные приключенческие романы, в которых преобладала дешевая фантазия, смешанная с бульварным детективом. Примечательно появление сразу же после выхода «Аэлиты» анонимного кино-романа «Аэлита на Земле» («Золотой Союз»),[20] задуманного в восьми выпусках. Аэлита после поражения революционного восстания на Марсе решает принять участие в революции

[19] Алексей Толстой. Аэлита (Закат Марса). Роман. ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 106.

[20] Аэлита на Земле. Кино-роман. Вып. I. Золотой Союз. Изд. «Пролетарский светоч», 1924.

lib.pushkinskijdom.ru

на Земле, чтобы обогатиться опытом человека Земли и перенести этот опыт на свою планету. На Земле героиня Марса выступает под видом певицы Марион Орелли и ведет ожесточенную борьбу со своим отцом Тускубом, возглавившим «Золотой союз». В этой борьбе принимает участие и Гусев.

Дальнейшее развитие сюжета осталось неизвестным, так как из задуманных восьми выпусков вышел только один. Но и по нему в достаточной мере можно судить о художественном качестве этой «фальшивки», неумелого подражания роману Толстого.

5

Но не эта полубульварная литература определила характер фантастического жанра в 20-е годы. Основная линия его развития связана больше с так называемой научной фантастикой. Если в «Аэлите» отчетливее всего ощущалась традиция Герберта Уэллса, автора социальных утопий, то на дальнейшем развитии жанра сказалось, пожалуй, в большей степени влияние Жюль Верна. В письмах к отцу Жюль Верн, еще до выхода в свет своей первой книги, называл задуманное им произведение «романом о науке».[21] Для произведений Жюль Верна, посвященных завоеванию полюса, тайнам подземного мира и морских глубин, полетам на Луну и т. д. и т. п., характерна насыщенность ценными фактами, полезными сведениями из самых различных областей знания — географии и астрономии, ботаники и зоологии, этнографии и техники, физики и химии. В необычайно увлекательной форме, с помощью захватывающей фабулы, тонкого, напоминающего порой диккенсовский юмора читателю дается огромный познавательный материал. «Книги Жюль Верна полны фантастикой, — пишет академик П. Л. Капица. — Но в основном он блестящий географ».[22]

Смелые разведчики, отважные путешественники, рыцари науки, одержимые страстью к научным открытиям, изобретениям, готовые ради них на любые подвиги, на опасные жертвы, — таковы герои наиболее популярных книг Жюль Верна. Но постепенно все чаще и чаще писатель-фантаст обращается к социальным проблемам. Его, в частности, тревожит то обстоятельство, что достижения науки и техники могут быть использованы во вред человечеству. Посмертно изданный роман Жюль Верна «Охота за метеором» (1908) предваряет в некоторых сюжетных линиях «Гиперболоид инженера Гарина». Герой романа Зефирен Кендраль изобретает гигантский метеор из золота, который падает на землю. Начавшейся финансовой паникой воспользовался дядя Кендраля, крупный банкир, во много раз увеличив свое состояние. Герой-изобретатель оказывается невольно орудием в руках капиталиста.

Советская научная фантастика приобретает огромный социальный смысл. Интерес к ней в 20-е годы был более чем обоснован. Бурный рост науки, появление смелых гипотез о расщеплении атома, возможности использования атомной энергии, успехи в области ракетной техники и авиации — все это давало пищу для советской фантастики. К. Э. Циолковский и В. И. Обручев — одни из зачинателей русской фантастики — продолжают свои творческие опыты и в советское время («Вне земли» Циолковского, 1920; «Земля Санникова» Обручева, 1926). «...Стремление к космическим путешествиям, — писал Циолковский, — заложено во мне известным фантазером Жюль-Верном, он пробудил работу мозга в этом направлении. Возникли желания, а за желаниями возникла деятельность ума».[23]

В появившихся в эти же годы многочисленных фантастических романах (А. Беляев — «Остров погибших кораблей», «Человек-амфибия»; А. Ярославский — «Аргонавты вселенной», В. Орловский — «Бунт атомов», Н. Карпов — «Лучи смерти», Ф. Богданов — «Дважды рожденный», Келлер и Гиршгорн — «Универсальные лучи» и многие другие) органически спаяна научная проблематика с мотивами социальными. Идея о том, что наука в капиталистическом обществе становится враждебной человечеству и, наоборот, в руках людей социалистического общества она играет прогрессивную роль и служит гуманистическим целям, — отправная идея ряда фантастических произведений этих лет. «Науку и технику надо изображать не как склад готовых открытий и изобретений, — писал А. М. Горький, — а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиций».[24]

Наука как арена борьбы, острые драматические узлы, завязывающиеся вокруг того или иного изобретения, столкновение враждебных сил — таковы сюжеты ряда фантастических романов того времени. Роман А. Н. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина» (1925—1926) по своей проблематике, по сюжету близок подобной

---

[21] Жюль Верн, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. I, Гослитиздат, М., 1954, стр. 9.

[22] П. Л. Капица. О научной фантастике. «Детская литература», 1940, № 4, стр. 18.

[23] Цит. по: Георгий Тушкан. О литературе смелой мечты и героических приключений. «Знамя», 1955, № 7, стр. 182.

[24] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, стр. 108.

lib.pushkinskijdom.ru

серии научно-фантастических романов. Однако установить, кто влиял на кого, кому принадлежит приоритет в выборе той или иной сюжетной ситуации — трудно или, вернее, невозможно. Скорее всего взаимосвязь между этими произведениями обусловливается самой жизнью, подсказавшей писателю и сюжеты, и темы, и конфликты.

Но если советские фантасты 20-х годов достигли определенных успехов в области сюжетостроения, занимательной интриги, использования приемов детектива, то лепка характеров, специфических для этого жанра, лишенного психологической нюансировки, характеров броских, гиперболизированных, сгущенных, динамичных еще слабо удавалась им. В этом отношении роман Алексея Толстого при всех его недостатках выделяется на фоне фантастики тех лет.

В промежутке между «Аэлитой» и «Гиперболоидом инженера Гарина», параллельно с созданием ряда рассказов и повестей о современности, Алексей Толстого не покидают планы и замыслы, связанные с фантастической тематикой. В 1924 году он создает на материале утопической социальной драмы чешского писателя К. Чапека «ВУР» («Верстандовы универсальные работари») фантастическую пьесу «Бунт машин».[25] Август 1924 года — авторская дата окончания фантастического рассказа Толстого «Союз пяти» (первоначальное заглавие «Семь дней, в которые был ограблен мир»).[26] Непосредственно примыкая к «Аэлите» (в реплике одного из персонажей упоминается петроградский инженер Лось, который построил снаряд для полета на Луну), рассказ по своей проблематике предваряет будущий фантастический роман Толстого. Судьбы научных изобретений, попадающих в руки капиталистов, стремящихся к мировому господству, идеи фашистской диктатуры — все эти вопросы, только намеченные в «Союзе пяти», получат свое дальнейшее развитие и художественное обоснование в «Гиперболоиде инженера Гарина».

6

В романе «Аэлита» приключенческая интрига играла далеко не первостепенную роль. «Гиперболоид инженера Гарина» написан в манере детектива. Стремительное развертывание действия, композиционные «разрывы» в самых напряженных местах, резкая и быстрая смена кадров наподобие кинематографа, нагромождение невероятных событий, связанных с погонями, преследованиями, потайными ходами, неожиданными уликами, случайными находками, загадочными убийствами, шифрованными телеграммами, похищениями людей и документов, пиратскими набегами, бандитскими шайками, появлением переодетых двойников Гарина, на ложный след которых постоянно нападают его враги, — такова сюжетная специфика романа Толстого.

Вся эта «сгущенная уголовщина» и в то же время открыто выраженная авторская ирония по отношению к буржуазной прессе, пытающейся заинтриговать читателя заманчивыми сенсациями, общий иронический тон повествования дают повод для предположения, не пародирует ли местами Толстой в «Гиперболоиде» западноевропейский детектив. Тем более, что в 20-е годы к подобного рода пародии обращались и Мариэтта Шагинян, автор «Месс-Мэнд», и Валентин Катаев в своем детективно-фантастическом романе «Остров Эрендорф». Но как бы то ни было, для Толстого, в противоположность буржуазным фантастам, авторам детективного жанра, важна не внешняя фабула, не развлекательная интрига сама по себе. Толстой в «Гиперболоиде инженера Гарина» прежде всего продолжает традиции научной фантастики, широко популярной в 20-е годы в советской литературе.

Идея изображения смертоносного теплового луча, обладающего чудовищной разрушительной силой, сама по себе не нова. Эти лучи фигурируют уже в романе Уэллса «Борьба миров». Но Толстой, по его собственным словам, непосредственно знакомился с новейшими научными теориями. «Когда писал „Гиперболоид инженера Гарина“ (старый знакомый, Оленин, рассказал мне действительную историю постройки такого двойного гиперболоида; инженер, сделавший это открытие, погиб в 1918 году в Сибири), пришлось ознакомиться с новейшими теориями молекулярной физики. Много помог мне академик П. П. Лазарев» (XIII, 561—562). Реальность этой фантастической научной гипотезы подтвердилась в наши дни. На Всесоюзном совещании научных работников в июне 1961 года академик Л. А. Арцимович, отмечая успехи современной физики и неограниченные возможности использования ее достижений для развития техники, вспомнил фантастический роман Алексея Толстого. «Для любителей научной фантастики, — говорил А. Арцимович, — я хочу заметить, что игольчатые пучки атомных радиостанций представляют собой своеобразную реализацию идеи „Гиперболоида инженера Гарина“».[27]

В «Аэлите» принципы сконструированного Лосем космического летательного аппарата не раскрываются. Писателя в данном случае интересует самый полет на Марс и вытекающие отсюда последствия. Проблемы научной фантастики оттеснены

[25] Пьеса Чапека была переведена на русский язык в 1924 году в серии «Новости иностранной литературы».

[26] «Ковш», кн. I, ГИЗ, Л., 1925, стр. 8.

[27] «Правда», 1961, № 165, 14 июня.

lib.pushkinskijdom.ru

на задний план вопросами чисто социальными — революцией на Марсе, возглавляемой человеком с Земли. Не то в «Гиперболоиде инженера Гарина». И здесь социальная проблематика играет далеко не второстепенную роль, и здесь конфликт носит социально-политический характер. Однако в противоположность «Аэлите» Толстого в новом романе интересует также сама научная гипотеза. Нарушая жизненную правду, автор заставляет главного героя романа — инженера Гарина — демонстрировать модель гиперболоида с соответствующими научными комментариями и чертежами (они приводятся в тексте) своей любовнице, «светской львице» Зое Монроз. В дневниках талантливого изобретателя Манцлова раскрывается тайна Оливинового пояса, иллюстрируемая опять-таки соответствующими чертежами и подкрепленная научными гипотезами о земном ядре, состоящем из радиоактивных металлов.

Но вся эта научно-фантастическая линия в романе не играет самостоятельной роли, она подчинена социальной идее. В основе «Гиперболоида» лежит мысль, характерная для советской фантастики 20—30-х годов, мысль о том, что наука в руках капиталистов превращается в орудие порабощения и уничтожения людей. Капиталистическим хищникам противостоят люди другого мира, такие как коммунист Шельга, который, овладев смертоносными лучами аппарата Гарина, возглавляет революционное восстание рабочих на острове, сбрасывает власть диктатора, преступного авантюриста Гарина, и несет освобождение людям.

Несмотря на детективную форму романа, сгущенную фантастику, самая суть «Гиперболоида», его социальные конфликты порождены реальными фактами исторической действительности. Больше того, в фантастическом романе А. Н. Толстого поражает предвидение будущей истории, характерное для подлинного реализма. «...В 1926 году я написал роман „Гиперболоид инженера Гарина“, в котором угадывается будущий фашизм»,[28] — отметил А. Н. Толстой в своей автобиографии. И действительно, «мораль» Гарина, его программа, его планы, его проект «о чистоте расового отбора и первой тысяче» (V, 264), о структуре будущего общества, в котором после уничтожения непригодных элементов трудовики будут безропотно работать на избранную расу, — разве все это не предвосхищает бредовых идей бесноватого фюрера?

Алексей Толстой, как известно, многократно переделывал свой роман (сохранились редакции 1927, 1934, 1936 и 1937 годов). В последних редакциях параллель между «влюбленным в себя до восторга» «сверхчеловеком», темным авантюристом, наделенным преступной волей, инженером Гариным и Адольфом Гитлером становится все более очевидна. Шельга называет программу Гарина «фашистским утопизмом». Но и в первом варианте, в заключительной главе романа «Гарин-диктатор»,[29] написанной в 1927 году, портрет героя содержит примечательную черточку, напоминающую его прототипа, — прядь волос, упавшую на лоб.[30] Герой «Гиперболоида» это уже не гениальный изобретатель, подобно Лосю из «Аэлиты», это, по словам бывшего его соратника Манцлова, «пожиратель чужих идей». «Я дал ему идею гиперболоида. Я навел его на мысль об Оливиновом поясе. Про остров в Тихом океане сказал ему я. Он обокрал мой мозг, сгноил меня в проклятой тайге...» (V, 199).

Античеловечность, по Толстому, несовместима с гениальностью. Не апология фашизма, как писал в свое время критик А. Старчаков,[31] а разоблачение его преступной роли по отношению к человечеству — таков социальный смысл фантастического романа Толстого. Работая над последней редакцией, Толстой дописал финальную главу: на необитаемом коралловом острове в полном одиночестве доживают свой век бывший диктатор и его спутница. «Гарин и Зоя не разговаривали. Зачем? О чем? Они всю жизнь были одиночками, и вот получили, наконец, полное, совершенное одиночество» (V, 285). Так, подчеркивает Толстой, индивидуализм мстит сам за себя. Коллективному сознанию советских людей, воплощенных в образе Шельги, мальчика Гусева, эпизодического персонажа Тарашкина, противостоит индивидуалистическая мораль Гарина и ему подобных.

С образом промышленного короля Роллинга, мечтающего покорить мир, сосредоточив в своих руках всю химическую промышленность, связана в романе тема экспансии американского капитала в Европу («Американский флаг опояшет землю, как бонбоньерку, по экватору и от полюса до полюса...», — V, 39). Недаром союз Роллинга и Гарина оказывается недолговечным. Они нужны друг другу до поры, до времени. Хищнические интересы каждого из них вступают в непримиримый конфликт, который заканчивается временной победой всесильного диктатора над американским капиталистом. Характерно, что одним из деятелей всей этой международной уголовщины является русский белоэмигрант генерал Субботин, а полиция на Золотом острове, где реализовалась безумная затея Гарина, состояла из бывших врангелевских офицеров.

---

[28] «Новый мир», 1943, № 1.
[29] «Красная новь», 1927, № 2, стр. 104—118.
[30] Там же, стр. 105.
[31] А. Старчаков. Ал. Н. Толстой. Критический очерк. ГИХЛ, Л., 1935, стр. 94.

lib.pushkinskijdom.ru

Резкая контурность в обрисовке рассмотренных характеров, оттеснение быта на второй план, отсутствие детализации — все это создает обобщенный план произведения, характерный для реалистической фантастики.

Разоблачению уродств капиталистического мира А. Н. Толстой в 20-е годы посвятил не одно произведение («Черная пятница», «Убийство Антуана Ривo», «Рукопись, найденная под кроватью» и др.). Политические романы-памфлеты, бичующие лицемерие буржуазной морали, продажность буржуазного искусства, ханжество религии, античеловечность и бездушие капиталистического общества, создает в это же время Илья Эренбург, автор «Необычайного приключения Хулио Хуренито», «Треста Д. Е.». Картина милитаристской Германии в начале 20-х годов уже была запечатлена К. Фединым в его «Городах и годах».

Но в своем романе Алексей Толстой не ограничивается одной только критикой капиталистического общества. Писатель в противовес ему рисует и другой мир, мир, рожденный революцией, мир гуманистических идей, гуманистических поступков. К сожалению, люди нового общества у Толстого еще не обросли живой плотью. Они больше — рупор мыслей автора, результат его рационалистического мышления. Читатель следит за действиями вождя рабочих, посланца Советской России — Шельги, знает его жизненные цели, слушает его речи, воззвания к рабочим, его споры с Гариным, но не видит его, не ощущает. В этом образе нет той плотности, той живой человечности, того полнокровия, того национального своеобразия, которые присущи обычно толстовским героям. Гораздо больше удался автору маленький Гусев, советский мальчик, полный мужества и отваги, смелой находчивости, с развитым не по годам чувством долга, чувством ответственности. Этот образ близок по своему духу маленьким героям Неверова («Ташкент город хлебный») и беспризорным братишкам Сейфуллиной («Правонарушители»).[32]

Самый факт обращения Толстого к людям новой, правда, еще мало узнанной им действительности, был знаменателен. «Гиперболоид инженера Гарина» не только в отношении жанра, но и по существу самого конфликта во многом продолжает «Аэлиту». Но в марсианском романе спор Лося и Гусева — спор между индивидуалистом, находящим счастье в любви, и борцом за общее, всечеловеческое счастье — не был решен.

В «Гиперболоиде» эти противоречия сняты. Между Лосем и Гариным, правда, огромная пропасть. Индивидуализм Гарина — это высшая точка утверждения своего «я», в жертву которому приносится все человечество. С другой стороны, Шельга — это Гусев, освобожденный от его «стихийничества», бесшабашной удали, земных «грешков». Для Шельги, как и для Гусева, «все, что ведет к установлению на земле советской власти, хорошо... все, что мешает, — плохо» (V, 186). Шельга, как и Гусев, становится во главе восставших революционных рабочих: один — на острове, другой — на Марсе. Но у Гусева во всех его действиях преобладают эмоции, стихийные порывы, в то время как Шельга выступает сознательным организатором движения, сознательным борцом, ясно понимающим, куда ведет диктаторская система Гарина. И не случайно герой «Аэлиты» на Марсе терпит поражение, а Шельга выходит победителем из борьбы.

7

«Гиперболоид инженера Гарина» — это роман, который, несмотря на все его индивидуальное своеобразие, развивался в русле советской фантастики 20—30-х годов. В нем, конечно, есть ряд художественных просчетов. Писатель порой поддается дешевой беллетризации, особенно в главах, посвященных возлюбленной Гарина — Зое Монроз (мадам Лемоль) и опереточному капитану Янсену. Тем не менее, благодаря своим основным позитивным тенденциям роман А. Н. Толстого создал плодотворные традиции для дальнейшего развития этого жанра.

Пожалуй, наиболее близки к фантастическим произведениям Толстого по характеру конфликтов, по сочетанию острого сюжета с занимательно приключенческой интригой романы Александра Беляева, начавшего свою писательскую деятельность в 1925 году.

Его романы (такие, например, как «Властелин мира» (1929), в котором показан бесславный конец «кандидата в Наполеоны» Штирнера, попытавшегося, подобно Гарину, использовать величайшее научное открытие в корыстных целях; «Голова профессора Доуэля», повествующий об ученом-преступнике Керне) в какой-то степени обязаны своей проблематикой, пафосом развенчания индивидуализма «Гиперболоиду инженера Гарина». В дальнейших своих произведениях, относящихся к 30-м годам, к периоду победы социализма, Александр Беляев, обращаясь к научной фантастике, в частности, к идеям Циолковского, показывает расцвет науки и техники в будущем коммунистическом обществе («Звезда КЭЦ», «Воздушный корабль», «Лаборатория Дубльве» и др.).

---

[32] Прообразом Ивана Гусева из «Гиперболоида» является герой незавершенного рассказа А. Н. Толстого «Клятва», напечатанного в «Литературном приложении» к «Накануне». Этот отрывок впоследствии нигде не публиковался.

lib.pushkinskijdom.ru

Межпланетные перелеты, подводные тайны, путешествия в недра земли, арктические экспедиции — в центре внимания советских фантастов 30—40-х годов («Аргонавты вселенной» В. Владко, «Тайна двух океанов» А. Адамова, «Арктания» Г. Гребнева и др.).

Продолжение толстовской традиции, связанной с общими тенденциями советской литературы, сказывается в социальном осмыслении научной фантастики, в утверждении могущества человека, преобразователя земли, завоевателя космоса. От автора «Аэлиты» и «Гиперболоида» идут попытки, надо сказать, не всегда удачные, сочетать детектив с научно-фантастическими гипотезами, с фантастикой социально-политического плана, с изображением коммунистического будущего.

Характерна эволюция научной темы в советской фантастике послевоенных лет. В «Аэлите» изобретение Лося, его летательный аппарат, служит только мотивировкой дальнейшего сюжета, связанного с полетом героев на Марс. В «Гиперболоиде», как уже выше было сказано, есть попытка разобраться в самом существе научных открытий, прояснить тайну гаринского аппарата, «лучевого шнура», разрезающего на своем пути здания и крепости, скалы и горы, воздушные корабли и дредноуты, прояснить тайну Оливинового пояса.

В фантастике последних десятилетий раскрывается самый процесс научного познания, научного открытия, процесс творчества. «... Наша книга о достижениях науки и техники, — писал Горький, — должна давать не только конечные результаты человеческой мысли и опыта, но вводить читателя в самый *процесс исследовательской работы*, показывая постепенно преодоление трудностей и поиски верного метода».[33] Это горьковское пожелание реализовали не только авторы научно-популярных книг, но и советские фантасты, потому что задача, поставленная Горьким, отвечала запросам самой жизни, в которой творчески созидательный труд, поэзия трудовых процессов приобрели огромное значение. Не итоги исследования, а ход мысли ученого, его поиски, удачи и срывы, находки и заблуждения, самый метод работы, анализ фактов и доказательств составляют ткань произведений А. Казанцева («Полярная мечта»), Н. Лукина («Судьба открытия»), Г. Гуревича («Подземная непогода»), В. Немцова и др. В повестях И. Ефремова самый сюжет, развитие действия связаны со сложным ходом исследовательской мысли ученого, его поисками аргументов для подтверждения научной гипотезы («Тень минувшего», «Звездные корабли» и др.).

Серьезные литературные дефекты многих из этих произведений — безликость героев, серые штампы, газетный язык — не умаляют плодотворности самой тенденции, которая проявляется, естественно, не только в жанре фантастики, но и в других жанрах (стоит вспомнить, например, пользующуюся такой большой популярностью у советского читателя повесть Д. Гранина «Искатели» или «Открытую книгу» В. Каверина).[34]

Традиции Алексея Толстого в советской фантастике продолжают в некоторой мере и фантастико-сатирические романы, политические памфлеты, построенные на детективном сюжете.

«Аэлита» светится искорками юмора, связанного главным образом с фигурой Гусева. Для «Гиперболоида» характерен уже не юмор, а авторская ирония, сатирические ноты, которые звучат в гротескных описаниях быта промышленного короля Роллинга и образа жизни монополиста-диктатора Гарина, буржуазной прессы и т. д.

В форме фантастического романа-памфлета написаны в последние десятилетия «Патент АБ», «Остров разочарований» Л. Лагина, «Лучи жизни» С. Розвала и др. Борьба между силами фашизма и демократии за использование магических лучей, «лучей жизни» составляет сюжетную канву последнего романа. В нем в некоторой степени повторяется ситуация «Гиперболоида инженера Гарина», но как бы в обратном порядке. В капиталистической стране «Великания», изображенной крайне условно, в гротескной форме, ученый-гуманист изобретает животворные лучи, освобождающие людей от тяготеющих над ними болезней. Враги человечества, фашистские заправилы, стремятся превратить эти лучи в орудие смерти.

Во всех этих произведениях, возрождающих традиции Свифта, Салтыкова-Щедрина, фантастика смыкается с политической сатирой.

Фантастические романы А. Н. Толстого (в особенности, «Гиперболоид инженера Гарина») характеризует также тенденция к масштабности, многоплановости и синтетичности. В них намечается своеобразный сплав социально-политических, научно-технических, философских и психологических проблем. Эта тенденция не исчезает

---

[33] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, стр. 108. Курсив наш, — *Л. П.*

[34] В этом плане интересна статья Ираклия Андроникова «О новом жанре» («Литературная газета», 1961, № 87, 22 июля), в которой говорится о «жанре научного поиска». «... Поскольку мы заинтересованы не только в том, — пишет автор, — чтобы давать читателю знания, сообщая ему итоги исследования, но и в том, чтобы вводить его в процесс работы, учить настойчивости, сообщать ему верный метод работы, — будущее за этим жанром».

lib.pushkinskijdom.ru

и в лучших произведениях советской фантастики послевоенных лет, пронизанных идеей могущества человеческой мысли, великого человеческого разума. Из последних книг, в которых фантастика служит фоном для постановки больших социальных и философских проблем, наибольшей популярностью пользуется роман И. Ефремова «Туманность Андромеды». Это книга о грандиозных научных дерзаниях грядущего человечества, пролагающего пути к далеким галактикам, неисчислимым звездным мирам; книга о гармонически развитых людях, прекрасных телом и духом, людях высокого интеллекта, свободной воли, горячего сердца, новой морали. Это книга об эпохе мирового коммунизма, эре Великого Кольца (высшая фаза коммунизма), когда «человечество, наконец, прекратило нелепое разделенное существование своих народов и слилось воедино, совершив гигантский подъем на новую ступень власти над природой».[35]

В современной буржуазной упадочнической литературе, главным образом американской, грядущие дни человечества мрачны. Писатели страшатся будущего. Они рисуют погибшие, выродившиеся цивилизации, затухающие культуры, одичавших безликих людей, ужасы атомных войн, всеобщего разрушения и неизбежной гибели. Они создают пасквили на социалистическое общество, в котором жизнь якобы идет по стандарту, а люди превращены в движущиеся автоматы. В получившей у нас широкую популярность книге одного из лучших американских фантастов Рэя Бредбери «451° по Фаренгейту» будущее предстает в чудовищно мрачном свете. Эта антикапиталистическая утопия, направленная против империализма, своим глубоким пессимизмом рождает чувство отчаяния и безысходности. Чисто полемические цели, пишет И. Ефремов о себе, подтолкнули его к осуществлению давнего замысла — созданию фантастического романа. «Всей этой фантастике (речь идет о современной западной литературе, — *Л. П.*), проникнутой мотивами гибели человечества в результате опустошительной борьбы миров или идеями защиты капитализма, охватившего будто бы всю Галактику на сотни тысяч лет, я хотел противопоставить мысль о дружеском контакте между различными космическими цивилизациями. Так родилась и созрела тема „Великого Кольца“ (как я намеревался вначале назвать роман). Но постепенно в процессе работы над книгой главным объектом сделался человек будущего...

Должен сказать, что в этом романе я впервые сосредоточил главное внимание на человеке, на характерах своих героев. В первых рассказах меня занимали только сами научные гипотезы, положенные в их основу, и динамика, действие, приключения... В первых рассказах главный упор делался на необыкновенное в природе, сам же человек казался мне обыкновенным.

Читая переводную фантастику, я как в кривом зеркале увидел собственные свои просчеты, убедился на наглядных примерах, чем грозит писателю отказ от изображения характеров, уход в „чистую сюжетику“. Фантастика превращается в таком случае в бездумное развлекательство. Я окончательно понял, что в новом романе главное место должен занять человек...»[36]

Советская фантастика, как и вся наша литература, литература социалистического реализма, глубоко человечна. Она проникнута твердой и непоколебимой верой в торжество человека, в его разум, в его чистое и прекрасное будущее. Советская фантастика жизнерадостна и оптимистична. Немалую роль в развитии ее гуманистических тенденций, в ее новаторстве сыграли фантастические романы Алексея Толстого, не постаревшие и поныне, а наоборот, получившие новую жизнь в нашей «космической» современности.

А. ЛЕВИТИНА

СИНТЕЗ НАУКИ И ИСКУССТВА В ПОВЕСТИ А. ЛИНЕВСКОГО «ЛИСТЫ КАМЕННОЙ КНИГИ»

1

Хемингуэй писал: «Художественное произведение — это фантазия на основе тех знаний, которыми располагаешь». Это положение удивительно точно определяет специфику реалистического искусства, помогая понять особенности литературы, имеющей научную основу. Сказанное с достоверностью можно проследить на материале истории создания повести А. Линевского «Листы каменной книги», в которой писатель обратился к отдаленной эпохе человеческой истории. Основную тенденцию

[35] Иван Ефремов. Туманность Андромеды. Роман-газета. 1959, № 15 (195), стр. 52.

[36] И. Ефремов. На пути к роману «Туманность Андромеды». «Вопросы литературы», 1961, № 4, стр. 144—145.

lib.pushkinskijdom.ru

подобного рода произведений очень точно выразил чешский ученый Аугуста, глубоко изучивший процесс развития древнего человека. Человек может гордиться, — говорил он, — что «принадлежит к тем, кому ничего не досталось даром и кто от начала своего существования должен был добиваться всего сам, благодаря своей приспособляемости, труду и способности мыслить».[1]

В 1926 году студент-этнограф Ленинградского университета А. Линевский отправился в Карелию. С этого времени начинается разностороннее изучение им русского Севера. Этнография, археология, фольклористика — таковы основные аспекты его научных исследований. Особое значение для творческой истории повести имел факт, важный как для научной биографии ее автора, так и для археологической науки. Речь идет об открытии им в 1926 году в районе Белого моря так называемых петроглифов, т. е. наскальных изображений, названных «Бесовыми следками». В тот же период Линевский внимательно изучает петроглифы Онежского озера.

Расшифровка карельских петроглифов представляла большую трудность, но тщательное их исследование обеспечило ученому успех. По мнению специалистов, «никому еще не удавалось так близко подойти к раскрытию смысла этих и аналогичных древних изображений».[2] Многолетняя научная работа по изучению свыше тысячи наскальных изображений дала богатейший материал для восстановления картины жизни доисторической Карелии. Собранный материал А. Линевский оформляет то как ученый, то как художник.

На базе научных изысканий в журнале «Всемирный следопыт» появился первый вариант повести под названием «Листы из каменной книги» (1930).[3] Дальнейшие научные исследования (после 1935 года) приводят ученого к созданию в 1938 году капитального труда «Петроглифы Карелии» и толкают вперед его художественную фантазию. В 1939 году отдельным изданием был опубликован второй вариант повести под названием «Листы каменной книги»,[4] общим для всех последующих публикаций. Правда, в таком виде она серьезно уступала первоклассному научному труду о карельских петроглифах. Причина этого заключалась в том, что художник, не чувствуя необходимой свободы, в повести часто оглядывался на ученого; он находился в плену добытого ученым материала, и его все еще связывала аналитическая мысль исследователя.

После длительного перерыва Линевский вновь возвращается к своей повести. В 1952 году появляется ее третий вариант, резко отличающийся от двух первых. В таком виде повесть выходит в 1955 году в Петрозаводске и Ленинграде. Последнее издание (1959) [5] представляет дальнейшую переработку, коснувшуюся сюжета и некоторых мотивов произведения. Даже внешне оно отличается от первых двух вариантов. Объем первого отдельного издания составил 5 печатных листов, последующих — в два с половиной раза больше. Оба первых варианта, как и статьи, сопровождаются снимками с петроглифов, тем самым в них сохранялся научный принцип оформления материала. Показательны в этой связи названия большинства глав в первых вариантах: «Весенний промысел», «Новая культура», «Борьба с волками», «Посвящение в охотники», «Охота на оленей и людей». Сама манера изложения в ранних вариантах, в особенности в журнальном, иная, чем в поздних публикациях повести. Уже здесь есть яркие эпизоды, но в целом художественный принцип уступает место научному. Поэтому встречается много описаний, которые более уместны в научной статье. Таково, к примеру, обстоятельное описание устройства капканов.[6]

В дальнейшем писатель отходит все дальше и дальше от принципов научно-фактологического описания. Последнее издание свидетельствует об эстетическом подходе к изображаемому предмету. События древнейшей эпохи интересуют писателя не сами по себе, а только в их взаимодействии с человеком, или, точнее, с человеческим характером.

Например, если в первых двух вариантах дается чисто научная справка о том, что в районе Онежского озера в описываемую эпоху уже существовала меновая торговля между двумя соседними селениями, то в последних автор рисует красочную картину самого товарообмена. Читатель воочию видит, как почтительно хозяева усаживают гостей, как старики присели на корточки, неторопливо разложив перед собой принесенные для обмена изделия. Он как будто присутствует при том, как придирчиво осматривает Кру изделия гостей, как гости, в свою очередь, стараются скрыть свое восхищение изделиями мастера Кибу и его ученика Льока. С интересом

---

[1] Иозеф Аугуста и Зденек Буриан. Жизнь древнего человека. Прага, 1960, стр. 5.

[2] ‹А. Брюсов.› От редактора. В кн.: А. М. Линевский. Петроглифы Карелии. Петрозаводск, 1939, стр. 3.

[3] «Всемирный следопыт», 1930, № 3, стр. 177; № 4, стр. 288.

[4] А. Линевский. Листы каменной книги. Петрозаводск, 1939.

[5] А. Линевский. Листы каменной книги. «Советский писатель», М., 1959. Ссылки на это издание приводятся в тексте.

[6] А. Линевский. Листы каменной книги, 1939, стр. 51—52.

lib.pushkinskijdom.ru

всматривается читатель в женихов, изо всех сил старающихся казаться невозмутимыми, и в смущенных невест, разукрашенных меховыми одеждами. В повести изображается и сама церемония сватовства жениха к Шух. Все эти этнографические детали выписаны рукою опытного художника. Они вписаны в сюжет, накрепко связаны с изображенными характерами.

В журнальном варианте, да и в первом отдельном издании повести имелось крайне мало диалогов, там господствовал прием описания. Это также связано с тем, что автор не преодолел еще манеру историка, в результате чего сюжет был всецело подчинен задаче объяснения петроглифов. И поэтому те или иные события не вытекали из характеров действующих лиц. Нужно, например, показать, что племя, живущее в районе Онежского озера, занималось земледелием, — и тут же следует эпизод, лишь механически связанный с предыдущим, изображавшим олений промысел, и т. д.

Сюжет первых вариантов, как видим, был основан на механическом объединении разнообразных эпизодов. Их связь поддерживается искусственно: большинство эпизодов служит лишь поводом для описания петроглифов, сделанных рукою Льока. Автор постоянно как бы напоминает читателю: главное — это петроглифы, их происхождение, назначение и дальнейшая судьба. Вследствие такой власти археологического и этнографического материала над писателем его фантазии не хватило простора, чтобы проследить за судьбой героев повествования. Используя им же описанные в книге «Петроглифы Карелии» наскальные рисунки, изображающие героическую битву древних жителей Карелии с напавшими на них скандинавами, он создает захватывающую воображение читателя картину. Но стоит ему отвлечься от имеющегося в его распоряжении материала, как повествование, можно сказать, вообще выходит за рамки искусства. Живописно описанное нападение скандинавов на стойбище оканчивается бесславной гибелью охотников, попавших в ловушку. И вот в такой-то драматический момент развитие событий прерывается. Далее следует сухая справка о новом этническом образовании, новом расовом типе, возникшем в результате смешения крови скандинавов с кровью туземных охотников.

А судьба героев повести? О ней — ни слова. Надо думать, что Льок и Бэй погибли вместе с другими охотниками. Но незавершенность повести не могла удовлетворить читателя художественного произведения. Он должен сам на основе художественного описания составить представление о судьбе героев, о том, как вели себя братья в решающий для жизни стойбища момент. Неужели не сверкнуло при этом хитроумие Льока? Неужели не сказалась отвага и предусмотрительность Бэя? В ином случае, при подобном совмещении языка искусства и науки, постоянно разрушается эстетическое восприятие описываемого.

Концовка же первого варианта посвящена судьбе не героев, а петроглифов. Она подчеркивает иллюстративный характер всех эпизодов книги, показывает, что автор стремился лишь в живой беллетристической форме изложить добытые им знания. Таким образом, художественные задачи в повести не только не были разрешены, но даже не были поставлены. Для этого в центре внимания писателя должны были бы стать не петроглифы, а человеческие судьбы и характеры, воссозданные его творческой фантазией на материале тех знаний о древнем человеке, которые дало ему изучение наскальных рисунков; для этого надо было бы также, чтобы художника привлекали, как это имеет место в последних изданиях, прежде всего нравственные проблемы, в аспекте которых воспринимались бы все остальные.

Свидетельством того, что в первоначальном варианте Линевский чувствует себя более ученым, чем художником, является также определение жанра произведения как палеоэтнографической повести. Разумеется, у искусства и этнографии есть точки соприкосновения, но цели этих областей культуры различны. Писатель не может ограничиться задачей только воспроизведения быта, занятий, верований доисторического человека. Это важный материал для него, но именно материал, а не цель.

Повесть в издании 1939 года отличается бóльшим художественным единством, чем в журнальном варианте. Но и здесь сюжет еще слабо разработан. Этому мешает то обстоятельство, что над автором все же слишком довлеет исторический материал. Сюжетная структура и здесь обнаруживает еще большую зависимость от этнографических интересов автора и не имеет необходимой этической основы. Сюжет держится здесь на том, что Льок в интересах самозащиты ведет борьбу против Главной колдуньи и Главного охотника Кремня, прибегая для этого к самым неблаговидным средствам. Картина жизни южного стойбища, усыновившего братьев, в обоих первых вариантах вводится лишь для того, чтобы как-то использовать материал онежских петроглифов. Описания жизни северного и южного стойбищ связаны чисто механически, на основе лишь общности героев, которые, попав в новую обстановку, легко забыли родину. Тема родины в этом издании еще не возникает. Поэтому повесть распадается на два самостоятельных эпизода, идейно не связанных между собою. Объединение их в одном произведении продиктовано лишь общностью этнографического порядка.

И все же в этой редакции нельзя не видеть борьбы, которую ведет художник с ученым по вопросу о специфике искусства. Он, например, вводит другую развязку, понимая, что жизненная и художественная правда не позволяют оставить захватчиков ненаказанными. Небольшая группа охотников вернулась в селение после его

lib.pushkinskijdom.ru

разгрома скандинавами. Они, воспользовавшись беззаботным пиршеством победителей, призвали для отпора чужеземцам соседей. Правда, об этом лишь сообщается. Увидеть художественно нарисованную картину героической борьбы с чужеземцами и гибели последних, как это показано в последних изданиях, нам здесь не дано. Но в данном случае важна сама тенденция. Конец повести возвращает читателя к Льоку, но и здесь на первый план выступают петроглифы и Льок как их создатель, а не Льок как характер, Льок как герой книги.

Как видим, на ранней стадии работы над повестью особенности творческой индивидуальности А. Линевского проявились в том, что он хотел написать только о том, что основательно изучил как ученый. Писатель не терпит выдумки, которая не может быть научно обоснована, и эта черта писательского метода выступала настолько резко, что способна была подавить художественную фантазию. В результате писатель не мог извлечь нужного эффекта из наиболее сильного свойства своего дарования. Подлинный успех мог быть достигнут только в настойчивой борьбе за синтез научного и художественного начал. Этот синтез был получен им в изданиях 1952, 1955 и 1959 годов, в особенности в последнем.

2

В каком направлении шла переработка повести? Главное заключалось в новой установке на художественную специфику произведения. Автор ставит себе задачу языком искусства рассказать о том, о чем он поведал на языке науки в «Петроглифах Карелии». Казалось бы, эта же задача стояла перед ним и раньше. Но, очевидно, изменились его представления о специфических задачах искусства. Он уже больше не сводит их к беллетризации научной концепции, что приводило ранее к иллюстративности и безжизненности. Теперь специфичность искусства он понимает как художественный показ действительности с точки зрения нравственных идеалов писателя, индивидуальных судеб людей, определяемых их характерами и исторически конкретными формами общественной жизни. Человеческие судьбы он объясняет особенностями отношений между людьми, возникающими под влиянием исторически обусловленных форм труда, а также исторически сложившимися понятиями и чувствами.

Эта новая эстетическая позиция определила изменение отношения автора к петроглифам. Теперь его уже занимает в повести не судьба петроглифов, а судьба людей — тех, кто создавал их, и тех, для кого они предназначались. Но это не только не ослабляет научное начало в творчестве писателя, но даже усиливает его значение. Дело в том, что научные знания, преображенные художественной фантазией, становятся надежной основой для воссоздания исторически верной картины древнего общества. Увидев его воочию, человек нашего времени с глубоким сочувствием отнесется к своему далекому предку, который, преодолевая свою беспомощность и беззащитность перед грозной и непонятной природой, мужественно боролся за существование, возвышаясь над животным миром любовью к своему человеческому, родовому коллективу, крепкая связь с которым являлась источником его силы.

Именно человечностью повесть Линевского решительно отличается от произведений научно-фантастического жанра в буржуазной литературе. Возьмем, например, повести талантливого французского писателя Рони-старшего «Вамирэх» (1892) и «Борьба за огонь» (1911), в которых тоже изображаются люди каменного века. Но читатель, с увлечением следящий за необыкновенными приключениями необыкновенного героя в грозном мире природы и животных, не получит никакого представления о главном в жизни людей того времени — о труде, который именно и объединял индивидуумы в родовой коллектив с его обычаями, верованиями, определенным строем мыслей и чувств, именно человеческих чувств. А это как раз то, что составляет идейно-нравственную основу повести советского писателя.

Новый по сравнению с ранними вариантами подход к теме позволил ему создать развитое сюжетное повествование, в котором действуют полнокровные человеческие характеры. В настоящем своем виде повесть четко делится на две части. Первая часть изображает жизнь колдуна поневоле Льока в родном стойбище у Белого моря. Во второй части рисуется жизнь братьев в селении усыновившего их рода на побережье Онежского озера.

Картина жизни стойбища на побережье Белого моря характеризует первую, более низкую стадию неолита, когда люди, пользуясь самыми примитивными способами охоты, были вынуждены вести кочевой образ жизни, а это определяло и формы быта, связанные с господством материнского рода и отсутствием семьи. Во второй части повести действие переносится в район Онежского озера. Здесь изображается следующая, более высокая ступень в истории культуры. Способы охоты стали более совершенны, так как охотникам были уже известны механические ловушки — капканы — и человеком уже было приручено первое домашнее животное — собака. Это обусловило оседлый образ жизни, семейный уклад и господство отцовского рода. В книге «Петроглифы Карелии» мы читаем: «В первую очередь отмечу три изображения собаки на скалах Онежского озера. Собака, безу-

lib.pushkinskijdom.ru

словно, показатель относительно высокого этапа хозяйства. Имея собаку, охотник мог перейти на примитивное оленеводство, собака гарантирует повышение интенсивности промысла в лесу. На петроглифах Беломорского бассейна мы не найдем ни изображения собаки, ни капканов. Естественное право сделать вывод о разной стадии культуры...» [7]

Обосновано ли такое хронологическое сближение двух стадий развития человечества в рамках одного повествования? На наш взгляд, автор поступил правильно. Он убедительно показал решающий год в жизни братьев, обогативший их таким жизненным опытом, какой не получает человек в течение всей жизни. Это позволяет читателю видеть в их индивидуальной судьбе судьбу человечества. Причем, законность такого хронологического сближения определяется тем, что в повести изображаются две стадии одного и того же родового общества. Это совсем не то, что в «Робинзоне Крузо» Дефо, где герой, воспитанный в условиях нового времени, в условиях цивилизации, заново, на своем личном опыте, вне всяких общественных связей, проходит все стадии развития, которые прошло человеческое общество, по словам Маркса, начиная с охотника и рыболова и кончая строителем гражданского общества.

Смещение во времени было допущено писателем уже в ранних вариантах. Но тогда оно, вопреки его оговорке о допустимости такого приема в беллетристике, было вызвано не требованиями искусства, а содержанием и методикой его научных исследований. Поэтому ощущалась искусственность такого сближения. Иное дело — в поздних редакциях повести. Здесь этот прием имеет эстетическую и, как уже было сказано, историческую обусловленность. Он позволяет воссоздать целостную картину родового общества в судьбе героев повествования. Он дает возможность развернуть их характеры, показать их связь с человеческим коллективом и зависимость от него. Эта мысль будет закреплена в третьей части повести, задуманной писателем. Как рассказал А. Линевский автору настоящей статьи, Льок и Бэй должны будут вернуться в расположение родного племени. Но оно вымерло от чумы. И тогда они возвращаются вновь к племени, которое их усыновило. Они преодолевают по пути чрезвычайные трудности, но ими владеет мысль: только бы им не остаться одним. Уже человеку того времени была ясна невозможность одиночества, невозможность жизни вне коллектива. А. Линевский исходит при этом не только из психологических мотивов. Для него несомненно то, что жизнь индивидуума может быть обеспечена только трудом всего человеческого коллектива. Это было показано уже в двух первых частях повести. В родовом обществе эта связь между человеком и родовым коллективом обнажена настолько, что она, как ярко рисует автор, узаконена обычаями, запретами и заветами, переходящими от поколения к поколению. Тем более, разумеется, возрастает зависимость личности от общества в условиях развитых общественных отношений. Но она не в такой мере на виду, как в первобытном обществе. Связь здесь более сложная и нередко завуалированная. Но здесь не место доказывать, что человек нашего времени и шагу не может ступить, чтобы не воспользоваться плодами труда целого общества. Повесть Линевского разоблачает лживость «робинзонад» и всяких буржуазных теорий о разобщенности человека с обществом.

Смысл повести проясняет мысль Льока, который, будучи вынужден сородичами говорить от имени неведомых ему духов, жестоко страдает от невольного обмана и готов бежать куда-нибудь подальше от стойбища: «Но куда уйдешь с дротиком в руках? Разве человек, как сыч, может жить совсем один?» Ему припомнилась страшная судьба сверстника, который заблудился во время промысла за гусями. «Когда его нашли поздней осенью, он не узнавал никого из сородичей, бросался на них, пытаясь, как зверь, искусать людей» (стр. 137—138).

Одиночество, разобщенность с человеческим коллективом ведет к одичанию. Судьба Робинзона, оставшегося человеком, хотя он жил на необитаемом острове в течение 25 лет, — красивая утопия. Безумие матроса, который явился прототипом Робинзона Крузо, убедительно свидетельствует о том, что для того, чтобы человек был человеком, нужно прежде всего общество людей. Это уже смутно понимали первобытные люди, герои Линевского. Ни Льок, ни Бэй, бежавшие из родного стойбища, не мыслят вести жизнь, подобную той, какую ведут животные. Они стремятся пристать к другому племени, к другому человеческому коллективу. И когда Кру передал им решение своего племени, что им не будет причинено никакого вреда, но только с тем условием, чтобы они бежали, Бэй сказал: «Передай им — пусть они лучше убьют нас. Разве мы олени, чтобы бегать от охотников?» (стр. 151).

Ощущение своей неразрывной связи с другими людьми, свойственное героям Линевского, — это не эффектная выдумка автора художественного произведения. Эта «выдумка» опирается на научное исследование форм хозяйства и быта первобытного общества. Идет ли речь в труде «Петроглифы Карелии» об охотничьих снарядах и лодках, или говорится о коллективности охоты на лося во время весенних и осенних переправ через реку, или же анализируются практические цели

[7] А. М. Линевский. Петроглифы Карелии, стр. 28—31.

lib.pushkinskijdom.ru

создания петроглифов для магического обеспечения удачной охоты — во всех случаях в научной монографии А. М. Линевский показывает материальную и духовную зависимость личности от родового коллектива.

С этой точки зрения писатель подходит и к проблеме героя. Преимущество такого подхода становится очевидным при сопоставлении героев Линевского с героями Рони-старшего. Французский писатель не показывает связей между героем и племенем. Его повести строятся целиком на необыкновенных подвигах выдающегося героя, который превосходит всех физической силой, прозорливостью, мудростью. И Вамирэх, и Нао — некие полубоги, от которых зависит жизнь или смерть их соплеменников. Они наделяются нечеловеческой силой, в особенности, Вамирэх. Это не человек, а исполин, почти мифологическое существо, нечто вроде Гайаваты. Но Лонгфелло создавал эпос, а Рони — повесть с претензией на научность. Гиперболизирует он и силу и мудрость Нао, на которого его соплеменники Гав и Нам смотрят, как на существо высшего порядка.

Такое исторически неправомерное выделение личности из родового коллектива было возможно именно потому, что писатель обошел главное в жизни древнего человека — труд, имевший коллективный характер и накрепко связывавший между собой членов рода. По этой же причине в его повестях отсутствует изображение обычаев, воссоздание этнографических деталей, без которых невозможна верная передача исторического колорита. И поскольку поведение героев не вытекает из исторически конкретных форм быта, автор сочиняет авантюрную фабулу, построенную сплошь на необыкновенных ситуациях.

Обратим внимание на мотивировку побега Льока и Бэя из родного стойбища, какую дает Линевский. Их бегство было вызвано суровыми законами рода, грозившими страшной смертью за обман сородичей. Поведение героев исторически обосновано, как обоснованы и их последующие приключения. Этнографический и художественный элементы здесь органически связаны. А чем вызвано путешествие Вамирэха вниз по течению реки в неизвестные края? Оно объясняется любопытством и любознательностью героя, стремлением повидать края, которые были неизвестны его племени. Это явная модернизация. Психике первобытного человека приписывается несвойственное ей качество. Для него характерна конкретность мышления, исключавшая отвлеченные стремления. В основе поступков людей лежало свойственное времени понимание целесообразности, практической необходимости, а не любопытство. И невозможно допустить, чтобы при строгой регламентации жизни всех членов рода, вызванной определенными условиями труда, человек мог самовольно покинуть его и отправиться путешествовать, как это делает Вамирэх. Это стало «возможным» лишь потому, что герой, вопреки исторической правде, показан независимым от власти рода.

В книге Линевского изображена, напротив, железная власть рода, от которой каждый его член не считает возможным уклониться. Марксистская точка зрения, на которую опирается писатель, так сформулирована Энгельсом: «Племя, род и их учреждения были священны, были той данной от природы высшей властью, которой отдельная личность оставалась безусловно подчиненной в своих чувствах, мыслях и поступках».[8]

В отличие от буржуазных авторов, писавших о доисторической эпохе в жизни человечества, Линевского интересует процесс организации людей в общество, т. е. процесс создания человеческого коллектива. Таким цементирующим началом автор считает труд. Поэтому-то он изображает не подвиги необыкновенного героя, как это делает Ж. Н. Рони-старший, а племя, род, жизнь, нравы, обычаи, труд народа той далекой эпохи. И герои его, будь это Льок, или Ау, или Бэй, Кру или Кибу, интересны читателю именно тем, что они — дети своего времени, своего рода. Они привлекательны тем, что в их образе мыслей и в их деятельности отразился тот опыт, которым в те далекие времена располагало человечество. Они, как люди своей эпохи, полны предрассудков и страхов. Но они достойные представители человечества, так как жизнь их облагорожена трудом и борьбой. Причем главным стимулом их деятельности является забота о сородичах.

Таким образом, подход Линевского к решению проблемы героя характеризует его как представителя литературы социалистического реализма.

3

Есть глубокий смысл в том, что писатель представил себе творцом наскальных рисунков не охотника, а колдуна. Это связано с вопросом об общественной функции искусства в далекой древности, или, иначе говоря, с вопросом о причинах создания петроглифов.

Вамирэх в одноименной повести Рони-старшего делает резцом по кости рисунок водяного лютика, испытывая от этого занятия глубокое эстетическое наслаж-

[8] Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Госполитиздат, 1950, стр. 101.

lib.pushkinskijdom.ru

дение. Следовательно, художественные интересы людей каменного века писатель объясняет заложенной в человеке страстью к изящному и стремлением к подражанию.

Иначе подходит к объяснению стимулов, побудивших Льока выбивать изображения на скалах, советский писатель. Эти стимулы — не плод досужей фантазии. Они научно обоснованы А. М. Линевским в его капитальном труде по археологии. Он тщательно анализирует изображения животных и птиц, раненных охотником, и убедительно доказывает, что древний художник рассматривал эти рисунки как верное средство поразить эти существа в натуре. По этой причине, например, по мысли автора, «на скалах Карелии увековечивались морские промыслы, чтобы магическими манипуляциями обеспечить благополучие промышленников и удачу их поездкам на промысел в бурное Белое море».[9]

Такой практический подход к изобразительному искусству у древнейшего населения Карелии исследователь объясняет анимистическими представлениями людей первобытного общества. В них он видит причины возникновения наскальных изображений. Он указывает на материальную подоснову анимизма, в котором нет «молитвы ради молтитвы», хотя свойственная анимизму идея всеобщей одухотворенности «насквозь идеалистична».

Эти выводы ученого легли в основу образной системы повести и дали толчок деятельности ее главного героя Льока. То обстоятельство, что он — колдун, дало возможность ввести читателя в сферу анимистических представлений изображаемой эпохи. А то, что он колдун поневоле, подчеркивает их власть над умами всех членов родовой общины и дает возможность вывести колдовство за пределы мистического таинства в круг практической деятельности первобытного человека.

Посмотрим, как возникает у Льока потребность в художественной работе. Он живет в мире анимистских представлений. На что направлено его внимание? В землянке колдунов его напугал вид чудовища. Оказывается, на оленьей шкуре углем и охрой был нарисован Роко, Друг Охотников. Образ мыслей Льока, как и его предшественника, характерен для анимиста. Читатель понимает, что неудачная охота вызвала в свое время недовольство старого колдуна духом, покровителем охотников, и он наказал его, полагая, что дротик, пронзивший изображение Роко, причинит боль живому Роко (а иначе анимисты не представляли себе духов). Льок, как анимист, считает, что его забота о попорченном изображении принесет исцеление живому Роко и обеспечит его расположение. В землянке колдуна Льок понял значение искусства для колдовства. Он увидел на шкурах изображения оленя, волка и рыси. Ему стало ясно, что его предшественники, не выходя из землянки, «могли колдовать над изображением тех животных, за которыми собирались охотиться сородичи,и требовать от духов помощи» (стр. 19). Писатель воссоздал ту духовную атмосферу, которая определила стремление Льока создавать наскальные рисунки. Приказ Кремня дать стойбищу пищу, надежды сородичей на его колдовство, советы матери, пропитанной анимистскими представлениями, убранство землянки колдуна и собственный анимистский взгляд на мир — все это подготовило почву для превращения Льока в художника.

Задача писателя заключалась в том, чтобы показать этот путь, психологически его обосновать. В редакции 1939 года такая психологическая мотивировка вообще отсутствует. Льок увидел начатый погибшим чужеземцем рисунок человека и тем же камнем, который был в его руках, выбил изображение духа, покровителя охотников, размышляя при этом о том, что дух теперь в его власти. Перед нами образец научного, но не психологического, не художественного обоснования размышлений Льока. Не показано вообще, как пришел он к мысли о создании изображения духа. В издании 1955 года этот недостаток устранен. Но психологическая подоплека решения Льока выбить на скале изображение Роко здесь такова, что она подчеркивает в характере героя черты коварства и жестокости, свойственные герою в первых вариантах и не соответствующие тому отношению к людям, какое характеризует его в указанной редакции. Автор показывает, что Льоком руководила мысль о собственной безопасности. В редакции же 1959 года мы видим, что Льоком движет стремление найти надежное средство, чтобы помочь сородичам. Это превосходно характеризует и анимистский характер мышления древнего человека, и неразрывность личности с родовым коллективом, а также единство характера Льока.

Образ Льока стал человечнее. Принимаясь за изображение птиц, он думает теперь не только о том, как обезопасить себя от мести колдуний, которые лишились из-за него священной скалы, а главное о том, что «счастливая охота очень нужна людям стойбища, они больше не могут голодать». И естественно, когда Льок услышал доносившийся сверху знакомый звук — летели гуси, он сделал практический вывод: «Чтобы приманивать семгу — выбивают изображение семги, чтобы приманить гусей — он выбьет на скале гуся» (стр. 41). Эта новая вставка в текст очень важна, так как она четко раскрывает практические цели создания петроглифов, научно обоснованные в «Петроглифах Карелии». В этом труде А. М. Линевский до-

[9] А. М. Линевский. Петроглифы Карелии, стр. 16.

lib.pushkinskijdom.ru

казал, что первобытному человеку казалось, будто он достигает власти над животным при помощи сделанного изображения.

С. Писарев, подражая в своей «Повести о Манко Смелом» А. Линевскому, не уловил этой связи между первобытной формой мышления и искусством (петроглифами). Вождь рода Лебедя Ахин после праздника посвящения выбивает на скале изображения, иллюстрируя происшедшее, не придавая им магического значения. И Манко, став преемником Ахина, изображая на скале победоносно закончившуюся войну с племенем Болотных лисиц, выступает лишь как летописец. У Линевского же анимизм, свойственный мышлению первобытных людей, является и двигателем действия повести, ее сюжетным ключом, и также двигателем характера Льока.

Исходным моментом в развитии сюжета является вражда между Льоком и Лисьей Лапой, Главной Колдуньей стойбища. Что лежит в основе этой вражды? Старое женское колдовство, сила которого заключалась в заклинаниях, становилось все более непонятным охотникам, так как было совершенно отвлечено от охотничьего быта. Льок выразил неосознанный протест охотников против женской магии, налагающей массу запретов и усложняющей их и без того тяжелый труд. В борьбе Льока против Лисьей Лапы, охранявшей стародавние обычаи, отразились наивные попытки человека, все еще бессильного в борьбе с природой, повлиять на нее колдовством. Льок выбил на скале изображение гуся и приказал: «Пусть каждый охотник метнет в птицу мою дубинку. Кто попадет сейчас, тот не промахнется и на охоте» (стр. 41).

Колдовство такого рода было понятно охотникам, так как оно базировалось на здравом смысле, на опыте. В основе этого магического действия лежало понимание значение сноровки, которая появляется в результате тренировки. Но разумные действия, продиктованные жизнью, в темном сознании древнего человека принимали форму обычаев и диктовались, по его понятиям, волей духов.

В полной драматизма сцене, рисующей острое столкновение между Льоком и Лисьей Лапой, столкновение, жертвой которого оказалась мать Льока, рухнувшая в бурный поток, ярко рисуется столкновение старой женской магии и мужского колдовства. А это символизирует переходный момент от материнского рода к отцовскому. Власть материнского рода еще сильна. Это отражается на всем жизненном укладе беломорского стойбища и прежде всего на том, что в землянке, как и во всем стойбище, власть принадлежит женщине. Землянка строится именно для нее (см. описание постройки землянки для Ясной Зорьки), а к ее очагу приходит мужчина (как, например, Ау — в землянку Искры). Недаром магические заклинания при сооружении землянки Ясной Зорьки произносят колдуньи. Кстати, принцип хронологического сближения двух стадий родового общества позволил писателю показать переход к господству отцовского рода, т. е. нарисовать картину того, как закладывался фундамент нового общества, как совершался переход от варварства к цивилизации. В первых вариантах повести семейный уклад в южном стойбище не показывается. О нем рассказывает историк. В последующих же изданиях нарисована картина и семейной жизни Льока и Бэя.

Рассматривая петроглифы Пери Носа, Линевский выдвинул гипотезу «о существовании особого брачного периода (обычного при экзогамии и при существовании брачных фратрий) в весенний период после коллективного промысла».[10]

Эта научная гипотеза легла в основу замечательного бытового эпизода, изображающего празднество, посвященное заключению брачных союзов. И если, рисуя быт онежского стойбища, автор показывает семейный уклад при оседлом образе жизни, то, когда писатель в первой части изображает жизнь беломорского стойбища, он показывает характерный для него временный групповой брак, с обособленной жизнью мужчин во главе с Кремнем в охотничьем лагере в период промысла.

В конфликте с Главной Колдуньей раскрываются важные стороны характера Льока. От издания к изданию Льок становится человечнее. Это особенно заметно по тому, как изменяется его поведение в эпизоде похищения девочки — эпизоде, который знаменует собой острейший момент конфликта между ним и Лисьей Лапой. В первых вариантах Льок с целью самозащиты от колдуньи Лисий Хвост подкараулил девочку, «кинулся сзади на нее, повалил в траву и окутал ей голову своей меховой рубашкой... Как зверь полз Льок со своей добычей обратно к островку». Девочка от испуга потеряла сознание. Цель Льока заключалась в том, чтобы вызвать недовольство женщин колдуньей, которая обманула их, утверждая, что девочка умерла по его, Льока, вине. Иначе ведет себя герой в этой истории в последних редакциях. Теперь колдунья похищает девочку, задумав мстить молодому колдуну, а тот спасает ее.

Художник умеет найти такие исторически обусловленные ситуации, которые требуют от героя максимального напряжения его душевных сил. Особенно привлекает читателя ум Льока, неопытного юноши, сумевшего выстоять в борьбе с защитниками старины Главной колдуньей и Главным охотником, суровым Кремнем.

[10] Там же, стр. 76.

lib.pushkinskijdom.ru

У него очень сильные противники и успешная борьба с ними требует от него постоянной работы мысли. «Ты мудрая, а я хитрее тебя!» — думает Льок, слыша угрозы старухи. И он действительно разбил ее козни и одержал победу над мудрой колдуньей. Особенно трудной оказалась борьба с могучим защитником старины Кремнем, который предупреждает его, что, если колдун будет вводить новые порядки, он его погубит. Его требование: «Как жили мы раньше, так и теперь должны жить!»

В последнем издании изменилась трактовка вины Кремня даже по сравнению с изданием 1955 года. Он виноват теперь не перед духами, а перед родом. А духи, разгневавшиеся будто бы на Кремня, воспринимаются охотниками как защитники рода и его нравственных установлений. Если, по мнению охотников, духи рассердились на Кремня и обрекли промысел на неудачу, то читателю ясно, что виной всему властолюбие и гордость Главного охотника, помешавшего успеху Ау. Теперь понятны слова Льока, что «Кремень любит себя больше, чем свой род». Эта новая трактовка вины Кремня важна для идейно-художественного единства повести, в которой показывается власть родового коллектива над каждым его членом, независимо от занимаемого положения. Первобытная демократия устанавливала равенство всех перед верховной властью рода. Линевский не раз показывает, как род карает тех, кто стремится к личной власти в ущерб интересам родовой общины. Так был вынесен приговор двум Главным колдуньям и Кремню.

Этот острый социальный конфликт родового общества не показан у Рони. Он, напротив, изобразил, вопреки исторической правде, верховную власть вождя, а не рода. Тем более удивительно, что С. Писарев, имевший перед собой пример Линевского, следует в этом отношении за Рони, рисуя образы вождей-военачальников (Ахина, Махрома, Манко), своеобразных царей, обладающих полнотой власти, которая ни разу не соотносится с прерогативами рода. Читателя заинтересуют некоторые детали быта и нравов, показанные в его повести. Но в целом он пошел по авантюрному пути, рисуя походы и приключения героев. Главное оставлено в тени. Труд и формируемые им религиозные и эстетические представления — все это вне поля зрения С. Писарева. А у Линевского именно это, как уже говорилось, выдвинуто на первый план, находясь в центре его внимания уже в ранних вариантах, и тем более в последних изданиях повести. Не случайно Льок поставлен здесь в новые сюжетные отношения. Одним из важнейших моментов становится его связь с изобретательным охотником Кру и особенно с Кибу. Этот новый образ замечательного мастера по камню, изготовлявшего каменные орудия как вдохновенный художник, имеет существенное значение для идейно-художественного плана повести. Льок научился мастерить капканы и выделывать превосходные орудия. Он думает о том, что теперь, когда он и Бэй вернутся на родину, их сородичи никогда не будут голодать. Введение в повесть образов Кру и Кибу, заботливых наставников Льока и Бэя, углубило главную мысль автора: труд — основное содержание жизни первобытного общества, и забота о совершенствовании орудий труда, облегчающих условия труда и делающих его более эффективным, объединяет людей в родовой коллектив и формирует нравственный строй личности. Оттого-то так притягательны, так человечны образы вдохновенных тружеников Кру и Кибу. И под влиянием их трудовой морали завершается сложный процесс формирования характера Льока, ведущим началом которого является мысль о благе сородичей.

4

А. М. Линевский умело пользуется результатами своих научных исследований в художественных целях. Для понимания концовки второй части повести стоит обратиться к описанию величественной композиции группы Залавруга в книге «Петроглифы Карелии». Сопоставление «Листов каменной книги» с этим описанием показывает, как протекал творческий процесс, как организовывался сюжет. В научном труде отмечается четкое деление в группе Залавруга на три основных, друг от друга независимых композиции: 1) общественное празднество, знаменующее начало охотничьего сезона; 2) охота; 3) борьба с «нашельцами».

В повести эти три самостоятельных эпизода составляют единое повествование, завершающееся картиной самоотверженной борьбы мирных тружеников с напавшими на них мореходами-скандинавами. В отличие от ранних редакций повести описание этой борьбы не только не выходит за рамки сюжета, но, напротив, накрепко завязывает сюжетный узел. И подвиг Шух, и гибель старого Кру, и отвага Бэя — все это важные звенья сюжета, утверждающие нравственное превосходство людей, защищающих свой мирный труд, над завоевателями.

Каждый момент сюжета служит целому, т. е. способствует осуществлению важнейшего эстетического закона — художественного единства произведения. Этой задаче подчинена и значительная часть редакционных изменений в каждом из изданий. Так, например, охота братьев на волков в усыновившем их стойбище, изображенная в редакции 1939 года, была вызвана их стремлением отличиться перед церемонией посвящения в охотники. Полностью изменена мотивировка этого эпизода в последних изданиях. Охота братьев на хищника вызвана их стремлением

lib.pushkinskijdom.ru

спасти стойбище от страшной опасности. Читателю дано увидеть корни героизма Бэя и Льока, их преданность общине. Когда новые сородичи, опутанные суевериями, обвинили братьев в том, что из-за них дух — Хозяин леса — разгневался на стойбище и наслал зверя, Бэй произносит такую речь: «Люди, мы пришли к вам, потому что человек не должен жить, как ворон, в одиночестве... Вы взяли нас к себе. Вы не должны жалеть об этом. Я пойду и убью этого волка, и дети посмеются над ним, когда мы с братом положим его голову на том месте, где он загрыз охотника. Пусть мне не будет покоя, пока я не выполню своего слова» (стр. 173). В этом эпизоде, как видим, наглядно раскрывается коллективистская мораль родовой общины.

Именно благодаря тому, что фантазия писателя напоена полноводным источником — вдумчивым научным исследованием — «Листы каменной книги» имеют большое познавательное значение. Эта книга в целом и в частностях воссоздает живой образ давно минувшей эпохи. Если говорить о деталях, то важнее всего в этом плане те, которые характеризуют трудовые процессы: это до осязаемости образное описание изготовления новой лодки, и картина лепки глиняного горшка (стр. 67—68), а также изображение сложного процесса изготовления орудий, и многое другое, не говоря уже о развернутых картинах охоты, являющейся основным занятием. Колорит эпохи воссоздается также посредством изображения многочисленных обрядов и обычаев (например, обряд примирения с душами животных, обряд обезвреживания мертвых врагов, обряд захоронения родичей и т. д.), всевозможных поверий и суеверий, оказывавших непосредственное влияние на хозяйственную деятельность людей.

Верный реалистическим традициям, А. Линевский рисует своих героев в конкретных условиях исторически сложившегося быта и добивается также точного изображения своеобразной северной природы, с которой они находятся в постоянном взаимодействии. Руководимый чувством меры, он никогда не увлекается описаниями природы как таковой, как бы это ни было заманчиво. Природа появляется в повести только там, где описания ее вызваны условиями сюжета.

Изображается, например, морской промысел — и читатель видит море в момент штиля и бури, с населяющими его морскими животными. Взгляд героев повести на природу имеет типично анимистский характер. Птицы, животные, насекомые и рыбы понимают, якобы, человеческий язык, и поэтому Бэй быстро закрыл брату рот ладонью, когда тот хотел высказать догадку относительно придуманного Бэем маневра в предстоящей борьбе с волком. Ведь «ветер может донести до волка неосторожные слова охотника, пролетевшая птица услышит и прокричит ему с высоты...» (стр. 175).

В описании суеверий проявляется партийность художника. Они строятся так, что читателю становятся понятными корни религиозных представлений. Гибель матери Льока, рухнувшей в поток, изображена в ясной реалистической манере, это трагическое обстоятельство психологически обосновано как результат столкновения ее с Главной колдуньей. Но Лисья Лапа и все присутствовавшие, кроме того, в этом происшествии видят еще и исполнение воли духа — Хозяина реки, — требовавшего большого подарка.

Миф о Кровавом Хоро, играющий значительную роль в сюжете, изложен так, что читатель видит корень этого религиозного образа в беспомощности людей перед страшной угрозой чумы (стр. 98). В повести показывается тесная зависимость религиозных представлений от форм хозяйства. Так, например, вера в Друга охотников, в духа, именуемого Роко, могла возникнуть лишь в суровых условиях Беломорского побережья. В более благоприятных природных условиях Онежского стойбища нет надобности в этом духе. Зато оседлый образ жизни вызывает потребность в духе — покровителе стойбища. Но отношение людей этого южного рода к изображению духа точно такое же, языческое, анимистское, как и у людей северного стойбища к изображению Роко. Например, они требуют от духа реальной помощи и наказывают его изображение в тех случаях, когда их постигают неудачи и бедствия (см. заключительную главу второй части — сцену избиения колдуном истукана во время обряда захоронения погибших в бою). Автор с большой художественной убедительностью показывает, что первобытные люди ждали от религии защиты и помощи в своей трудной жизни. Окруженные неведомым, непознанным миром, который был полон для них опасных тайн, они пытались обойти страшные препятствия, требуя для себя помощи от воображаемых могучих духов.

Было бы неверно сводить значение «Листов каменной книги» к источнику, предлагающему научно проверенные сведения о жизни людей каменного века. Это — художественное произведение, далекое от постановки чисто академических задач. В картинах, волнующих воображение читателя, показана коллективистская мораль первобытного коммунизма, основанная на общеродовой собственности и коллективном труде. Исторически мотивирована нравственная чистота Льока, Бэя, Ау, Кру, Кибу и Шух. Автор показывает их свободу от эгоизма, их своеобразный альтруизм.

lib.pushkinskijdom.ru

В подтексте произведения, прославляющего труд и принципы поведения человека-коллективиста, заключено осуждение звериной морали буржуазного общества, где человек человеку — волк. Хотя первобытно-коммунистическая мораль доисторической эпохи выступает нередко в одеянии суровых религиозно-нравственных законов родового общежития, она возвышается над хищнической, индивидуалистической моралью, насаждавшейся в классовом обществе.

А. М. Линевский, правильно прочитав каменную книгу — гранитные скалы, испещренные рисунками древнего человека, сумел приблизить к нам ушедшую в глубь времен эпоху. Это удалось ему потому, что он нашел в жизни и характерах людей того времени черты, получившие развитие в новых социальных условиях нашего времени. Он смог перекинуть мост из нашего сегодня в далекое прошлое именно потому, что к решению своей художественной задачи подошел как марксист, обнажив то главное, что составляет суть жизни общества — труд. Сумев не только исследовать, но и нарисовать формы труда и собственности, основанные на началах коллективизма, он тем самым показал то общее, что роднит общественные отношения и этические принципы начальной и высшей стадий в истории человечества.

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

И. КОВАЛЕВ

«ПРАВДА» ПОД ЦАРСКОЙ ЦЕНЗУРОЙ

Дооктябрьская «Правда» с самого начала своего существования неоднократно подвергалась цензурным репрессиям. Из опубликованных материалов, хранящихся в Центральном государственном историческом архиве СССР в Ленинграде, известно, что царская цензура беспощадно преследовала большевистскую газету за печатавшиеся в ней художественные произведения.[1]

Как видно из обнаруженных нами новых документов, первый же номер «Правды», вышедший 22 апреля 1912 года, подвергся конфискации за напечатание в нем стихотворения В. Невского «Завод». Петербургский комитет по делам печати в своем донесении Главному управлению по делам печати по поводу этого стихотворения писал: «В стихотворении этом, посвященном рабочим невского района, описываются работы, происходящие на судостроительном заводе, причем завод изображается как средство, долженствующее организовать рабочий класс для „битв решительных“ с существующим порядком, который держит, по словам автора, трудящиеся массы в „оковах рабских“. Стихотворение имеет несомненно агитационный характер».[2]

Первомайский номер «Правды» за 1912 год также подвергся конфискации за напечатание статьи «Почему вы так беспокоитесь» (под псевдонимом П.) и стихотворения А. Белозерова «Первое мая». Петербургский комитет по делам печати указывал, что в стихотворении «воспевается 1-ое мая, как праздник труда, долженствующий вдохновить трудящиеся массы на „борьбу за свободу и на дерзостный вызов“ существующему порядку управления страной».[3] Из сообщения Главного управления по делам печати прокурору Петербургской судебной палаты от 15 ноября 1912 года узнаем, что на № 169 газеты «Правда» был наложен арест и возбуждено судебное преследование против редактора газеты за напечатание рассказа А. Сергеева «Нил Матвеич», в котором цензура усмотрела сопоставление царского офицера с собакой.[4]

Наиболее интересным документом является постановление Петербургского комитета по делам печати от 1 мая 1914 года о наложении ареста на № 75 газеты «Путь правды» за 1 мая 1914 года и о приостановлении газеты ввиду ее революционного направления. Этот номер газеты подвергся репрессиям за напечатание статьи «Первый русский мимеограф», посвященной памяти Л. П. Радина и статьи «1-ое мая в каторге». В первой статье автор приводит несколько революционных песен, составленных Л. П. Радиным.

Ниже публикуется постановление Петербургского комитета по делам печати о наложении ареста на № 75 газеты «Путь правды».

«Постановление Петербургского комитета по делам печати о наложении ареста на № 75 газеты „Путь правды“ и о приостановлении газеты за ее революционное направление, 1 мая 1914 г.

Слушали:

В № 75 рабочей газеты „Путь правды“ от 1-го мая сего года напечатаны, между прочим, статьи под заглавиями: „Первый русский мимеограф“ (памяти Леонида Петровича Радина), за подписью — „Старый товарищ“, и „1-ое мая в каторге“, за подписью — „Группа каторжан с.-д.“ (15 подп.).

Первая статья написана в память „члена всероссийской семьи марксистов“ Леонида Радина, который много послужил „вольному слову рабочей правды“ не только изобретением первого русского мимеографа для воспроизведения подпольной революционной литературы, но и составлением некоторых любимых песен проле-

---

[1] «Звезда» и «Правда» и царская цензура. «Красный архив», 1937, № 2 (81); Большевистская печать в тисках царской цензуры. Газеты «Звезда» и «Правда». Сборник документов. 1939.

[2] ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 10, 1912 г., д. 203, л. 102.

[3] Там же, л. 102.

[4] Там же, л. 207.

lib.pushkinskijdom.ru

тариата. Рассказав историю изобретения Радиным мимеографа, автор в заключение статьи приводит несколько песен-стихов пролетарских, составленных этим „преданнейшим другом рабочих, без устали работавшим среди рабочих и жизнь свою положившим за дело освобождения рабочего класса, за дело великой классовой борьбы пролетариата".

Нижеследующие выдержки из этих пролетарских песен, песен „торжества правды и свободы", характеризуют их боевое революционное содержание. Автор статьи говорит: „Кто не знает, кто не пел из вас нашей любимой песни:

Смело, товарищи, в ногу,
Духом окрепнем в борьбе,
В царство свободы дорогу
Грудью проложим себе...
«Братский союз и свобода»
Вот наш девиз боевой.
Долго в цепях нас держали,
Долго нас голод томил,
Черные дни миновали,
Час искупленья пробил..."

Эта песня, по словам автора, написана Л. П. Радиным в одиночном заключении в московской Таганской тюрьме. Он же дал мотив к этой песне, распространившейся будто бы по всей России.

А вот место из другой песни Радина — „Лучинушки", составленной им уже в ссылке, содержащее в себе явный призыв к бунтовщическому деянию.

...Надо, чтоб песня отвагой гремела,
В сердце будила спасительный гнев.
Зреет в народе могучая сила,
Край наш стоит на широком пути,
То, что страдалица мать выносила,
Сын-богатырь не захочет снести.
Мысли живой не задушит в нем голод,
Сил молодых не надломит борьба,
Смело возьмет он тяжелый свой молот
И разобьет им оковы раба.

Приглашая вспомнить „в торжественный день праздника 1-го мая" общего товарища Л. П. Радина, автор заключает свою статью стихами последнего, присланными им перед самой смертью своим друзьям, „работавшим тогда в подполье", и являющимися своего рода „завещанием"... Вот эти стихи, тождественные по смыслу с первыми.

Смелей, друзья, идем вперед,
Будя в сердцах живое пламя,
И наше дело не умрет,
Не сломят бури наше знамя.
Победы уж не долго ждать!
Проснулась мысль в среде рабочих,
И зреет молодая рать
В немой тиши зловещей ночи
Она созреет... И тогда,
Стряхнув, как сон, свои оковы,
Под красным знаменем труда
Проснется Русь для жизни новой!

Таким образом, основным мотивом приведенных песен-стихов Л. П. Радина является призыв к революционным выступлениям: автор не только возбуждает в читателях революционное настроение, не только приглашает товарищей „духом окрепнуть в борьбе", не только „будит в сердце спасительный гнев, — живое пламя", но и призывает к определенным бунтовщическим деяниям. Представляя современный общественный строй в государстве состоянием беспросветного рабства („долго в цепях нас держали") и поставив боевым девизом — „братский союз и свободу", автор одушевляет товарищей надеждой на близкую победу и призывает их к „смелым" выступлениям; он предлагает им „грудью проложить себе дорогу в царство свободы"; по его словам, богатырь рабочий „смело возьмет тяжелый свой молот и разобьет им оковы раба"; в среде рабочих „проснулась мысль" и „молодая рать созреет в немой тиши зловещей ночи..." „И тогда, говорит автор, стряхнув, как сон, свои оковы, под красным знаменем труда, проснется Русь для жизни новой".

Такого рода призывы рабочих являются возбуждением их к совершению бунтовщических деяний, каковое преступное деяние, предусмотрено 1 п. 1 ч. 129 ст. Угол. улож.

lib.pushkinskijdom.ru

Во второй статье, под заглавием „1-ое мая в каторге", группа каторжан с.-д., проводя параллель между возрождающейся весною природой и возрождением рабочего пролетариата, оглядывается на историческое прошлое человечества, устанавливает факт огромных завоеваний природы человеческим гением, придумавшим „много хорошего, облегчающего и украшающего жизнь", и говорит: „но все это стало достоянием очень не многих. Ликовала маленькая кучка, томились — миллионы. Миллионы трудящихся жили рабами". Затем, с течением времени, по словам авторов, по мере того, как „упорно накоплялся опыт трудящихся", „свободная мысль ковала и строила из него новый мир. И однажды таившаяся под пепелом веков творящая энергия прорвалась и грозным рокотом, подобно грому из темного неба, пронеслась по всей земле, от края до края". Здесь авторы статьи обращаются к товарищам-пролетариям с следующим революционным призывом: „Братья! кто бы вы ни были — русский, китаец, француз — руки давайте! Отныне мы целое, и плечо в плечо идем добывать себе нужное.

Слушайте! Мы, пришедшие из задворков жизни, обреченные на черную работу, мы требуем право отдыха, развития, свободы, ибо они принадлежат нам по праву... И когда достаточно окрепнем — мы возвратим себе то, что сработали своими руками. Мир стальных гигантов-машин, созданных нами, и силы природы — собственность всего человечества, — мы получим, ибо мы творим чрез них нужное человеку. И только тогда, когда они станут достоянием всех, труд наш будет увенчан достойной наградой. Все, что изобрел за тысячелетия человек, все, что облегчает и украшает жизнь человека, — мы дадим человеку".

В изложенной статье заключается не только типичная социалистическая идеология, но — и прямое возбуждение к ниспровержению существующего в государстве общественного строя, что является преступлением, предусмотренным 2 п. 1 ч. 129 ст. Угол. улож.

По справке оказывается, что не только рассматриваемый № 75 газеты „Путь правды", но и многие вышедшие ранее номера этого издания отличаются революционным содержанием своих статей. Так, инкриминированы были, с наложением ареста, №№ 2 от 23 I — по 128 ст. Угол. улож., № 6 от 28 I — по 128 ст. и 1 п. 1 ч. 129 ст. Угол. улож., № 8 от 30 I — по 1 п. 1034^{3} — ст. Улож. о нак., № 10 от 1 II — по 1 п. 1034^{3} — ст. Улож. о нак., № 30 от 7 III — по 1 п. 1 ч. 129 ст. Угол. улож., № 41 от 20 III — по 6 п. 1 ч. 129 ст. Угол. улож., № 43 от 22 III — по 6 п. 1 ч. 129 ст. Угол. улож., № 45 от 25 III — по 2 п. 1034^{4} ст. Улож. о нак. и № 59 от 12 IV — по 1 п. 1034^{3} ст. Улож. о нак.

Ввиду изложенного и принимая во внимание, 1) что в содержании статьи под заглавием „Первый русский мимеограф" заключаются признаки преступного деяния, предусмотренного 1 п. 1 ч. 129 ст. Угол. улож., 2) что в статье — „1-ое мая в каторге" содержится состав преступления, караемого 2 п. 1 ч. 129 ст. Угол. улож., и 3) что вышедшие ранее 9 номеров газеты „Путь правды" были инкриминированы с наложением арестов за статьи, столь же преступные, как и помещенные в настоящем номере, и что таким образом все издание это без всякого сомнения имеет своею ближайшей задачей революционную агитацию, направленную к ниспровержению существующего в России государственного и общественного строя, С.-Петербургский комитет по делам печати постановил: возбудить уголовное преследование против редактора газеты „Путь правды" крестьянина Тверской губ., Кашинского уезда, Потуповской волости, дер. Лежнево Николая Егорова Карцева по обвинению в преступлениях, предусмотренных 1 и 2 п. п. 1 ч. 129 ст. Угол. улож., наложив, на основании 1213^{10} ст. Уст. уг. суд., арест на № 75 газеты „Путь правды", и войти, на основании 1213^{15} ст. Уст. уг. суд., в Главное управление по делам печати с ходатайством о сношении с прокурором Петербургской судебной палаты на предмет приостановления газеты „Путь правды" впредь до судебного приговора ввиду ярко выразившегося революционного направления этого повременного издания.

Подлинный за надлежащими подписями.

Верно: секретарь Ив. Гришков» [5]

---

[5] Там же, 1914 г., д. 1251, лл. 163—165. 16 мая 1914 года Главное управление по делам печати в своем отношении прокурору Петербургской судебной палаты писало: «Главное управление вполне разделяет мнение СПб. комитета по делам печати о необходимости приостановления издания газеты „Путь правды"» (там же, л. 162). 21 мая 1914 года Петербургская судебная палата вынесла определение о приостановлении газеты «Путь правды». Вместо нее начала выходить газета «Трудовая правда» (см. там же, л. 199).

lib.pushkinskijdom.ru

В. ЗЕМСКОВ, Н. ХОМЧУК

ЕСЕНИН И ШИРЯЕВЕЦ

Годы 1955—1961 отмечены возрастающим интересом нашего литературоведения к творчеству Сергея Есенина: определился круг исследователей, работающих над есенинской темой, в печати периодически появляются статьи, воспоминания, публикации материалов о Есенине, защищена первая диссертация о мастерстве поэта,[1] вышла в свет первая монография о нем,[2] группа по изучению творчества Есенина при Институте мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР завершила подготовку к печати собрания его произведений и писем в пяти томах.

Все эти факты говорят о том, что близится время всестороннего, подлинно научного изучения и осмысления творческой биографии и поэтического наследия Есенина. Одной из предпосылок такого осмысления является возможно более полное освещение вопроса о связях и взаимоотношениях Есенина с его литературными современниками.[3] Богатейший материал для исследований подобного рода дают неопубликованные и малоизвестные письма поэта, а также письма и воспоминания близко знавших его лиц.

Сказанное в полной мере относится к истории дружбы Есенина с поэтом из народной среды Ширяевцем (Абрамовым), которая отразилась в переписке 1915—1920 годов. Даже в том объеме, в каком она известна на сегодняшний день,[4] переписка поэтов представляет значительный интерес: дает возможность проследить, как складывались и крепли творческие связи певца «рязанских раздолий» с «баюном Жигулей и Волги» (так величал Есенин Ширяевца), а также позволяет сделать некоторые выводы о том, как мыслилась Есениным его роль в литературной жизни и борьбе пятилетия, до предела насыщенного великими историческими событиями.

Особенно ценны в этом плане письма 1917 и 1920 годов. В первом — Есенин формулирует свое отношение к среде, в которой начиналось его поэтическое восхождение, — к представителям литературной интеллигенции Петрограда; во втором — высказывает ряд соображений и весьма существенных критических замечаний в адрес так называемых крестьянских поэтов (следует оговориться, что под этим наименованием критика, руководствуясь иногда чисто внешним сходством художественных приемов и тематики, объединяла писателей, несовместимых по своей творческой программе), с которыми он был тесно связан с первых литературных шагов.

В автобиографии, записанной со слов Есенина в феврале 1921 года, он на вопрос, «целен ли был, прям и ровен» его путь, ответил: «Нет, такие были ломки, передряги и вывихи, что я удивляюсь, как это я до сих пор остался жив и цел».[5]

Поэт не преувеличивал трудностей творческого роста. Становление Есенина как поэта было сопряжено с настойчивыми поисками такого литературного окружения, в котором полнее могло бы раскрыться его природное дарование. Так, начинающий Есенин становится членом Суриковского литературно-музыкального кружка писателей-самоучек из народа, сотрудничает в журнале демократического направления «Друг народа», затем завоевывает признание в кругу столичных литераторов-профессионалов, в годы революции выступает вместе с поэтами «крестьянского направления» от Клюева, Клычкова до Ширяевца, Орешина,[6] одновременно ищет

---

[1] С. П. Кошечкин. Мастерство Сергея Есенина (произведения 1924—1925 годов). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1959.

[2] Е. Наумов. Сергей Есенин. Жизнь и творчество. Учпедгиз, Л., 1960.

[3] Укажем некоторые из последних работ, содержащих подобные материалы: В. Перцов. Маяковский и Есенин. «Вопросы литературы», 1961, № 3; В. Ракова. Маяковский и Есенин (из истории литературных взаимоотношений). «Ученые записки Кустанайского педагогического института», 1961, т. 7; В. Земсков. Горький и Есенин. «Урал», 1961, № 6.

[4] Три письма Есенина к Ширяевцу обнаружены в личном архиве писателя Н. М. Пашина (г. Куйбышев). (Выражаем глубокую благодарность П. И. Суслину, нашедшему письма и передавшему их фотокопии в Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР). Письма 1915 и 1920 годов частично использованы в статье П. Суслина «Баян Жигулей. О творчестве А. Ширяевца» («Волжская коммуна», 1959, 19 мая). Ответное письмо А. Ширяевца найдено авторами настоящей работы в рукописном отделе Государственного литературного музея.

[5] Иван Розанов. Есенин о себе и других. Изд. «Никитинские субботники», М., 1926, стр. 23.

[6] В коллективном сборнике «Красный звон» (Пгр., 1918), альманахе «Скифы» (кн. 1, 2), газете «Знамя труда» (1917—1918) и т. д.

lib.pushkinskijdom.ru

точек соприкосновения с организаторами Пролеткульта,[7] является активным участником московской группы имажинистов, к 1923 году официально порывает с ними, не оставляя мысли о создании журнала, который объединил бы писателей, связанных с деревенской тематикой,[8] а в последние годы все более тяготеет к тем поэтам и писателям (В. Маяковскому, Д. Фурманову, Н. Асееву, И. Ионову и др.), «которые органически спаялись с революцией, с классом и видели перед собой большой и оптимистический путь».[9]

За неожиданно крутыми на первый взгляд поворотами поэтической судьбы Есенина угадывается закономерность, которую он несомненно подразумевал, говоря о пройденном нелегком пути: «Здесь все последовательно. Я всегда оставался самим собой».[10]

В письмах Есенина к Ширяевцу немало спорного, противоречивого; в них встречаются оценки и определения, данные в запальчивости спора, под влиянием минуты, и позднее уступившие место иным — более продуманным и трезвым. Зато в них чувствуется дыхание времени, которым жил Есенин, они — свидетельство сокровенной внутренней работы, того непрерывного роста, без которого немыслимо настоящее творчество. И это свидетельство тем ценнее, что Есенин предельно откровенен в выражении своих мыслей и чувств. Если в общении с иными чуждыми по духу писателями-петербуржцами, с елейным Клюевым поэт должен был порой скрывать свои подлинные побуждения, то здесь нет и тени настороженной недосказанности: Есенин искренне и доверчиво делится с Ширяевцем заветными думами, спорит о проблемах поэтического мастерства, которые волнуют обоих, с присущей ему чуткостью заботится о судьбе друга, томящегося «на чужбине невеселой».

Александр Васильевич Ширяевец (Абрамов) родился 2 апреля 1887 года в селе Ширяево Симбирской губернии, в Жигулях (отсюда и его литературный псевдоним — Ширяевец).

В междугорьи залегло
В Жегулях мое село.
Рядом — Волга... Плещет, льнет,
Про бывалое поет...

А кругом простор такой —
Глянешь — станешь сам не свой.
Все б на тот простор глядел,
Вместе б с Волгой песни пел! —

таково поэтическое описание Ширяева, данное самим поэтом, который справедливо считал родное село «одним из живописнейших мест на Волге».[11]

В автобиографии, написанной в 1923 году, незадолго до смерти, Ширяевец кратко рассказывает о себе следующее: «Родители из крепостных крестьян, впоследствии — мещане. Отец — самоучка, мать только читала — с трудом.

Окончил церковноприходскую школу (Ширяево), пробыл два года в городском училище (Самара). Служил чернорабочим, писцом, с 1905 года — в почт‹ово›-тел‹еграфном› ведомстве в Туркестанском крае, откуда выбрался только в 1922 г., потеряв мать, которой очень многим обязан.

Печатаюсь с 1908 года. Выпустил след‹ующие› сборники: „Ранние сумерки“ (стихи), 1911 г., „Богатырь“ (стихи), 1915 г., „Запевка“ (песни-стихи), 1916 г., „О музыке и любви“ (стихи), 1917 г., „Алые маки“ (стихи), 1917 г., „Край солнца и чимбета“ (туркестанские мотивы), 1919 г., „Волшебное кольцо“ (пьеса для детей), 1923 г., „Мужикослов“ (поэма), 1923 г., „Узоры“ (стихи для детей), 1923 г.

Печатается „Раздолье“ (Волжские песни)».[12]

---

[7] Об этом свидетельствуют сценарий о революционном Петрограде и рабочих-питерцах «Зовущие зори», над которым Есенин работал вместе с М. Герасимовым и Н. Павлович (Над. Павлович. Как создавался киносценарий «Зовущие зори». В кн.: Литературная Рязань, кн. 2. 1957), стихотворение «Кантата», написанное в содружестве с М. Герасимовым в память жертв революции. См. также: П. В. Шаталов. Есенин в Московском Пролеткульте. Воспоминания. Рукописный отдел Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР (далее: рукописный отдел ИМЛИ), ф. 32, оп. 3, ед. хр. 48.

[8] См. письмо Есенина к Н. Н. Накорякову от 27 марта 1925 года по поводу издания «Поляне», в котором должны были участвовать Вс. Иванов, П. Радимов, В. Наседкин и др. (рукописный отдел ИМЛИ, ф. 32, оп. 2, ед. хр. 3).

[9] В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. XII, Гослитиздат, М., 1959, стр. 95.

[10] Иван Розанов. Есенин о себе и других, стр. 22.

[11] А. Ширяевец. Автобиография 1913 г. Рукописный отдел ИМЛИ, архив А. Ширяевца, ф. 29, оп. 2, ед. хр. 1.

[12] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: рукописный отдел ИРЛИ), Р. I, оп. 26, ед. хр. 66.

lib.pushkinskijdom.ru

Поэтическая судьба Ширяевца сложилась неблагоприятно. После участия в революционных событиях 1905 года («И я влил каплю в алую волну, Пора была веселая, хмельная...» — вспоминал он в стихотворении «Девятьсот пятый год») поэт вынужден был уехать в Туркестан. Здесь, на южной окраине России, работая чиновником почтово-телеграфного ведомства то в Бухаре, то в Асхабаде (Ашхабаде), то в Чарджуе (Чарджоу), то в Ташкенте, провел Ширяевец долгих семнадцать лет. «Живу сейчас среди казенной обстановки, людей в футляре, под гнетом бесчисленных грозных циркуляров, не допускающих за человеком никаких человеческих прав... Но никакие циркуляры не вытравят из меня любви к литературе вообще и поэзии в частности — только этим и дышу...» — писал он в автобиографии 1913 года.[13] Ширяевец задыхался в затхлой атмосфере канцелярщины. Творчество стало для него смыслом жизни — поэзия давала силы, скрашивала томительное однообразие провинциальных будней.

И все же жизнь в стороне от главных путей революции, от путей большой литературы пагубно сказывалась на творческом развитии Ширяевца — ограничивала его кругозор, сужала поэтические горизонты. Есенин ясно видел, с какой стороны грозила другу опасность, и, как мог, боролся за Ширяевца (лучшим доказательством этого является письмо 1920 года). «Когда я встречался в 1917 году с Есениным, — вспоминает Л. Львов-Рогачевский, — он... с юношеским увлечением говорил о Ширяевце, с которым состоял в переписке. Он давал просматривать мне его рукописи, многие стихи своего друга тут же на память читал своим певучим голосом.

— Его надо непременно перетащить в Москву из Азии. Он там задохнется, — обычно заканчивал он беседу».[14]

Остро сознавал невыносимость своего положения и сам Ширяевец. «Русь прекрасна!»[15] — пишет поэт П. С. Поршакову[16] весной 1923 года из Москвы, куда ему, наконец, удалось перебраться. «Жизнь в Москве чрезвычайно интересна. Быть здесь, хотя и недолгое время, необходимо», — признается он в другом письме тому же адресату.[17]

Переезд в Москву, личное общение с товарищами по искусству благотворно подействовали на Ширяевца. Он готовил к печати наиболее зрелые свои произведения, с увлечением работал над поэмой «Палач», где в полную меру раскрылись его творческие возможности, но дни поэта были сочтены.

Есенин двадцатилетним юношей начал восхождение по лестнице поэтической славы — Ширяевец умер, не узнанный и не оцененный по достоинству широкими массами читателей-современников. «Настоящей известности, которую он вполне заслужил, Ширяевец при жизни не дождался», — писал в некрологе 1924 года Валентин Вольпин.[18]

При всей несоизмеримости природных дарований, при всем несходстве их человеческих и поэтических судеб Есенина и Ширяевца роднит многое. Эта общность не исчерпывается наличием тематических параллелей, аналогичных художественных приемов, неправомерно также сводить ее к проблемам взаимовлияния, подражания, заимствования — она органичнее, глубже.

Начинающий Есенин живо ощутил эту общность и инстинктивно потянулся к Ширяевцу, чья поэзия была столь близка ему по духу. Недаром в письме, положившем начало их заочному знакомству, поэт признается: «Я Вас полюбил с первого же мной прочитанного стихотворения». «Никто так не привлекал к себе Есенина, как этот скупоречивый, вдумчивый, широкоплечий увалень, парень в картузе и огромных яловочных сапогах... С первой же встречи с Ширяевцем я убедился, что между Есениным и Ширяевцем есть взаимно влекущая друг к другу сила»,[19] — свидетельствует писатель-«суриковец» Семен Фомин, очевидец дальнейшего развития их взаимоотношений.

Первое письмо Есенина к Ширяевцу относится к той поре, о которой поэт вспоминал с улыбкой и легким вздохом:

Было время, когда из предместья
Я мечтал по-мальчишески в дым,
Что я буду богат и известен
И что всеми я буду любим.

Оно написано накануне событий, которые определили всю дальнейшую судьбу Есе-

---

[13] Рукописный отдел ИМЛИ, ф. 29, оп. 2, ед. хр. 1.

[14] Л. Львов-Рогачевский. Предисловие. В кн.: Александр Ширяевец. Волжские песни. Под ред. П. Орешина и Л. Львова-Рогачевского. Изд. «Круг», М., 1928, стр. 9.

[15] Рукописный отдел ИМЛИ, ф. 23, оп. 3, ед. хр. 8.

[16] Поршаков Павел Семенович — поэт, участник сборника: Леонид Порошин, Павел Поршаков, Александр Ширяевец. Стихи. Ташкент. 1912 — и альманаха «Под небом Туркестана» (Ташкент, 1914), где также были опубликованы ранние стихи Ширяевца.

[17] Рукописный отдел ИМЛИ, ф. 29, оп. 3, ед. хр. 8.

[18] В. Вольпин. Александр Ширяевец. «Жизнь», 1924, № 1, стр. 13.

[19] Семен Фомин. Ширяевец и Есенин. «Красная нива», 1926, № 22, стр. 21.

lib.pushkinskijdom.ru

нина, — всего за полтора месяца до его блестящего поэтического дебюта в Петрограде.

В самом конце 1914 года Ширяевец послал на имя С. Д. Фомина заявление о приеме в Суриковский литературно-музыкальный кружок писателей-самоучек из народа:

«Шлю несколько стихотворений для „Друга народа“, заявление о принятии меня в члены кружка и членские пять рублей. Автобиографию вышлю в начале января.

Шлю приветы и поздравления с праздниками всем членам кружка. Желаю успеха „Другу народа“.

С уважением.

А. Абрамов

P. S. Письмо от Вл. Лазарева получил, поблагодарите его. А. А.

г. Чарджуй. Закаспийск 1 XII 1914 г.» [20]

Судя по постскриптуму, Ширяевец уже имел переписку с секретарем кружка Лазаревым: «суриковцы» готовились в то время к выпуску первого номера толстого ежемесячника «Друг народа», и Лазарев, рассылая приглашения участвовать в новом издании, очевидно, обратился с предложением такого рода и к Ширяевцу. Обязанности секретаря нового журнала были возложены на Есенина; естественно, что стихотворения Ширяевца были переданы ему. Одно из них — «Хоровод» — появилось в первом (январском) номере «Друга народа» рядом с произведением самого Есенина «Узоры». Это обстоятельство и послужило поводом для начала личной переписки.

В первом письме Есенина немало юношески наивного: с нескрываемой гордостью пишет он о том, что «московские редакции обойдены» им «успешно», что в «Млечном пути» он будет печататься рядом с прославленным Северяниным. В то же время здесь уже обнаруживаются определенные профессиональные навыки, умение отличить подлинно народную поэзию от модной подделки, искреннее стремление помочь товарищу по искусству, свойственное Есенину на всем протяжении его творческого пути, и, главное, твердая вера в свои силы, в свое поэтическое призвание.[21]

Вот что писал Есенин на бланке Суриковского литературного кружка:

«Александр Васильевич!

Приветствую Вас за стихи Ширяевца. Я рад, что мое стихотворение помещено вместе с Вашим. Я давно знаю Вас из „Ежемесячника“ [22] и по 2 номеру „Весь мир“.[23] Стихи Ваши стоят на одинаковом достоинстве стихов Сергея Клычкова,[24]

---

[20] Рукописный отдел ИМЛИ, ф. 29, оп. 3, ед. хр. 10.

[21] Не случайно друг юности Есенина Николай Сардановский, хорошо знавший его в московские годы, пишет, что уже в то время «эрудиция его в области поэзии была незаурядна». «Заметно было, что и тогда он прицеливался к технике этого искусства». Сардановский вспоминает, что Есенин как-то делился с ним «своими впечатлениями о внешности рукописей Бальмонта» (он мог их видеть в типографии Сытина, где работал как подчитчик корректора. — *Н. Х.*), что в университете Шанявского он «сосредоточил свое внимание исключительно на изучении литературы» (рукописный отдел Государственного литературного музея, архив С. А. Толстой-Есениной, № 20).

[22] В «Ежемесячном журнале» за 1914 год были помещены стихотворения Ширяевца «Полям», «На чужбине», «Бурлак», «Жигули», «Масленица», «Песни» и др.

[23] «Весь мир» — журнал, выходивший в Петербурге—Петрограде с 1910 по 1916 год. Ширяевец печатался в нем с 1913 года (стихотворения «Казак», «Метель», «Музыка»), позднее помещал там свои произведения и Сергей Есенин.

[24] Сергей Клычков — псевдоним Сергея Антоновича Лешенкова (1889—1941) поэта и беллетриста. Крестьянин родом из села Дубовки Тверской губернии. До 1918 года выступает как поэт, с 1924 года известен рядом прозаических произведений.

Уже в ранних произведениях Клычкова определились основные тенденции его мировоззрения и творчества: тяготение к сказочному, фантастическому, любовь к старому деревенскому укладу, твердая вера в его незыблемость, нерушимость, откровенная неприязнь к городской культуре и технике. С особенной силой эти тенденции сказались в послереволюционный период творчества Клычкова — в цикле его романов, связанных единством настроения и места действия: «Сахарный немец» (1925), «Чертухинский балакирь» (1926), «Последний Лель» (1927), «Серый барин» (1927), «Князь мира» (1928).

«Не за горами пора, когда человек в лесу всех зверей передушит, из рек выловит рыб, в воздухе птиц переловит и все деревья... подрежет пилой-верезгой. Тогда-то железный черт, который только ждет этого... привертит человеку на место души какую-нибудь шестерню или гайку с машины», — мрачно пророчествует автор

lib.pushkinskijdom.ru

Алексея Липецкого и Рославлева.[25] Хотя Ваша стадия от них далека. Есть у них красивые подделки под подобные тона, но это все не то.

Извините за откровенность, но я Вас полюбил с первого же мной прочитанного стихотворения. Моих стихов в Чарджуе Вы не могли встречать, да потом я только вот в это время еще выступаю. Московские редакции обойдены мной успешно. В „Ежемесячнике" я тоже, наверное, скоро появлюсь.

Есть здесь у нас кружок журнала „Млечный путь".[26] Я там много говорил о Вас, и меня просили пригласить Вас. Подбор сотрудников хороший. Не обойден и Игорь Северянин.[27] Присылайте, ежели не жаль стихов, только без гонорара. Раскаиваться не будете. Журнал выходит один раз в месяц, по довольно изрядно.

Кстати, у меня есть еще Ваше стих‹отворение› „Городское". Поправьте, пожалуйста, последнюю строчку.

„Не встречу ль я любезного на улице в саду" — переправьте как-нибудь на „любовную беду". А то уж очень здесь шаблонно.

Строчки „что сделаю-поделаю я с девичьей тоской" — краса всего стихотв‹орения›. Оно пойдет во 2 номере „Друг‹а› народа".[28] Если можно, я попросил бы карточку Вашей с персоны. Ведь книги стихов у Вас нет.

Очень рад за Вас, что вашу душу девушка-царевна вывела из плена городского.[29] Вы там вдалеке так сказочны и прекрасны. Жму руку Вашу. Со стихами моими Вы еще познакомитесь. Они тоже близки Вашего духа и Клычкова...

Ответьте пожалуйста. Уважающий Вас

Сергей Александрович Есенин

21 января 1915 г.

Москва, 2-й Павловский пер., д. 3, кв. 12»

«Чертухинского балакиря». Клычков находит своеобразную форму неприятия нового — уходит в мир выдуманный, заповедный, нереальный.

В 1915 году Есенин мог судить о Клычкове по его стихотворениям в «Ежемесячном журнале», «Северных записках», «Заветах».

[25] Алексей Липецкий, Александр Рославлев — писатели, выступавшие со стихами и рассказами на страницах столичных изданий («Весь мир», «Ежемесячный журнал», «Биржевые ведомости») одновременно с Ширяевцем и Клычковым. А. Рославлев сотрудничал вместе с Ф. Сологубом, Д. Цензором, М. Кузминым в журнале «Лукоморье», имевшем целью возродить интерес к славянской старине, стилизованной в духе неонароднических идей.

Поверхностный интерес к народной жизни, отсутствие самобытности отличали произведения названных писателей от произведений раннего Ширяевца и Клычкова, в которых чувствовалось глубокое знание сельского быта, органическая связь с творчеством народа.

[26] «Млечный путь» — ежемесячный журнал, выходивший в Москве в 1914—1916 годы (издатель А. М. Чернышев) и имевший задачей объединить «молодые силы искусства». В нем печатались Пильняк, Шкулев, Павлович, Северянин, Новиков-Прибой. Во втором номере журнала за 1915 год было напечатано стихотворение Есенина «Кручина».

Писатель Иван Константинович Коробов в неопубликованных воспоминаниях сообщает: «В Москве был тогда литературно-художественный кружок „Млечный путь", руководимый поэтом А. М. Чернышевым. Собирались каждую неделю — по субботам. Сюда привел кудрявого и жизнерадостного Есенина Н. Колоколов, учившийся с ним вместе в университете Шанявского... У Ильи Львовича Толстого — участника кружка... Есенин читал наизусть... поэму „Микола" (рукописный отдел Государственного литературного музея, архив С. А. Толстой-Есениной, № 2 в.).

К 1915 году Есенина уже не удовлетворял художественный уровень произведений большинства «суриковцев». Будучи литературным секретарем «Друга народа», он не мог примириться с низкими требованиями, которые предъявлялись к печатаемым в журнале вещам. Участие в новом кружке и издании привлекало поэта как возможность общаться с даровитой литературной молодежью, завязывать новые знакомства.

[27] Ко времени, о котором идет речь в письме, поэтические циклы Северянина «Ананасы в шампанском» (1915) и «Виктория Регия» (1915) пользовались широкой известностью. Начинающего Есенина радовала возможность выступить в «Млечном пути» рядом с модным поэтом. Позднее, в годы зрелости, он изменил отношение к Северянину, по достоинству оценил его манерно-салонную, поверхностно-эпигонскую поэзию. «Северянинщина» стала для Есенина синонимом пошлости в быту и искусстве. «Здесь такая тоска, такая бездарнейшая „северянинщина" жизни», — пишет он о мире европейского мещанства А. Мариенгофу из Остенде 9 июля 1922 года.

[28] Стихотворение с названием «Городское» во втором номере журнала «Друг народа» опубликовано не было. Оно вошло в сборник произведений Ширяевца «Запевка» (1916), но строк, упоминаемых Есениным, в этом издании нет.

[29] Есенин цитирует стихотворение Ширяевца «На чужбине», опубликованное в шестом номере «Ежемесячного журнала» за 1914 год.

lib.pushkinskijdom.ru

29 апреля 1915 года новые друзья проводили Есенина, окрыленного шумным литературным успехом в Петербурге, на родину, в Константиново, где он пробыл до осени. Обстоятельства сложились так, что именно в его отсутствие в Москву, в отпуск, приехал Ширяевец. Есенин узнал об этом из письма С. Городецкого, с которым сблизился в первые же дни жизни в столице. 4 июня, сообщая другу последние литературные новости, Городецкий писал: «Приехал Ширяевец. Тяжеловат и телеграфом пахнет. От города голову потерял. Снялись мы с ним, два каторжника — взгляни сам».[30]

Ширяевец вернулся в Туркестан, так и не повидав Есенина. Личное знакомство поэтов состоялось лишь несколько лет спустя, но никакие расстояния не могли помешать их дружбе: с каждым годом крепла творческая взаимосвязь, все больше становилось общих интересов, общих литературных знакомств, произведения Есенина и Ширяевца нередко печатались на страницах одних и тех же изданий.

В рукописном отделе Института русской литературы сохранилось письмо Ширяевца от 24 марта 1916 года, адресованное петроградскому издателю М. В. Аверьянову. Предлагая безвозмездно издать книжку своих стихотворений под названием «Волжские песни», поэт пишет: «Под псевдонимом „А. Ширяевец“ печатаюсь в следующих изданиях: „Ежемесячном журнале“, издаваемом В. С. Миролюбовым, „Новом журнале для всех“, „Огоньке“ и других.

Отзыв обо мне поэта Сергея Городецкого могу выслать Вам в любое время (газета «Речь», 1914 г.)... Справиться обо мне можете у Клюева и Есенина, а также у С. М. Городецкого, с которым я знаком лично».[31]

Показательно, что Ширяевец обращается именно к Аверьянову, которому Есенин был обязан появлением в печати первой своей книги «Радуница». Показательно также, что, стремясь завоевать доверие издателя, он называет в качестве поручителей С. Городецкого и Н. Клюева.

Кстати сказать, заочное знакомство Ширяевца с Клюевым произошло задолго до появления Есенина на литературной арене. Претенциозный Клюев, лелея план создания единого фронта «крестьянской поэзии», исподволь вербовал соратников. Отвечая в марте 1913 года на не дошедшее до нас письмо Ширяевца, он обдуманно льстит начинающему поэту, всячески стараясь вовлечь его в сферу своего влияния. «Я всегда буду любить вас, как любил заочно, по песням в народном журнале, — пишет Клюев, — вы мне очень близки по духу и по устремлению к песне».[32]

Острая неприязнь к «городу-плену», «логовищу каменному», тоска «сгубленного городом» поэта по «воле полевой», прозвучавшая в ранних произведениях Ширяевца, явно импонировали Клюеву. Он старательно культивировал антиурбанистические мотивы в поэзии менее опытного собрата по искусству. Уроки Клюева непосредственно сказались в посвященном ему стихотворении Ширяевца (его цитирует Есенин в письме 1915 года):

Говорил ты мне, что мало у меня уда́лых строк, —
Удаль в городе пропала, замотался паренек...
А как девица-царевна светом ласковых очей
Душу вывела из плена — стали песни позвончей,
А как только домекнулся: кинуть город мне пора, —
Всколыхнулся, обернулся в удало́го гусляра!

Если Есенин сравнительно быстро и решительно отмежевался от «клюевщины», то Ширяевцу, несмотря на все предостережения друга, так и не удалось до конца избавиться от навязчивой опеки «нежного апостола». В 1923 году, десять лет спустя после первого обмена письмами, Клюев сделал в альбоме Ширяевца многозначительную надпись, из которой видно, что он, как и прежде, уверен в непоколебимости своего авторитета и в том, что им с Ширяевцем предстоит общий путь: «Брат Александр! Мир тебе и любовь! 1923. Октябрь. „И подобно камням в венце воссияем на земле его“».[33]

Следующее письмо Есенина к Ширяевцу отражает настроения поэта в сложнейший, переходный период русской жизни между двумя революциями 1917 года — Февральской и Октябрьской.

Из разговора с общим знакомым В. С. Миролюбовым[34] Есенин подробнее узнал о том, что произошло с другом во время приезда в Петроград в 1915 году,

---

[30] ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 107.

[31] Рукописный отдел ИРЛИ, архив М. В. Аверьянова, ф. 428, оп. 1, ед. хр. 1-а.

[32] Рукописный отдел ИМЛИ, ф. 29, оп. 3, ед. хр. 25.

[33] Рукописный отдел ИМЛИ, ф. 29, оп. 2, ед. хр. 10. Клюев перефразирует библейское изречение: «И спасет их Господь Бог их в тот день, как овец, народ свой. Ибо подобно камням в венце они воссияют на земле Его» (Ветхий завет, книга пророка Захарии, 9. 16.).

[34] Миролюбов Виктор Сергеевич (1860—1939) — редактор, талантливый организатор ряда изданий демократического направления. С 1913 по 1918 год Миро-

lib.pushkinskijdom.ru

о его «говореньях» с Городецким, о возмутившей Ширяевца «истории с Блоком», смысл которой расшифровывается в письме Ширяевца к Миролюбову от 10 марта 1916 года: «В Питере я пробыл около трех недель. Очень сожалею, что не успел забежать к Вам на несколько минут, простите. Все время я чувствовал себя там растерянным, все время находился в каком-то обалдении от всего виденного и все время изыскивал способы достать „презренного металла", ибо на дорогу не оставалось ничего...

Бывал у Городецких, один раз был у З. Н. Гиппиус, которая взяла у меня 4 стихотворения для „Голоса жизни" (помещены в 24 номере), познакомился еще кое с кем.

О „братьях-писателях"... Но это длинная история, скажу только, что Вы оказались правы в своей оценке...

Кое-что я уразумел, и от многого меня отшатнуло...

Сладко журчащий о России, о русском народе г. Блок, оказывается, не расположен заводить знакомства с писателями из народа, не принял меня, а до меня не принял Сергея Клычкова (по рассказу А. Тинякова),[35] который тщетно пытался познакомиться с ним. Один только Есенин попал к нему, да и то обманным путем (тоже по рассказу Тинякова). Честь и слава! Оно, конечно, не подобает потомку крестоносцев иметь дело с разным сбродом... Из-за этого поссорился я с Тиняковым, который защищал его и выражался так: „Если бы я был знаменит — тоже не принял бы". Знакомство мое с г. Блоком кончилось тем, что после нескольких писем к нему и вызывов по телефону я, явившись к нему, проторчал в прихожей, и горничная вынесла мне книгу его „Стихи о России", которую я купил в магазине и с которой явился к их степенству с просьбой дать автограф. Автограф-то в книге был, но автора видеть не сподобился... Мерси и на том, что увидел горничную знаменитости».[36]

Очевидно, Ширяевец, глубоко уязвленный приемом, который был оказан ему «питерскими литераторами», написал о своей обиде и самому Есенину.

Тот ответил другу взволнованным и сочувственным письмом-памфлетом. Начало его несколько необычно:

«Хе-хе-хе, что ж я скажу тебе, мой друг, когда на языке моем все слова пропали, как теперешние рубли. Были и не были. Вблизи мы всегда что-нибудь, но уж обязательно сыщем и нехорошее, а вдали все одинаково походит на прошедшее, а что прошло, то будет мило, — еще сто лет назад сказал Пушкин.

Бог с ними, этими питерскими литераторами, ругаются они, лгут друг на друга, но все-таки они люди, и очень недурные внутри себя люди, а потому так и развинчены. Об отношениях их к нам судить нечего, они совсем с нами разные, и мне кажется, что сидят гораздо мельче нашей крестьянской купницы. Мы ведь скифы, приявшие глаза‹ми› Андрея Рублева Византию и писания Козьмы Индикоплова[37]

любов издавал и редактировал популярный петербургский «Ежемесячный журнал», широко привлекая к участию в нем писателей из народной среды. В декабре 1913 года Ширяевец обратился к Миролюбову с письмом (рукописный отдел ИРЛИ, ф. 185, оп. 1, ед. хр. 1265). Между ними завязалась переписка. С этого времени произведения Ширяевца стали часто печататься на страницах журнала. «Ежемесячный журнал» сыграл положительную роль и в судьбе начинающего Есенина: в 1915 году здесь был опубликован ряд его ранних стихотворений («Сыплет черемуха снегом», «Девичник» и др.).

[35] А. И. Тиняков (Одинокий) — поэт, современник Есенина.

[36] Рукописный отдел ИРЛИ, архив В. С. Миролюбова, Р. 185, оп. 1, ед. хр. 1265. Объяснить недоразумение, имевшее место в доме Блока, можно только с учетом всей сложности человеческой и творческой индивидуальности поэта. У Блока бывали периоды внутренней сосредоточенности, а порой — душевной усталости, когда он не допускал в свой мир не только новых, но и знакомых, глубоко симпатичных ему людей. Достаточно напомнить, что, отвечая на просьбу Есенина принять его вскоре после первого знакомства, Блок писал 22 апреля 1915 года: «Сейчас очень большая во мне усталость. и дела много. Потому думаю, что пока не стоит нам с Вами видеться, ничего существенно-нового друг другу не скажем» (Вл. Земсков. А. Блок и С. Есенин. «Огонек», 1955, № 48, стр. 26). Легко понять, что летом того же 1915 года, в разгар первой мировой войны Блок не нашел времени для беседы с Ширяевцем.

[37] Козьма Индикоплóв — византийский купец и монах, путешественник по Индии, Китаю, Персии, Восточной Африке. В «Христианской топографии» (ок. 547 г.) Индикоплова в противовес теории Птолемея возрождается библейское учение о строении вселенной: она изображается как скиния (шатер), осеняющая плоскую Землю.

Для Есенина в писаниях Индикоплова оживает причудливый, красочный мир фантазии праотцев, воплощена та образно-поэтическая система народных представлений, элементы которой поэт считал необходимым привнести в собственное творчество и творчество своих единомышленников. (Подробно эта мысль развита им в теоретическом трактате «Ключи Марии»).

lib.pushkinskijdom.ru

с поверием наших бабок, что земля на трех китах стоит, а они все Романцы, брат, все западники.[38] Им нужна Америка,[39] а нам в Жигулях песня да костер Стеньки Разина.[40]

Тут о „нравиться" говорить не приходится, а приходится натягивать свои подлинней голенища да забродить в их пруд поглубже и мутить, мутить до тех пор, пока они, как рыбы, не высунут свои носы и не разглядят тебя, что это — „Ты". Им все нравится подстриженное, ровное и чистое, а тут вот возьмешь им да кинешь с плеч свою вихрастую голову, и боже мой, как их легко взбаламутить (стоит слегка повести против шерсти).

Конечно, не было бы этой игры, весь успех нашего народнического движения был бы скучен, и мы, пожалуй, легко бы сошлись с ними. Сидели бы за их столом рядом, толковали бы, жаловались на что-нибудь. А какой-нибудь эго-Мережковский приподымал бы свою многозначительную перстницу и говорил: гениальный вы человек, Серг‹ей› Ал‹ександрович› или Ал‹ександр› Вас‹ильевич›, стихи ваши изумительны, а образы — какая образность! А потом бы тут же съехал на университет, посоветовал бы попасть туда и, довольный тем, что все-таки в жизни у него несколько градусов больше при университетской закваске, приподнялся бы вежливо ‹на› встречу жене и добавил: „Смотри, милочка, это поэт из низов..." А она бы расширила глазки и, сузив губки, пропела: „Ах, это вы самый, удивительно, я так много слышала. Садитесь". И почла бы удивляться, почла бы расспрашивать, а я бы ей, может быть, начал отвечать и говорить, что коров доят двумя пальцами, когда курица несет яйца, ей очень трудно и т. д., и т. д.

Да, брат, сближение наше с ними невозможно. Ведь даже самый лучший из них — Белинский, говоря о Кольцове, писал „мы", „самоучка", „низший слой" и др.,[41] а эти еще дурнее».

---

[38] Отголоски «скифских» настроений Есенина сказались в его беседе с А. Блоком, записанной последним 4 января 1918 года:

«Вы — западник.

Щит между людьми. Революция должна снять эти щиты» (Дневник Ал. Блока. 1917—1921. Изд. писателей в Ленинграде, 1928, стр. 91).

[39] Америка в данном случае — не столько географическое понятие, сколько поэтический образ, символ индустриальной, городской культуры, чуждой и враждебной Есенину в ту пору. Не случайно поэт с такой откровенной неприязнью обращается к ней в поэме «Инония»:

И тебе говорю, Америка,
Отколотая половина земли, —
Бойся по морям безверия
Железные пускать корабли!

Утверждение «им нужна Америка» правомерно расценивать как полемический выпад в адрес Блока, который в стихотворении «Новая Америка» (1913), подмечая приметы нового —

Многоярусный корпус завода,
Города из рабочих лачуг, —

писал о России:

На пустынном просторе, на диком
Ты все та, что была, и не та,
Новым мне обернулась ты ликом
И другая волнует мечта...

Уголь стонет, и сталь забелелась,
И железная воет руда...
То над степью пустой загорелась
Мне Америки новой звезда.

[40] Это образное сопоставление, возможно, навеяно заключительными строками стихотворения Ширяевца «Утес Разина»:

Упрям утес осиротелый,
Не гаснет дума с давних пор:
Всколеблет горы голос смелый,
Вновь вспыхнет Разина костер!

[41] Цитируя по памяти статью Белинского «О жизни и сочинениях Кольцова», Есенин — сознательно или бессознательно — искажает ее смысл. Белинский действительно называет Кольцова самоучкой, но без малейшего оттенка того обидного снисхождения, которое чудится в этом слове Есенину. Критик неоднократно употребляет термин «самоучка», выделяя талантливого Кольцова из общей массы даровитых, но ограниченных в своих возможностях поэтов: «...у него решительно не было ничего общего с этими *поэтами-самоучками*, как их тогда величали»

lib.pushkinskijdom.ru

Противопоставив современным ему литераторам Иванова-Разумника, под влиянием которого поэт находился в то время, Есенин несколькими строками ниже писал:

«На остальных же просто смотреть не хочется. С ними нужно не сближаться, а обтесывать, как какую-нибудь плоскую доску, и выводить на ней узоры, какие тебе хочется, таков и Блок, таков Городецкий и все, и весь их легион.

Бывают, конечно, сомнения и укоры в себе, что к чему и зачем все это, но как только взглянешь и увидишь кого-нибудь из них, так сейчас же оно это самое-то и всплывает. Любопытно уж больно потешаться над ними, а особенно когда они твою блесну на лету хватают, несмотря на звон ее железный. Так вот их и выдергиваешь, как лещей или шелесперов.[42]

Я очень и очень был недоволен твоим приездом туда, особенно твоими говореньями с Городецким. История с Блоком мне была передана Миролюбовым с большим возмущением, но ты должен был ее так не оставлять и душой своей не раскошеливаться перед ними. Хватит ли у них места вместить нас? Ведь они одним хвостом подавятся, а ты все это делал.

В следующий раз мы тебя поучим наглядно, как быть с ними, а пока скажу об издательствах: Аверьянов сейчас купил за $2^1/_2$ тыс. у Клюева полн‹ое› соб‹рание› (выш‹едшие› кн‹иги›) и сел на них. Дела у него плохи, а издатель он шельмоватый. «Страда» — это просто случайные сборники под редакцией Ясинского,[43] а остальные журналы почти наполовину закрыты.

(В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 498), а также искренне сожалея о недостатках образования поэта (см. стр. 500). Столь же превратно толкует поэт выражение Белинского «средний класс» (в письме — «низший»). Подчеркивая, что талант Кольцова формировался в крайне неблагоприятных условиях, Белинский пишет о «среднем классе», «где мужицкая грубость лишена добродушной простоты и соединена с мещанскою спесью, ломаньем и кривляньем» (стр. 499).

Упреки поэта в адрес Белинского тем более несостоятельны, что в названной статье критик-демократ недвусмысленно иронизирует по поводу того барственно-пренебрежительного взгляда на Кольцова, который незаслуженно приписывается ему Есениным: «...в нем видели русского мужичка, который, едва зная грамоте, сам собою открыл и развил в себе способность писать стишки, и притом недурные» (стр. 498).

Интересно отметить, что суждение, высказанное в письме, спустя небольшое время было повторено Есениным в разговоре с Блоком. Говоря о Кольцове, он жаловался: «...его уж очень вымуштровали, Белинский не давал свободы» (Дневник Ал. Блока. 1917—1921, стр. 91).

[42] Шелеспер, точнее шереспер (другие названия — жерех, белорыбица) — название породы рыб, обитающей в водах Волги, Оки, Камы.

[43] Ясинский Иероним Иеронимович (псевдонимы — Максим Белинский, Независимый) (1850—1931) — беллетрист, общественный и литературный деятель. Есенин познакомился с ним вскоре после приезда в Петроград. Как вспоминает Ясинский, в 1915 году молодой поэт не раз бывал в его квартире на Черной речке. В рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР сохранились два письма Есенина к Ясинскому, бывшему в ту пору одним из ведущих сотрудников петроградской газеты «Биржевые ведомости» и литературных приложений к ней — «Огонек», «Новая иллюстрация». В 1915—1916 годах и Есенин, и Ширяевец, и Клюев помещали свои стихотворения на страницах «Биржевых ведомостей» и «Огонька». (В рукописном отделе ИРЛИ хранятся деловые письма А. Ширяевца 1915—1916 годов к редакторам «Биржевых ведомостей» М. М. Гаккебушу и А. А. Измайлову).

В мемуарах «Роман моей жизни» Ясинский рассказывает, как создавалась «Страда»: «Сергей Городецкий, Пимен Карпов, Мурашев, ... Клюев, Есенин... и еще несколько других образовали литературный союз... Меня выбрали председателем, и общество получило разрешение устраивать публичные литературные чтения, спектакли, лекции, иметь свой клуб, издавать сборники и книги и носить название „Страда“» (Иер. Ясинский. Роман моей жизни. ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. 319).

Интересные сведения об участии Есенина в деятельности «Страды» сообщает его современник, сотрудник петербургских изданий «Биржевые ведомости», «Жизнь для всех» и др. М. П. Мурашев: «Организационное собрание общества состоялось на квартире С. Городецкого. Были Есенин, Клюев, Пимен Карпов, Иероним Ясинский, Ремизов и др.

Есенин развивал широкие планы по изданию журнала, хотел вести отдел „Деревня“... Журнала организовать нам не удалось, но сборник собрали скоро». Мурашев сообщает также, что Есенин «с успехом выступал» на литературных вечерах «Страды» и «даже задумал написать пьесу» для нее (Мих. Мурашев. Сергей Есенин в Петрограде. Сб. «Сергей Александрович Есенин. Воспоминания», ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. 51).

lib.pushkinskijdom.ru

Мой план: обязательно этой осенью сделать несколько вечеров, а потом я выпускаю книгу в одном издат‹ельстве› с платой по процентам и выпущу сборник пятерых — тебя, меня, Ганина,[44] Клюева и Клычкова.[45] (О Клычкове поговорим еще, он очень и близок нам и далек по своим воззрениям). Но все это выяснится совсем там в сентябре. Стихи посылай в „Скифы", нов‹ый› сборн‹ик›, и „Заветы",[46] на имя Разумника Васильевича Иванова, Царское село, Колпинская 20. Это не редакция там, а его квартира. Ему посылать лучше, он тебя знает, и я ему о тебе говорил. А пока всего тебе доброго.

Твой Сергей

1917 г. июнь 24. Константиново»

По достоинству оценить разоблачительный пафос приведенного письма, правильно расшифровать содержащиеся в нем иносказания можно лишь с учетом всей сложности той обстановки, в которой Есенину пришлось жить и работать по приезде в Петроград.

Годы 1915—1917 были для него временем смелого поэтического взлета. Позднее Есенин вспоминал об этой поре:

Мечтатель сельский —
Я в столице
Стал первоклассснейший поэт.

Как совершалось это превращение? 22 октября 1915 года, предостерегая молодого поэта от ложных планов и опрометчивых решений, Блок дружески писал ему: «... шагать теперь трудно, в литературе, пожалуй, всего труднее... Сам знаю, как трудно ходить, чтобы ветер не унес и чтобы болото не затянуло». Блок не преувеличивал опасности, таившейся для Есенина в новом литературном окружении. Достаточно сказать, что в первые же месяцы пребывания поэта в Петрограде начинающим Есениным заинтересовались Мережковские, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, Андрей Белый; у него завязались личные знакомства и переписка с Ремизовым, Философовым, Леонидом Андреевым; поэтический голос Есенина впервые прозвучал на литературных вечерах, в которых участвовали М. Кузмин, Нагродская, Г. Иванов, представители «Цеха поэтов» — акмеистов Ахматова, Мандельштам и др.

По словам В. Чернявского, близко знавшего Есенина в те годы, петроградские декаденты «с истерией в стихах и в теле» «ощутили в пришедшем то очарование свежести, присущей ему тогда полной непосредственности, какого-то первородного, но не грубого здоровья, юности — не то тихой, не то озорной, запаха далекой деревни, которое показалось им почти спасительным».[47] Еще более резко говорит о характере интереса, проявленного к Есенину в определенных литературных кругах столицы, другой современник поэта Ив. Розанов: «Пресыщенных господ, эстетов и морфинистов, потянуло на капусту, т. е. к народу, к поэтам народным, но, конечно, не настоящим, а стилизованным».[48]

Об истинной цене этого «сладкого народолюбия», обуявшего «скучающую петербургскую публику» в разгар первой мировой войны, не без сарказма писал в 1915 году Мих. Левидов: «„Народная"... поэзия, как течение, — вызвана искусственно, родилась в душных петроградских редакциях специально для потехи бар... Публике нашей... нужна новая забава; — забаву эту она найдет в сусальном, лживом народничестве...»[49]

Иногда апология «земляной» поэзии приобретала комические формы. Из воспоминаний современников видно, что Есенину не нужно было далеко ходить за примерами, чтобы в письме 1917 года сымпровизировать воображаемый разговор

«Страда» выпустила два литературных сборника — в 1916 и 1917 годах. По программе и составу участников «Страда» была близка организованной Городецким и Ремизовым в том же 1915 году и вскоре распавшейся «Красе». «Страда» также оказалась недолговечной — общество закрылось в канун революции 1917 года.

[44] Алексей Ганин — поэт, автор сборников «Звездный корабль» (1920) и «Былинное поле» (1924). Вместе с Есениным участвовал во второй книге «Скифов» (1918). По воспоминаниям сестры поэта А. А. Есениной, Ганин постоянно пользовался его дружеской поддержкой, близко знал его друзей и родных.

[45] Очевидно, речь идет о выпущенном в Петрограде в 1918 году сборнике «Красный звон», куда вошли стихотворения и поэмы Есенина, Ширяевца, Клюева, Орешина. Клычков и Ганин в нем не участвовали.

[46] Во второй книге «Скифов» (декабрь 1917 года) стихи Ширяевца опубликованы не были, третья, которую готовил к печати Андрей Белый, так и не вышла в свет. «Заветы» — журнал народнического направления.

[47] В. Ч-ский. Первые шаги. «Звезда», 1926, № 4, стр. 214.

[48] Ив. Розанов. Мое знакомство с Есениным. Сб. «Памяти Есенина», ВСП, М., 1926, стр. 34.

[49] Мих. Левидов. «Народная» поэзия. «Журнал журналов», 1915, № 30, стр. 8—9.

lib.pushkinskijdom.ru

с «литературной дамой». «...Стоило ему только произнести с ударением на „о" „корова" или „сенокос", — вспоминает Чернявский, — чтобы все пришли в шумный восторг. — „Повторите, как вы сказали, ко-ро-ва? Нет, это замечательно!"... а Сергей, улыбчиво и терпеливо мигая глазами, спрашивал иногда без всякой обиды: „чего они не поняли?"» [50]

Декаденствующие интеллигенты готовы были покровительственно приручать новичка, пытались приспособить творчество молодого Есенина к своей реакционной псевдонароднической программе, навязать поэту роль буколического пастушка в модных гостиных, привить ему, по выражению С. Городецкого, «эстетику рабской деревни, красоту тлена и безвыходного бунта».

Как относился Есенин к этим попыткам, что скрывалось за «патриархальной крестьянской благовоспитанностью», за улыбчивым терпеньем, с каким он переносил шумные восторги своих салонных служителей?

По свидетельству очевидца первых шагов поэта в столице, он «принимал тогда все как удачу; он радовался... тому, что голос его все-таки слышали, ходил, как в лесу, озирался, улыбался, ни в чем еще не был уверен, но крепко верил в себя».[51] Однако из слов того же мемуариста можно заключить, что и на первых порах, пребывая в состоянии радостной растерянности, Есенин не утратил способности исподволь анализировать происходящее: «Не только к Блоку и к поколению „старших", но и ко многим, едва печатавшимся и случайно попавшимся ему на глаза в каком-нибудь мелком журнале, у него было определенное отношение».[52] Весьма характерно также признание Рюрика Ивнева, не без удивления констатировавшего, что Есенин «с первых дней приезда в Петербург держал себя с исключительным тактом — ни одного ложного шага...» [53]

Задолго до того, как в письме Ширяевцу был сформулирован взгляд на «питерских литераторов», у Есенина сложилось вполне самостоятельное суждение о многих из них. Память современников сохранила высказывания Есенина о Гиппиус и Мережковском, в которых обнаруживается тонкая наблюдательность двадцатилетнего поэта: «...Мережковский казался ему мрачным и как-то стеснял его. О Гиппиус, ... рассматривавшей его в лорнет и ставившей ему с усмешкой испытующие вопросы, он отзывался с неудовольствием. Помню его буквальные слова по поводу одной ее статьи: [54] „Глупая статья, она меня как вещь ощупывает"».[55] Надо полагать, поэт скоро узнал истинную цену покровительственного внимания Мережковских; он признавался позднее, что после предостережений Блока «стал относиться и к Мережковскому, и к Гиппиус — подозрительней».[56] Эта скрытая настороженность Есенина, внутреннее сопротивление новичка ее влиянию не укрылись от Гиппиус: спустя много лет, в советское время, она с явным неудовольствием вспоминала о том, как держался поэт в первое свое появление в ее литературном салоне (всего через несколько дней после приезда в столицу): «Затаенная мысль о своей „необыкновенности" уже имелась, вероятно: эти, мол, пока не знают, ну да мы им покажем...» [57]

Нельзя не согласиться с мнением лиц, близко знавших Есенина в ту пору, что в поведении поэта была «заметная доля умной и расчетливой хитрецы», что он «в глубине души» «сам посмеивался над своим маскарадом» [58] и «разыгрывал из себя простачка не столько из выгоды, сколько из озорства».[59] Да и мог ли Есенин иначе держаться с теми, кого он называл «фальшивыми народниками», для кого, по словам поэта, «крестьянин — это ребенок, которым они тешатся, потому что к нему не привилось еще ничего дурного».[60] Из приведенного письма видно, что сам Есенин квалифицировал свои взаимоотношения с «питерскими литераторами» как увлекательную «игру», в которой, по его убеждению, должна одержать верх крестьянская «купница». Содержащиеся в письме Ширяевцу остроумные характеристики, озорные выпады в адрес столичных знаменитостей заставляют вспомнить слова Белинского о Кольцове: «Сперва он... больше все молчал и наблюдал, но потом, смекнув делом,

---

[50] В. Ч-ский. Первые шаги, стр. 217.

[51] Там же, стр. 216.

[52] Там же, стр. 215.

[53] Рюрик Ивнев. Об Есенине. Сб. «Сергей Александрович Есенин. Воспоминания», стр. 13.

[54] Имеется в виду статья Гиппиус «Земля и камень» — один из первых откликов на появление Есенина в Петрограде (подробнее о ней см.: Н. Хомчук. Есенин и Клюев (по неопубликованным материалам). «Русская литература», 1958, № 2, стр. 157).

[55] В. Ч-ский. Первые шаги, стр. 218.

[56] С. Есенин. Дама с лорнетом! Вроде письма (на общеизвестное). Рукописный отдел ИРЛИ, Р. 1, оп. 7, ед. хр. 52.

[57] З. Гиппиус. Судьба Есениных. «Новости», Париж, 1926, № 1772, 28 января, стр. 2.

[58] В. Рождественский. Страницы поэзии. «Звезда», 1959, № 1, стр. 155.

[59] Рюрик Ивнев. Об Есенине, стр. 13.

[60] Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 586, оп. 1, ед. хр. 313.

lib.pushkinskijdom.ru

давал волю своей иронии... О, как бы удивились многие из фельетонных и стихотворных рыцарей, если бы могли догадаться, что этот мужичок, которого они думали импонировать своею литературною важностию, видит их насквозь и умеет настоящим образом ценить их таланты, образованность и ученость...» [61]

В то же время не следует слишком переоценивать прозорливость начинающего Есенина. Нетрудно заметить, что говоря о Гиппиус, Мережковском и их литературных собратьях, поэт большей частью ограничивается пока определениями внешнего порядка; он тонко подмечает детали бытового и литературного характера, но еще не поднимается до продуманных, серьезных обобщений. Размышляя о творческих возможностях столичных интеллигентов, Есенин отказывает им в самобытности и превосходстве над поэтами своей крестьянской «купницы» («Хватит ли у них места вместить нас? Ведь они одним хвостом подавятся, а ты все это делал»). Главное, что отталкивает Есенина в «питерских литераторах» и предопределяет категоричность вывода: «сближение наше с ними невозможно», — это снисходительно-пренебрежительное отношение к человеку «из низов», глубоко оскорбительное для поэта, с его врожденным чувством крестьянского демократизма, это подмена подлинного интереса к жизни и творчеству народа скоропреходящей модой — «style russe».

Минет несколько лет, прежде чем Есенин перейдет от этих более или менее поверхностных определений к оценкам политического, социального плана и в памфлете «Дама с лорнетом! Вроде письма (на общеизвестное)» скажет о Гиппиус, лицемерно отстаивающей право художника на «чистое» искусство вне политики: «Вы продажны и противны в этом как всякая контрреволюционная дрянь... Дорога Ваша ясна с Вашим игнорированием нас (хотя Вы писали обо мне статьи хвалебные)... Пути Вам нет сюда, в Сов‹етскую› Рос‹сию›», — а по поводу мистических, религиозных исканий Мережковского процитирует язвительную частушку, услышанную в народе:

Где калитка, где забор —
Мережковского собор.[62]

Даже при беглом ознакомлении с письмом бросается в глаза, что, воздав по заслугам Мережковскому и ему подобным, Есенин впадает в крайность и причисляет к «их легиону» и молодого Городецкого,[63] принявшего самое искреннее участие в его судьбе, и, главное, Блока, который менее всего заслуживал подобного отношения.[64] «Даже самому лучшему» из интеллигентов — Белинскому — поэт посмертно предъявляет (как ни парадоксально это звучит) обвинение в отсутствии истинного демократизма.

В то же время Есенину чужд тот пафос огульного отрицания, с каким один из его «единоверцев» и соратников по «купнице» Пимен Карпов утверждал еще

---

[61] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 510.

[62] Рукописный отдел ИРЛИ, Р. 1, оп. 7, ед. хр. 52.

[63] С. М. Городецкий отдал дань «русскому стилю» и в своем раннем творчестве, и как активный участник литературных обществ «Краса» (см. подробнее об этом: Н. Хомчук. Есенин и Клюев (по неопубликованным материалам), стр. 157) и «Страда». Однако он не принадлежал к числу литературных снобов, которые моды или потехи ради стремились навязать Есенину роль пряничного пастушка, он искренно видел в появлении Клюева, Есенина, других поэтов крестьянской «купницы» «праздник какого-то нового народничества». Городецкий чутко отнесся к новому товарищу по искусству. Желая помочь Есенину, поэт послал его к В. С. Миролюбову с запиской следующего содержания:

«Дорогой Виктор Сергеевич. Приласкайте молодой талант *Сергея Александровича Есенина.* В кармане у него рубль, а в душе богатство. Посылаю и свое стихотворение, — м‹ожет› б‹ыть›, понравится Вам. Целую Вас крепко, — присылайте мне журнал.

Ваш душевно.

11 III—915 С. Городецкий»

(Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 185, оп. 1, ед. хр. 442).

Подобно Блоку, советовавшему «не торопиться, не нервничать», он стремился уберечь Есенина от соблазнов легкого успеха. Об этом свидетельствует его письмо от 7 августа 1915 года: «Я тебе не скажу, что́ ты для меня, потому что ты сам знаешь. Ведь такие встречи, как наша, это и есть чудеса, из-за которых сто́ит жить, — писал Городецкий. — Был я в Москве. Молва о тебе идет повсюду. Все тебе рады. Ходят и сказки... Вот ты какой знаменитый. Только ты головы себе не кружи этой чепухой, а работай потихоньку, поспокойней» (ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 107).

[64] Отношение Есенина к Блоку настолько сложно и противоречиво, что оттенки его невозможно передать в немногих словах — оно должно послужить темой отдельного исследования.

lib.pushkinskijdom.ru

в 1909 году, что «интеллигенция ограбила народ духовно»,[65] и пророчествовал: «Пробьет час, волна народного движения подымется и захлестнет корабль современной „интеллигенции“».[66] Нет в суждениях поэта и той клокочущей, исступленной ненависти, яда и желчи, которыми пропитано каждое слово Клюева, готового поставить знак равенства между эстетами из «Бродячей собаки» и русской интеллигенцией. Вот что писал он Есенину в 1915 году: «Голубь мой белый,... Ведь ты знаешь, что мы с тобой козлы в литературном огороде и только по милости нас терпят в нем, и что в этом огороде есть немало ядовитых колючих кактусов... Я не верю в ласки поэтов-книжников... Ласки поэтов — это не хлеб животный, а „засахаренная крыса“, и рязанцу и олончанину это блюдо по нутру не придет, и смаковать его нам прямо грешно и безбожно. Быть в траве зеленым, а на камне серым — вот наша с тобой программа, чтобы не погибнуть... Я холодею при воспоминаниях о тех унижениях и покровительственных ласках, которые я вынес от собачьей публики.[67] У меня накопилось около двухсот газетных и журнальных вырезок о моем творчестве, которые в свое время послужат документами, вещественными доказательствами того барско-интеллигентского взгляда на чистое слово и еще того, что салтычихин и аракчеевский дух до сих пор не вывелся даже среди лучших из так называемого русского общества... Видите ли, не важен дух твой, бессмертие в тебе, а интересно лишь то, что ты, халуй и хам — Смердяков заговорил членораздельно».

Давнишней неприязнью к городу и городской культуре веет от заключительных строк письма: «О, как я люблю свою родину и как ненавижу Америку, в чем бы она ни проявлялась».[68]

Размышляя о петроградской интеллигенции, Есенин делает исключение из общего правила для Р. В. Иванова-Разумника, который вместе с Андреем Белым явился организатором сборника «Скифы», начавшего выходить в Петрограде в 1917 году.[69] Религией «скифства» был провозглашен пресловутый духовный максимализм, «живительным духом» которого новая Россия якобы призвана насытить культурный старый мир.

Свершение этой исторической миссии идеологи «скифства» возлагали на плечи «народа-богоносца», ставя знак равенства между понятиями «народ» и «крестьянство». Естественно, что желанными сотрудниками «Скифов» стали Есенин, Орешин, Клюев. В них видели «посвященных от народа», носителей правды «сошьего креста». «Клюевщина», таким образом, получила надежное теоретическое обоснование в программе «скифов».

В первое время Есенину и его соратникам по «купнице» льстила роль мужицкого Исайи.

Настроение «купницы» в первые дни Февральской революции живописует в своих воспоминаниях петроградский поэт Рюрик Ивнев: «Прямо по улице идут четверо, взявшись за руки, точно цепью. Смотрю: Клюев, Клычков, Орешин, с ними — Есенин.

Все какие-то новые, широкогрудые, взлохмаченные... „Наше время пришло!“ — шипит елейный Клюев».[70]

Еще более красноречиво сказывается это настроение в коллективном послании друзей Ширяевцу от 30 марта 1917 года:

«Христос Воскресе! дорогой наш брат Александр... Кланяются тебе совместно любящие тебя Есенин, Клюев, Клычков и Пимен Карпов.

Христос Воскресе, дорогая запевка. Целую тебя в сахарные уста и кланяюсь низко. Н. Клюев.

С красным звоном, дорогой Баюн Жигулей и Волги. Цвети крепче. Сергей Есенин.

---

[65] Пимен Карпов. Говор зорь. Страницы о народе и интеллигенции. СПб., 1909, стр. 14.

[66] Там же, стр. 20.

[67] Клюев говорит о посетителях «Бродячей собаки», прибежища петроградской литературной богемы.

[68] ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 111.

[69] См. об этом подробнее: Н. Хомчук. Есенин и Клюев (по неопубликованным материалам), стр. 154.

[70] Рюрик Ивнев. Об Есенине, стр. 26. Смысл клюевского «шипения» раскрывается в воспоминаниях другого поэта, близко знавшего членов «купницы», — В. Ф. Ходасевича: «Россия — страна мужицкая. То, что в ней не от мужика и не для мужика — накипь, которую надо соскоблить... Мужик построит новую Русь и даст ей новую правду и новое право, ибо он есть единственный источник того и другого. Такова программа... Такова была клюевщина к 1913 году...» (В. Ф. Ходасевич. Есенин. «Современные записки», Париж, 1926, XXVII, стр. 298). Очевидно, после февральских событий Клюев нашел возможность сбросить личину, которую носил перед «питерскими литераторами», и обнаружить свои истинные намерения.

lib.pushkinskijdom.ru

Пимен Карпов. Привет».[71]

Первый и третий абзацы написаны рукой Есенина.

С наибольшей очевидностью общность воззрений крестьянских поэтов в тот период проявилась в коллективном сборнике «Красный звон».[72]

Эта общность ощущается в трактовке революции как стихийной искупительной мистерии, за которой грядет немедленное и полное благоденствие крестьянства, «мужицкий рай», ибо поэты «купницы» твердо убеждены, что революция совершается только крестьянством и только ради него.

В мужичьих яслях
Родилось пламя
К миру всего мира!
Новый Назарет
Перед вами,
Уже славят пастыри
Его утро, —

ликует Есенин в поэме «Певущий зов».

Здравствуй, обновленный,
Отчарь, мой, мужик!

— приветствует он победителя («Отчарь»).

Веселись, Микула,
Царь земли родной!

— вторит ему Ширяевец.

Ставьте ж свечи Мужицкому Спасу!

— поучает Клюев.

Внутреннее единство участников «Красного звона» выявляется не только в общих представлениях о революции, но и в образно-поэтическом воплощении революционной действительности. Революция на страницах их стихотворений и поэм окрашена в алые тона грандиозного народного торжества, озарена отблесками очистительного пламени:

Славлю
Красное
Лето,

— восклицает Есенин («Отчарь»).

«Песенные гулы, красный звон шальной», пасхальный благовест слышит в революции Ширяевец.

Не Русь ли пламенем объята,
Не Русь ли алая до дна?..
Не Русь ли хохотом набата
Со всех сторон озарена?

— перекликается с ними в «Алом храме» Орешин.

Октябрьские события 1917 года показали, что между «скифами» не было подлинного единства целей и интересов. Группа раскололась. Есенин, убедившись в несостоятельности «скифства», отошел от него.

Началом разрыва со «скифами» послужило идейное и творческое размежевание с Клюевым.

Когда Иванов-Разумник выступил во второй книге «Скифов» со статьей «Поэты и революция», в которой утверждал: «Клюев — первый народный поэт наш, первый открывающий нам подлинные глубины духа народного», — Есенин обратился к автору статьи с негодующим письмом: «Штемпель Ваш „первый глубинный народный поэт", который Вы приложили к Клюеву из достижений его „Песнь Солнценосца", обязывает меня не появляться в третьих „Скифах". Ибо то, что вы... сочли за верх совершенства, я счел только за мышиный писк.

---

[71] Д. Благой. Материалы к характеристике Сергея Есенина, стр. 201.

[72] В сборник вошли стихотворения и поэмы Клюева, Есенина, Орешина, Ширяевца, проникнутые предчувствием великих революционных событий или созданные под их непосредственным впечатлением («Красные песни» Клюева, «Марфа Посадница», «Товарищ» Есенина, «Стенька Разин» Ширяевца и т. д.).

lib.pushkinskijdom.ru

Это я, если не такими, то похожими словами уже говорил Вам когда-то...

Клюев, за исключением „Избяных песен", которые я ценю и признаю, за последнее время сделался моим врагом. Я больше знаю его, чем Вы... То единство, которое Вы находите в нас, только кажущееся..»[73]

Письмо к Ширяевцу от 26 июня 1920 года, как и цитируемое выше письмо Иванову-Разумнику, отражает существенные перемены во взаимоотношениях Есенина с недавними союзниками, в его взглядах на задачи нового поэтического искусства. Размежевавшись с «клюевщиной», поэт пересматривает и свое отношение к крестьянской «купнице». Отдавая должное творческим возможностям «старых товарищей», он уже не ощущает былой солидарности с ними, которая так ярко проявилась в его письме и коллективном послании поэтов «купницы» 1917 года к Ширяевцу. «Купница» перестает существовать для Есенина как единое идейное и поэтическое целое. Поэт ищет путей в будущее и стремится приобщить к этим исканиям Ширяевца. Живя вдали от родины, оторванный от политической и культурной жизни России, Ширяевец испытывал растерянность перед лицом великих исторических перемен. Он писал Есенину:

«Сережа!

За два дня до получения твоего письма, прочитав в газете, что в Питере вышла новая газета „Знамя труда", в которой участвуют Ремизов[74] и Николай,[75] я послал туда все песни о Стеньке Разине. Если ты не хочешь, чтобы они там появились, если не трудно, зайди и возьми для передачи Разумнику. Сошлись на это письмо.

„Сказ", посвященный Николаю,[76] был когда-то помещен под другим названием. Теперь это стихотворение переделано совсем.

Здесь ни газет, ни журналов не получается, так что я в полной неизвестности, а потому не в состоянии разобраться, что делается на Руси и на чьей стороне правда. Здесь в октябре было побоище, на днях ожидается восстание мусульман. Жить в такой обстановке жутко, и я боюсь строить какие-либо планы.

А самое главное то, что все время думаешь, на чьей стороне правда, и получается, что правды, видно, совсем нет на свете. Тяжело и жутко от такой смуты!

Нельзя ли попросить Разумника, чтобы он распорядился высылать мне „Дело народа". [77] Выписывать — дорого, авось, найдется лишний номерок. Попробуй. Пиши. Александр».[78]

Ширяевца по-прежнему сковывает приверженность к прошлому, боязнь настоящего. «Ведь не так-то легко расстаться с тем, чем жили несколько веков!» — отвечает он В. Ф. Ходасевичу, писавшему по поводу его сборника «Запевка» следующее: «Как могут „писатели из народа", знающие мужика еще лучше, чем мы, интеллигенты, изображать этого мужика каким-то сказочным добрым молодцем, вроде Чурилы Пленковича, в шелковых лапотках? Ведь такой мужик, какого живописуют крестьянские поэты, вряд ли когда и был, и уж во всяком случае, больше его нет и не будет».

«Да и как, — признается Ширяевец, — не уйти в старину от теперешней неразберихи... Может быть, чушь несу я страшную, это все потому, что не люблю я современности окаянной, уничтожающей сказку, а без сказки какое житье на свете?.. Пока копошусь на старом месте. О современном, о будущем пусть поют более сильные голоса, мой слаб для этого...».[79]

Есенин пытается повернуть друга лицом к современности, навсегда оторвать его от «стилизованной клюевской Руси».

---

[73] См.: Н. Хомчук. Есенин и Клюев (по неопубликованным материалам), стр. 161—162.

[74] Ремизов Алексей Михайлович (1877—1958) — писатель консервативного толка, знаток русского народного творчества, мастер литературной стилизации. В произведениях Ремизова сказочные, волшебные элементы русского фольклора подчас приобретают нарочито мистический характер.

Ширяевец мог близко знать Ремизова через Есенина. Есенин познакомился с писателем в 1915 году, печатался в одних и тех же петроградских изданиях («Современник», «Голос жизни», «Ежемесячный журнал», «Биржевые ведомости», «Скифы»), вместе с Ремизовым участвовал в деятельности литературных обществ «Краса» и «Страда».

[75] Н. А. Клюев.

[76] Николаю Клюеву.

[77] Петроградская газета.

[78] Рукописный отдел Государственного литературного музея, архив С. А. Толстой-Есениной, № 63.

[79] В. Ф. Ходасевич. Есенин. «Современные записки», Париж, 1926, XXVII, стр. 318—319. Письмо Ширяевца от 7 января 1917 года

lib.pushkinskijdom.ru

«Милый Шура! — пишет он Ширяевцу. — Извини, голубчик, что так редко тебе пишу, дела, дорогой мой, ненужные и бесполезные дела съели меня с головы до ног. Рад бы вырваться хоть к черту на кулички от них и не могу.

„Золотой грудок“ [80] твой пока еще не вышел и, думаю, раньше осени не выйдет. Уж очень трудно стало у нас с книжным делом в Москве. Почти ни одной типографии не дают для нас, не советских,[81] а если и дают, то опять не обходится без скандала. Заедают нас, брат, заедают. Конечно, пока зубы остры, это все еще выносимо, но все-таки жаль сил и времени, которые уходят на это.

Живу, дорогой, — не живу, а маюсь, только и думаешь о проклятом рубле. Пишу очень мало. С старыми товарищами не имею почти ничего, с Клюевым разошелся, Клычков уехал, а Орешин [82] глядит как-то все исподлобья, словно съесть хочет. Сейчас он в Саратове, пишет плохие коммунистические стихи и со всеми ругается. Я очень его любил, часто старался его приблизить себе, но ему казалось, что я отрезаю ему голову, так у нас ничего и не вышло, а сейчас он, вероятно, думает обо мне еще хуже. А Клюев, дорогой мой, — бестия. Хитрый, как лисица,

---

К сожалению, Ширяевец сохранил верность этому убеждению до конца дней. «Уважение к древности есть несомненно один из признаков истинного просвещения (Надпись на Историческом музее)» (А. В. Ширяевец. Записная книжка. Рукописный отдел ИМЛИ, ф. 29, оп. 2, ед. хр. 10) — эта запись, сделанная поэтом незадолго до смерти, многое объясняет в его судьбе. Под пером Ширяевца она приобретает тенденциозный характер, как оправдание того взгляда на современность, о котором он так образно писал Ходасевичу.

[80] «Золотой грудок» — сборник стихотворений Ширяевца, который собиралась издавать «Московская трудовая артель художников слова», о чем было объявлено на обложке книги Есенина «Ключи Марии»

[81] Есенин имеет в виду, что ему и его тогдашним соратникам приходилось пользоваться услугами не государственных (советских), а частных издательств.

[82] Петр Васильевич Орешин (1887—1943), поэт, выходец из крестьянской среды. Приехал в Петербург из Саратовской губернии двумя годами раньше Есенина. В 1913 году печатался в «Ежемесячном журнале», «Современнике», позднее в «Скифах», участвовал в сборнике «Красный звон». Есенин сблизился с Орешиным в период увлечения «скифством», идеей господства крестьянской «купницы» в русской литературе. В. Кириллов вспоминает о совместном выступлении Орешина и Есенина перед рабочими петроградского завода Речкина в декабре 1917 года (см. сб. «Сергей Александрович Есенин. Воспоминания»). В журнале «Наш путь» (1918, № 2) была помещена положительная рецензия Есенина на сборник стихов Орешина «Зарево».

По мере расхождения Есенина с поэтами «купницы» росли разногласия между ним и Орешиным. В 1919 году они расстались. Орешин переехал в Саратов. Есенина, с его мучительными поисками новых поэтических приемов для выражения революционного содержания жизни, далеко не во всем удовлетворяли стихи Орешина о новой России. Он ждал от давнего соратника большей творческой смелости, поэтического новаторства. Главное же, великие исторические перемены порой трактовались Орешиным упрощенно, поверхностно-декларативно, без глубокого проникновения в их революционную сущность.

Шагу не отступим,
Глазом не моргнем.

В кандалах родились,
Вольными умрем!

Матушка, Россия,
Весело смотри,

Миру на потеху
Вспыхни и сгори!

Старую Россию
Всю разворочу

Новую Россию
Полюбить хочу, —

так изображает Орешин борьбу «за Святую Волю, за Народ Святой».

В свою очередь Орешин, как и другие поэты «купницы», болезненно воспринимал отход Есенина от прежних союзников, его активное сотрудничество с имажинистами. Его инвектива «Пегасу на Тверской» может соперничать с антиимажинистской поэмой Клюева «Четвертый Рим».

Много у вас образов веселых,
Но нет и не будет души, —

говорит он имажинистам.

С богом! Валяйте тройкой:
Шершеневич, Есенин, Мариенгоф!
Если мир стал плохой помойкой,
То у вас нет стихов!

lib.pushkinskijdom.ru

и все это, знаешь, так: под себя, под себя. Слава богу, что бодливой корове рога не даются. Поползновения-то он в себе таит большие, а силенки-то мало. Очень похож на свои стихи, такой же корявый, неряшливый, простой по виду, а внутри — черт.

Клычков же, наоборот, сама простота, чистота и мягкость, только чересчур уж от него пахнет физической нечистоплотностью.

Я люблю его очень и ценю как поэта выше Орешина и во многом лучше и Клюева, но, конечно, не в целом. Где он теперь, не знаю.

Ты, по рассказам, мне очень нравишься, большой, говорят, неповоротливый и с смешными думами о мнимой болезненности. Стихи твои мне нравятся тоже, только, говорят, ты правишь их по указаниям жен туркестанских инженеров. За это, брат, знаешь, мативируют. И какой черт ты доверяешься вообще разным с...?

Пишешь ты много зрящего, особенно не нравятся мне твои стихи о Востоке.[83] Разве ты настолько осартился или мало чувствуешь в себе притока своих родных почвенных сил?

Потом брось ты петь эту стилизованную Клюевскую Русь с ее несуществующими китежами и глупыми старухами, не такие мы, как все это выходит у тебя в стихах. Жизнь, настоящая жизнь нашей Руси куда лучше застывшего рисунка старообрядчества. Все это, брат, было, вошло в гроб, так что же нюхать эти гнилые колодовые останки? Пусть уж нюхает Клюев, ему это к лицу, потому что от него самого попахивает, а тебе нет.[84]

Посылаю тебе „Трерядницу", буду очень рад, если ты как-нибудь сообщишь о своем впечатлении.

Твой С. Есенин

В октябре я с Колобовым буду в Ташкенте, я собирался с ним ехать этим постом, но ‹он› поехал в Казань, хотел вернуться и обманул меня».

Ташкент давно манил Есенина. «Там у меня друг большой живет, Шурка Ширяевец, которого я никогда не видел», — оживленно говорил он друзьям. Но, очевидно, Г. Р. Колобов — инспектор Всероссийской эвакуационной комиссии, в персональном вагоне которого собирался ехать поэт, подвел его и в октябре. Поездка состоялась лишь весной 1921 года. Есенин ехал в Азию тем самым путем, который некогда проделал, двигаясь на Москву, Пугачев. Замысел поэмы о вожде крестьянской революции давно уже ждал воплощения. «Я сейчас собираю себя и гляжу внутрь... Вагон, конечно, хороший, но все-таки жаль, что это не ровное стоячее место. Бурливой голове трудно думается в такой тряске», — писал он с дороги. В вагоне Колобова были созданы третья и четвертая главы поэмы «Пугачев».

В Ташкент добрались лишь в мае месяце. Литературная колония встретила Есенина очень тепло. Поэт читал соратникам по искусству главы из «Пугачева». 25 числа Есенин был в гостях у Ширяевца. Его квартира состояла из двух небольших комнат; окна выходили во двор, их заслоняли ветви тополя, белые от пыли. Мать Ширяевца Мария Ермолаевна наливала чай стакан за стаканом. Естественно, что друзья говорили о самом сокровенном — о путях и судьбах русской поэзии.

Валентин Вольпин, близко знавший Есенина и видевшийся с ним в Ташкенте, вспоминает: «Часто и остро нападал на Есенина за его имажинизм Ширяевец, видевший в имажинисте Есенине поэта, отколовшегося от их мужицкого стана.

...давно вы покойники,
И мертвы в вашем сердце слова!
Вам Клюев противен до боли,
По мне — он превыше вас...

П. Орешин. Радуга. (1922, стр. 169).

[83] Есенин имеет в виду поэтический сборник Ширяевца «Край солнца и чимбета. Туркестанские мотивы» (Ташкент, 1919). Следует заметить, что Есенин несправедливо упрекает друга в излишнем пристрастии к Востоку: живописуя Туркестан, с его экзотической природой, причудливой архитектурой древних городов, своеобразным бытом, Ширяевец остается верен русской теме, большой любви к родине:

Край солнца, хлопка, рисовых полей,
Лоз виноградных, ароматов пряных,
Ты нелюб мне недвижностью своей,
Ты не живешь, ты в чарах снов дурманных.

[84] «Клюев не нашел чего-то самого нужного, и поэтому творчество его становится бесплодным... У Клюева в стихах только отображение жизни, а нужно давать самую жизнь», — говорил Есенин Ив. Розанову (Ив. Розанов. Мое знакомство с Есениным, стр. 23—24).

lib.pushkinskijdom.ru

Есенин долго и терпеливо объяснял своему другу основы имажинизма и тогда же начал писать письмо Р. В. Иванову-Разумнику с изложением этих основ, но так и не докончил его, оставив черновик письма Ширяевцу на память».[85]

Сохранившееся письмо к Иванову-Разумнику[86] во многом объясняет причины, побудившие поэта к сотрудничеству с имажинистами, и в то же время помогает понять, чем обусловлен был позднейший разрыв с ними, уже намечавшийся в 1921 году в этом письме и в особенности в статье Есенина «Быт и искусство». Образность, которую Есенин считал главным условием поэтического искусства, была лозунгом школы имажинистов. Но в отличие от своих союзников, трактовавших образность поэзии формально, механически, в ущерб содержанию, Есенин вкладывал в это понятие совершенно иной смысл. Неисчерпаемым источником для создания образов, сложных метафорических рядов, ярких сравнений для него служило народное творчество, народное мировосприятие. «Теперь я просто говорю, что это эпоха двойного зрения, оправданная двойным слухом моих отцов, создавших „Слово о полку Игореви“»,[87] — так характеризует он свое понимание поэтической образности в письме к Иванову-Разумнику и добавляет: «Дело не в имажинизме... Дело в моем осознании, преображении мира посредством этих образов».[88]

Эта мысль была позднее развита поэтом в беседе с Ив. Розановым: «С самых первых шагов... я стремился к тому, что нашел более или менее осознанным в имажинизме. Но беда в том, что приятели мои слишком уверовали в имажинизм, а я никогда не забываю, что это только одна сторона дела, что это — внешность. Гораздо важнее поэтическое мироощущение».[89]

Судя по письму, Есенин доказывал Ширяевцу в ташкентских спорах, что для него важнее всего сохранение собственной поэтической индивидуальности, а не формальная принадлежность к той или иной группе, будь то крестьянские поэты или имажинисты. «Я отрицаю всякие школы. Считаю, что поэт и не может держаться определенной какой-нибудь школы. Это его связывает по рукам и ногам», — утверждал он впоследствии.[90]

В эту встречу Есенин надписал другу несколько книг. «Шурке милому С. Есенин. Ташкент. 25 май 1921», — значится на одной из них. Другая надпись, большая и очень любопытная, носит откровенно полемический характер. Это продолжение давнего и страстного спора. Она гласит:

«Александру Васильевичу Ширяевцу с любовью и расположением С. Есенин.
Я никогда не любил Китежа и не боялся его, нет его и не было, как не было и тебя, и Клюева.
Жив только русский ум, его я люблю, его кормлю в себе: поэтому ничто мне не страшно и не город меня съест, а я его проглочу (по поводу некоторых замечаний о моей гибели)».[91]

В альбом Ширяевца, где тот собирал автографы современников, Есенин вписал отрывок из «Пугачева», начинающийся словами:

Знаешь, ведь я из простого рода
И сердцем такой же степной дикарь!

— стремясь подчеркнуть этим большую человеческую близость с Ширяевцем. Последний очень дорожил этим автографом. Семен Фомин вспоминает: «Ширяевец зазвал меня к себе... Вынул из корзины единственное свое богатство — небольшой длинненький альбом и кивнул: Настрочи-ка на память. Да, загляни: ведь здесь имеется запись Есенина. И рассказал, как к нему в Ташкент приезжал Есенин».[92]

Не менее глубокий след оставила встреча в душе Есенина. Он говорил В. Вольпину несколько лет спустя, когда друга уже не было в живых, что «только личное

---

[85] Вал. Вольпин. О Сергее Есенине. Сб. «Сергей Александрович Есенин. Воспоминания», стр. 113.

[86] Письмо впервые опубликовано Д. Благим в работе «Материалы к характеристике Сергея Есенина» («Красная новь», 1926, № 2, стр. 203—205).

[87] Характерно, что «Слово» было любимейшим произведением Есенина. Поэт видел в нем величайшее достижение народного гения. «Знаете ли, какое произведение произвело на меня необычайное впечатление?! — признавался он Розанову. — „Слово о полку Игореве“. Я познакомился с ним очень рано и был совершенно ошеломлен им, ходил, как помешанный. Какая образность! Вот откуда, может быть, начало моего имажинизма» (Ив. Розанов. Мое знакомство с Есениным, стр. 47).

[88] Д. Благой. Материалы к характеристике Сергея Есенина, стр. 205.

[89] Ив. Розанов. Мое знакомство с Есениным, стр. 39—40.

[90] С. А. Есенин. Автобиография. См.: Ю. Прокушев. Сергей Есенин. (Литературные заметки и публикации новых материалов). В кн.: Литературная Рязань, кн. 1. 1955, стр. 331.

[91] Д. Благой. Материалы к характеристике Сергея Есенина, стр. 205.

[92] Семен Фомин. Ширяевец и Есенин. «Красная нива», 1926, № 22, стр. 21.

lib.pushkinskijdom.ru

знакомство и долгие беседы с ним открыли ему значение Ширяевца как поэта и близкого ему по духу человека».[93]

В 1922 году осуществилась сокровенная мечта Ширяевца — поэт, наконец, перебрался в Москву. Застенчивому, медлительному провинциалу поначалу нелегко пришлось в огромном незнакомом городе, но радость свидания с родиной была превыше невзгод.

Пускай здесь на морозе щеки стынут,
От русских песен — сердцу расцвести, —

такими строками завершается отрывок «А в Туркестане набухают почки...», занесенный поэтом в записную книжку в январе 1924 года.[94] Большую радость доставляла Ширяевцу возможность видеться с Есениным, говорить с ним, строить планы на будущее. Имя друга постоянно повторяется в его письмах. «Вернулся из Берлина Есенин — затевает то же, о чем думали и говорили с тобой. Осенью что-нибудь тиснем обязательно», — пишет Ширяевец Фомину, имея в виду намерение Есенина издавать журнал.[95] «Дня три тому назад на Арбате столкнулись с Есениным... Жизнерадостен, как всегда, хочет на лето ехать в деревню, написал много новых вещей», — рассказывает он в письме Поршакову.[96]

В последний раз друзья виделись за несколько дней до смерти Ширяевца. Поэт рассказывал С. Д. Фомину, как он навещал Есенина в больнице:

«Кто-то ему сказал, что я закончил и читал поэму „Палач".

— Ты, говорит, написал большую удачную вещь, а я вот лежу».[97]

15 мая 1924 года Ширяевца не стало — он скоропостижно умер от воспаления мозга. «Я помню, — пишет Фомин, — как ошеломила Есенина смерть Ширяевца. Всем, кто вернулся в тот день с Ваганьковского кладбища на „поминки" Ширяевца в Дом Герцена, не забудется плакавший Есенин, с хрипотцой прочитавший весь ширяевский „Мужикослов". Стихотворение на смерть Ширяевца было им написано для „Красной нови" несколько дней спустя».[98]

Вместе с Орешиным и Клычковым Есенин вошел в комиссию, занимавшуюся литературным наследием Ширяевца. Его глубоко, болезненно трогало все, что касалось памяти друга. «Разве можно так относиться к поэту, и к большому, истинному поэту! — жаловался он Евг. Соколу. — Вы посмотрели бы, что сделали с могилой Ширяевца. Нет ее!.. Я поехал туда и плакал там навзрыд, как маленький плакал. Ведь все там лежать будем, — около Неверова и Ширяевца...» [99] Разговор происходил в Доме Герцена в ночь с 22 на 23 декабря 1925 года, перед самым отъездом поэта в Ленинград, и последние слова его прозвучали как завещание: прах Есенина покоится на Ваганьковском кладбище рядом с прахом «баюна Жигулей и Волги» Александра Ширяевца.

Л. КРУТИКОВА

ЛЕКЦИЯ А. И. КУПРИНА О ЛИТЕРАТУРЕ

Литературно-критические статьи Куприна, его высказывания о русской и зарубежной литературе мало привлекали внимание исследователей. Между тем деятельность Куприна-критика была весьма разнообразной. Им были написаны статьи и заметки о Пушкине, Гоголе, Чехове, Л. Толстом, Гарпне-Михайловском, Гамсуне, Киплинге, Джеке Лондоне и других. Свои суждения о литературе Куприн высказывал в многочисленных интервью с корреспондентами столичных и провинциальных газет. Наконец, писатель не раз выступал перед широкой читательской аудиторией с лекциями-беседами о современной литературе. Такие лекции были им прочитаны в 1908 году в Ессентуках, в 1914 году в Киеве, в 1916 году в Баку и в 1918 году в Петроградской школе журнализма («О репортерах в газете»). Однако тексты этих лекций Куприна до сих пор не обнаружены; о содержании их приходится судить лишь по кратким газетным отчетам.

---

[93] Вал. Вольпин. О Сергее Есенине, стр. 113.

[94] Рукописный отдел ИМЛИ, ф. 29, оп. 1, ед. хр. 82.

[95] Там же, оп. 3, ед. хр. 10.

[96] Там же, ед. хр. 8.

[97] Семен Фомин. Ширяевец и Есенин, стр. 21.

[98] Семен Фомин. Из воспоминаний. Сб. «Памяти Есенина», стр. 134. Речь идет об одном из лучших стихотворений Есенина «Мы теперь уходим понемногу...». В первой редакции оно называлось «На смерть Ширяевца».

[99] Евг. Сокол. Одна ночь. Сб. «Памяти Есенина», стр. 63—64. «К рассказу о могиле Ширяевца он возвращался несколько раз и, возвращаясь, нервничал до крика, передергивался мучительно», — добавляет собеседник Есенина.

lib.pushkinskijdom.ru

Тем больший интерес представляет публикация на страницах газеты «Терек» ессентукской лекции Куприна, прочитанной 25 июля 1908 года. Краткое сообщение о лекции появилось 3 августа в газете «Речь», упоминалось о ней и в интервью В. Регинина «У А. И. Куприна».[1] В газете «Терек» публикация появилась 27 и 29 августа 1908 года под заглавием: «Лекция А. И. Куприна. Новейшая литература. Портреты и характеристики. (Лекция прочитана в Ессентуках 25 июля 1908 года)». В сноске указывалось, что текст «печатается в сокращенном виде». Лекция носит отрывочный, конспективный характер, однако трудно сказать с уверенностью, представляет ли эта публикация черновой конспект самого Куприна или подробную запись одного из слушателей.

Лекция в Ессентуках была первым публичным выступлением Куприна и прошла не совсем удачно. Сам писатель так рассказывал В. Регинину о постигшей его неудаче: «Вначале доклад шел гладко... Я делал своевременно справки в своем конспекте, предлагал отрывки из книг... Но неожиданно сбился...», лекцию не окончил. И все-таки, несмотря на конспективность и незаконченность, лекция представляет несомненный интерес, так как в ней затронуты многие вопросы, волновавшие в тот период Куприна. Некоторые же недосказанные или непроясненные положения в имеющемся тексте лекции становятся более отчетливыми при обращении к беседам Куприна о литературе, опубликованным в те же годы корреспондентами различных газет.

Предлагаемая вниманию читателя лекция Куприна представляет собой беглый обзор русской и западноевропейской литературы XIX и начала XX века. Начав с характеристики реалистической литературы XIX века, пришедшей на смену романтизму, Куприн завершает обзор разговором о новых литературных течениях начала XX века.

Возникновение реализма Куприн связывал с Великой французской революцией, с социальными изменениями, происшедшими в обществе. Главой реалистической школы писатель считал Бальзака, высоко оценивая его творчество. «Бальзак был удивительным явлением, — говорил Куприн. — Он с изумительной смелостью отважился представить на суд общества порочную и гнусную жизнь гостиных, проделки ханжей и безбожников. Каждое свое произведение он обставлял массою фактических данных, тщательно собираемых им, и каждая вещь, вышедшая из-под его пера, прежде всего говорит о глубоком и поразительном знании изображаемого им уголка жизни. Он создал огромное количество самых разнообразных типов, значение которых не иссякло и до сих пор».

Вслед за Бальзаком Куприн рассматривал творчество его последователей, представителей «натуральной школы»: Флобера, Золя, Додэ, братьев Гонкур и Мопассана. В деятельности названных писателей Куприн выделял те черты, которые были близки его собственной литературной манере. Он говорил об «изумительном трудолюбии» Бальзака и его последователей, о неутомимом изучении жизненных фактов и «человеческих документов», отмечал великолепное мастерство Флобера и его эрудицию, восхищался огромным материалом, заключенным в его книгах, материалом, «за которым он не уставал ездить по самым отдаленным местам». Образцом писательского трудолюбия Куприн называет Золя, девизом которого были слова: «Ни одного дня без строчки».

В представлении Куприна реалистическая школа Бальзака не была единой. Писатель отмечал измельчание реализма и появление натуралистических тенденций в творчестве братьев Гонкур и Додэ, которые доходили «по временам до крайностей, в мелочах рабски следуя за жизнью».

Наметив основные вехи в развитии французского романа, Куприн обратился к русской литературе. От Пушкина и Лермонтова он сразу перешел к характеристике двух своеобразных, неповторимых русских писателей — Л. Толстого и Достоевского.

«По силе мысли и таланта Толстого можно сравнить разве только с Бальзаком, — замечал Куприн. — Толстой исключительное явление в мировой литературе и явление никогда неповторимое, как неповторим, например, Шекспир или Гомер. Кажется прямо-таки непонятным, как мог этот человек воплотить в жизнь такую массу самых разнообразных типов. Рисует ли он нам императора или солдата, судью или проститутку, светского бонвивана или страстного искателя правды — всюду он одинаково верен себе, силен, одинаково индивидуален, и ни в одном из нарисованных им людей нельзя отыскать хотя бы малейшую черту подражательности.

В этом же смысле ни с кем не сравним и Достоевский. С изумительным проникновением и чисто демонической силой, с беспримерной проницательностью он пытливо заглянул и раскрыл нам глубочайшие бездны человеческого духа. Таланта, равного Достоевскому, мы не видим в мировой литературе».

В оценке Тургенева Куприн допускал некоторые крайности, с которыми согласиться безусловно нельзя. Он говорил, что на Тургенева оказал влияние кружок

[1] «Петербургская газета», 1908, № 232, 24 августа.

lib.pushkinskijdom.ru

Флобера и Гонкуров, благодаря чему «Тургенев не всегда является чисто русским писателем как Гоголь или даже Гончаров».

Примечательно, что Куприн упомянул в лекции о трагической судьбе писателей-демократов 60—80-х годов: «Глеб и Николай Успенские, Левитов, Решетников, Помяловский, Гаршин — все они проходят длинной вереницей мучеников. Общественная и политическая реакция, отчужденность общества, материальная необеспеченность, цензурный гнет — все это тяжелыми камнями ложилось на их головы и влекло их к гибели». Это высказывание Куприна, свидетельствующее о его интересе к писателям-демократам, заставляет задуматься о творческих связях писателя с демократической литературой второй половины XIX века. Куприн часто обращался к тем же темам, которые разрабатывались его предшественниками. Есть факты, которые говорят о пристальном внимании Куприна к творчеству Глеба Успенского. В рассказе «Болото», например, он явно использует цикл его очерков «Власть земли». А в одной из забытых заметок Куприн писал, что Г. И. Успенский — «до сих пор неоцененный человек с его правдой о нравах растеряевой улицы».[2]

Характеризуя литературную жизнь России конца XIX века, Куприн говорил о влиянии Ницше, его проповеди сверхчеловека. Высоко оценивая творчество Горького, Куприн тем не менее неправомерно связывал свободолюбие горьковских героев, их мятежные порывы с идеями Ницше, утверждая, будто бы «Горький был, быть может, бессознательным ницшеанцем». Зенитом горьковской славы Куприн считал пьесу «На дне», недооценивая последующие произведения пролетарского писателя, в которых, по его мнению, появляются «морализирующие резонеры».

Особое место в литературе конца XIX века отводил Куприн Мопассану и Чехову, у которых он сам, как известно, многому учился. Писатель подчеркивал жизнеутверждающий, светлый характер чеховского творчества, приводил слова Чехова о прекрасной и свободной жизни через 300—400 лет. «Мы надеемся, конечно, — говорил он, — что мечта его осуществится — в этом залог бессмертия русской литературы!» Эти слова, сказанные в 1908 году, лишний раз опровергают мнение о якобы пессимистической и чуть ли не декадентской позиции Куприна в 1907—1910 годах.

В ессентукской лекции Куприн довольно подробно останавливается на тех литературных явлениях, которые возникали в конце XIX века в России и на Западе. Появление новых литературных школ, зарождение символизма и импрессионизма Куприн связывал с развитием самой жизни, с новыми потребностями и вкусами читателей. Краткий конспект лекции не отражает целиком литературно-эстетические взгляды Куприна тех лет, но его внимание к новым художественным формам в современной литературе весьма показательно: сам Куприн в эти годы искал новые формы художественной выразительности, новые пути к сердцу читателя.

Куприн, как Горький и Бунин, в целом отрицательно относился к декадентским течениям на Западе и в России. Но в то же время он пытался разобраться в причинах их популярности, выделял тех талантливых писателей, которые, заблуждаясь и ошибаясь, все-таки прокладывали какие-то новые тропинки в искусстве.

Куприн одобрительно говорил, например, о поэзии Бодлера и Верхарна, о драмах Метерлинка и Ибсена, о творчестве Гамсуна и Оскара Уайльда. С сожалением отмечал, что «Пер Гюнт» Ибсена еще не оценен, как не оценены и другие его вещи. Гамсуна Куприн называл оригинальным и самобытным художником, от произведений которого «веет такой яркой и сильной любовью к природе, таким пантеизмом, равного которому трудно найти в мировой литературе».

«Замечательным лицом в литературе» был, по словам Куприна, и Оскар Уайльд: «Вся жизнь его была как сказка, — и сам он был более парадоксом, чем все его парадоксы вместе взятые. Портрет Дориана Грея сохранится на долгое время. Это повесть о человеке, в котором совмещались красота духа и красота тела. Но это также повесть и о самом Уайльде».

Не трудно заметить, что в творчестве Гамсуна и О. Уайльда Куприн ценит только те идеи и настроения, которые были близки ему самому. Облагораживающее влияние природы и гармоническое развитие человеческой личности («красота духа и красота тела») были неизменным идеалом Куприна, гуманистически окрашивающим все его произведения. Неприкрытый индивидуализм и аристократизм Гамсуна и О. Уайльда вряд ли вызывали одобрение писателя. По крайней мере, у Куприна есть не только восторженные оценки Гамсуна. В 1909 году он говорил, например, что «уже переболел Гамсуном» и критически относится к его драмам. «Его драм я не понимаю»,[3] — замечал Куприн.

Небезынтересны в ессентукской лекции Куприна его высказывания о Конан-Дойле, которого он ценил за выдумку и изобретательность. Вопрос о занимательном сюжете, который мог бы заинтриговать читателя, всегда волновал Куприна. Его суждения о технике романов Конан-Дойля, упоминание в этой же связи о произведениях Джером Джерома и Марка Твена помогают уяснить направление творческой

[2] Заметка А. И. Куприна. «Журнал журналов», 1915, № 26, стр. 10.
[3] С. И с а е в. У А. И. Куприна. «Киевские вести», 1909, № 156, 14 июня.

lib.pushkinskijdom.ru

мысли писателя в эти годы. Кстати сказать, положительно отзываясь о Шерлоке Холмсе, Куприн выступил против бездумного подражания Конан-Дойлю. «Но, к сожалению, — говорил Куприн, — он дал плохие плоды. Сейчас у нас все магазины завалены подражаниями, различными Нат-Пинкертонами, Ник-Картерами и др.».

Довольно подробно освещал Куприн в лекции состояние современной русской литературы. В нашей науке, к сожалению, крайне мало внимания уделяется изучению того нового, что внесли в развитие критического реализма писатели начала XX века. Между тем стремление «обновить» реализм было характерно не только для Горького и Чехова, но и для таких писателей, как Бунин, Куприн, Леонид Андреев. Каждый из них по-своему обогащал реалистическое искусство, как обогащали русскую живопись в те годы Левитан и Врубель, Рерих и Кустодиев. И когда Куприн говорил в лекции, что «реалистическая литература начинает утомлять читателя», то это не означало, что он отказывался от реализма. Это высказывание Куприна может быть поставлено в один ряд с известными словами Горького, обращенными к Чехову: «Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм...» У Горького и у Куприна речь идет не об отрицании реализма, а лишь о поисках новых форм, обогащающих реалистическое искусство.

Куприн внимательно следил за всем происходящим в современной литературе. Он высоко ценил талант Горького, Бунина и Леонида Андреева. Высказывания Куприна о Горьком в основном известны. Бесспорно заслуживают внимания и суждения писателя о Бунине и Леониде Андрееве.

Еще в 1902 году Куприн радовался, что в обществе начинают ценить Бунина-художника. В письме к Бунину он замечал: «Миролюбов очень хвалит твой рассказ, что ты ему дал летом. И так вообще много в последнее время приходится слышать о тебе как о писателе лестного, что сердце радуется».[4] Позднее, в письме 1908 года, Куприн еще более высоко отзывается о Бунине: «Ты знаешь: одного тебя из писателей люблю я крепко и нелицемерно, чту твой тонкий аристократический талант, как никто, и горжусь твоей дружбой до того, что ревную тебя».[5] Подтверждением объективности этих оценок, высказанных Куприным в личных письмах к другу, могут служить его отзывы о Бунине в печати. В беседе с В. Регининым Куприн так говорил о Бунине: «Бунина люблю: в последних произведениях у него прекрасная проза, аристократическая... И такое удивительное богатство красок и языка».[6] Развернутый отзыв о Бунине находим в статье Куприна 1916 года: «Бунин тонкий стилист, у него громадный багаж хороших, здоровых, метких, настояще-русских слов; он владеет тайной изображать, как никто, малейшие настроения и оттенки природы, звуки, запахи, цвета, лица; архитектура его фраз необычайно разнообразна и оригинальна; богатство определений, уподоблений и эпитетов умеряется у него строгим выбором, подчиненным вкусу и логической необходимости; рассказ его строен, жив и насыщен; художественные трудности кажутся достигнутыми непостижимо легко... И многое, многое другое».[7]

Высоко оценивал Куприн талант Леонида Андреева, отделяя его даже в 1908 году от лагеря модернистов: «Я исключаю здесь по мастерству и широте замысла Андреева: это — большой художник и громадный ум, но он меня потрясает и ужасает своей эдакой роковой мрачностью... Лучшее из написанных им за последние два года: „Семь повешенных“. Чувствуется, что он растет, что талант его исключительный, большой, экзотический...» [8] С этой оценкой перекликаются и слова Куприна о Леониде Андрееве в ессентукской лекции: «В современной русской беллетристике одно из первых мест занимает Андреев. На нем заметно и влияние Ницше, но не Ницше — провозвестника сверх-человека, а Ницше пессимиста, и влияние Чехова. Андреев необъятный, ужасный, сумрачный, кровавый талант. Не его вина, что вся жизнь представляется ему безднами, озаренными красным смехом и окутанными тенями повешенных. Андреев готов вступить в богоборчество, он с мучительной жестокостью рисует нам ужасы войны и с холодным равнодушием показывает человеческую жизнь как шутку, брошенную в миры. Большим отрицательным качеством его творчества является то, что он пишет почти одной черной краской. Он губит в себе художника во имя пророков, Иеремии, Исайи».

Следует вспомнить и высокую оценку сатирического таланта Саши Черного — кажется, единственного поэта, которого Куприн принимал безоговорочно. «Сатиры его дышат пламенным гневом щедринской музы, — писал Куприн в 1915 году, — великолепным презрением, всей остротой и жгучестью меткой насмешки, которая прилипает к человеку как клеймо. И сейчас же рядом расцветают у Саши Черного скромные, благоуханные, прекрасные цветы чистого и мягкого лиризма». Куприн замечал, что объектом его сатиры были «типичная пошлость, скука, лень, равнодушие и тихое оподление современной жизни».[9]

[4] ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 1, ед. хр. 133.
[5] Там же, л. 11.
[6] «Биржевые ведомости», вечерний выпуск, 1908, № 10551, 13 июня.
[7] А. И. Куприн. Чтение мыслей. «Журнал журналов», 1916, № 20, стр. 5.
[8] «Биржевые ведомости», вечерний выпуск, 1908, № 10551, 13 июня.
[9] А. И. Куприн. О Саше Черном. «Журнал журналов», 1915, № 7, стр. 3, 4.

lib.pushkinskijdom.ru

Интересуясь развитием современной литературы, Куприн следил и за творчеством русских декадентов. В научной литературе о Куприне существовало мнение, будто бы в годы реакции писатель поддался влиянию декадентства. В настоящее время это прямолинейное суждение начинает подвергаться переоценке.[10] Высказывания Куприна о модернистах помогут яснее представить его литературную позицию в начале века.

В ессентукской лекции нет общей оценки декадентства и символизма, в ней даются лишь краткие отзывы о творчестве таких писателей, как Бальмонт, Брюсов, Блок, М. Кузмин, А. Каменский, А. Белый, Ф. Сологуб, Арцыбашев, Вячеслав Иванов. Думается, что Куприн все же не мог не сказать о своем, в общем отрицательном, отношении к модернистам. Такое предположение подтверждается другими его высказываниями тех же лет. Так, например, развернутый отзыв писателя о модернистской литературе приводит В. Регинин в 1908 году, публикуя свою беседу с Куприным под общим заглавием «Отклики писателя на литературные злобы». Делясь своими впечатлениями о декадентской литературе, Куприн говорил: «Читаю и чувствую, что эти писатели мало переживают, ничего не видят, сидят в своем углу и тонкие душевные переживания передают кучами слов...» Куприн там же замечал, что модернисты в большинстве своем, не зная людей и жизни, заменяют изображение быта и человеческих характеров «набором редких красивых фраз». Еще более резко отзывался Куприн о декадентской поэзии: «Наши поэты, по-моему — притворщики, фокусники и просто шарлатаны».[11]

О критическом отношении Куприна к русским декадентам свидетельствуют его высказывания в беседах 1909—1910 годов с другими корреспондентами. Вот некоторые из них: «Откровенно скажу вам, что символизм чужд моей душе и я его совершенно не понимаю» («Киевские вести», 1909, № 156, 14 июня); «Вся ошибка наших поэтов в том, что форма у них совершенно заслоняет содержание» («Вестник» (Симбирск), 1910, № 3, стр. 17); «Как ни будут крошить русский язык господа модернисты, — он никогда не утратит своей силы и красоты» («Биржевые ведомости», вечерний выпуск, 1908, № 10313, 22 января).

Отрицательно оценивая декадентство в целом, говоря об общих недостатках современной поэзии и прозы, Куприн в то же время выделял среди модернистов талантливых писателей. Уже в 1908 году Куприн говорил, например, об эволюции Брюсова, который начал «с шарлатанских стихов», а теперь «стал писать строгие, вытесанные из мрамора стихи, без всякого баловства».[12] Ту же мысль подчеркивал Куприн в ессентукской лекции: «Большой и трудный путь прошел Валерий Брюсов. Первое время своей литературной деятельности он интересовался прошлым: все мечты его были устремлены назад. Затем мы видим Брюсова, влюбленного в город, и наконец в данное время Брюсова, провидящего город будущего».

Положительно отзывался Куприн о словесном мастерстве Блока, Бальмонта, А. Каменского, М. Кузмина, Городецкого. Но одновременно писатель отмечал и их крупные недостатки: «бравировку, кривлянье», оригинальничание, непроясненность авторской позиции. «Самым непонятным из этой плеяды следует считать Андрея Белого, — говорил Куприн. — Непонятность — характерная его черта. Городецкий же несомненно заслуживает большего внимания. Это талант — но талант еще балующийся. Поэтому-то он и заигрывает с мифологией, но рано или поздно из него выработается большой поэт...»

Совершенно непримиримо относился Куприн к волне порнографии, хлынувшей в те годы на книжный рынок. В ессентукской лекции Куприн критиковал А. Каменского, М. Кузмина, Зиновьеву-Аннибал, отдавших дань порнографии. «Раз пишут мерзость только для мерзости и чтобы ею полюбоваться — это преступление», — говорил Куприн и в беседе с В. Регининым. Но тут же Куприн предостерегал от опрометчивого осуждения истинно художественных произведений, в которых шла речь об интимной жизни людей. «Но в целях художественности, правдивости и силы истинно хорошего рассказа, — говорил писатель, — автор может и не стесняться ни рискованностью образа, ни некоторою грубостью выражения, ни откровенностью сюжета». Это высказывание Куприна помогает понять то действительно большое различие, которое существовало между автором «Суламифи», «Морской болезни» и «Ямы» и писателями, спекулировавшими на «проблеме пола».

В противоположность всеобщему мнению Куприн по-своему оценивал Арцыбашева и Ф. Сологуба. «Уже первые вещи его „Куприян“, „Паша Туманов“ обратили на себя внимание, — говорил Куприн об Арцыбашеве. — Но в нем еще недавно сильно заметны были следы влияния то Толстого, то Чехова. К настоящему времени из него выработался оригинальный писатель. Он обладает способностью увлекательно рассказывать событие и поддерживать интерес к нему». Будучи невысокого мнения о романе «Санин», Куприн в то же время не соглашался с его оценкой в критике. «Недавно вышедший роман его „Санин“, — замечал Куприн, — произвел

---

[10] См.: А. Волков. Творчество А. И. Куприна в годы реакции. «Вопросы литературы», 1960, № 12, стр. 155—165.

[11] «Биржевые ведомости», вечерний выпуск, 1908, № 10551, 13 июня.

[12] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

большое впечатление, но, к сожалению, понят был совершенно нежелательным образом. Сам автор глубоко скорбел об этом. „Санин" — произведение юношеское. Это видно из каждой строчки. В целом роман — слаб, но частности носят на себе печать таланта. Как фигура Санин бледен и несложен. Его приняли за решителя половой проблемы — но это недоразумение. Санин в девушке видит телку, его отношение к ней — отношение низменное. Он безнравственен и паразит, не индивидуалист — а распущенник. В культурном обществе он казался бы лакеем».

Успех «Санина» Куприн объяснял лишь тем, что появление романа совпало со спросом на литературу, «которая бы, так или иначе, разрабатывала вопросы пола».

Спорил Куприн и с оценкой романа «Мелкий бес» Сологуба как крупного литературного явления. «По моему мнению, — говорил писатель — это капля Достоевского на ведро воды. Это жизнь маленького, пошленького гнусного человека, написанная с ужасающими подробностями. с мелочным и неправдоподобным ковырянием». Большой интерес вызвал у Куприна роман «Навьи чары». Однако в беседе с А. Измайловым Куприн объяснял, что его привлекло в романе Сологуба отсутствие банальности, хотя, как и все, он многого не понимает в мистике и символике Сологуба, в его «тихих мальчиках».[13] Отрицательно отзывался Куприн и о «садизме» Сологуба в поэзии.

Итак, можно с уверенностью сказать, что Куприн не смыкался с модернистами в годы реакции. Позиция Куприна была вполне самостоятельной. Он отстаивал свое видение мира и человека, связывал судьбы людей и их чувства с развитием свободы в стране и ростом самосознания личности. Если декаденты всех мастей рассматривали человека изолированно от общества, если они говорили о неизменности психики человека, о роковых страстях, будто бы господствующих над людьми, то Куприн даже в годы реакции верил в торжество свободы и красоты человеческих чувств. Опубликованная в «Тереке» лекция заканчивается знаменательными словами: «Половой вопрос может быть разрешен только свободным человеком, только тогда, когда спадут путы, связывающие людей, лишающие их свободы жизни, только тогда, когда ничто не будет мешать соединению двух любящих существ».

В своей лекции Куприн не обошел молчанием и деятельность русских критиков. Вопрос о современной критике особенно волновал писателя в эти годы. Он понимал, что в столь «смутное время» критика должна руководить читателем, помочь ему отделить настоящее искусство от подделок. В беседе с В. Регининым в июне 1908 года Куприн с сожалением отмечал, что «нет у нас в нынешнее время и критиков, в свое время сыгравших немалую роль в русской литературе». И тут же писатель раскрывал свое представление о настоящей критике. Нужны такие критики, говорил Куприн, «которые помогают публике и писателю взаимно разобраться друг в друге, полезен тот, который подобно ювелиру берет в руки драгоценность и умело обращает ее к солнцу, истинный друг прекрасного в литературе и честный враг пошлости...»[14]

С этих высоких позиций Куприн оценивал в лекции деятельность современных критиков — Буренина, Суворина, Волынского, Розанова, Л. Шестова, П. Пильского и К. Чуковского. «Буренин, — писал Куприн, — обладал большим критическим талантом — теперь же мы видим брызжущего слюной желчевика. То же самое произошло с Суворинным. В 80-х годах мы не знали более пламенного и горячего публициста. Теперь же от него самого и от его письма осталось какое-то растрепанное впечатление... Одно время выдвинулся Волынский. Но его погубила полемика со столпами русского радикализма и нападки на Добролюбова. Ему были закрыты почти все органы печати». Среди младшего поколения критиков Куприн выделял К. Чуковского и П. Пильского. Оценивая их «смелость и стремление к колебанию основ», писатель одновременно отмечал противоречивость и крайность их суждений.

Литературный разброд и упадок в годы реакции Куприн рассматривал как временное явление. В беседе с В. Регининым в том же 1908 году Куприн говорил: «Я верю в великое будущее русской литературы... Ни реакция, ни декаденты, ни символисты новой формации, ни городовые — никто не может загубить ее, помешать ее цвету... Я не сомневаюсь, что настоящий „промежуток" в нашей литературе не долго будет длиться и русский язык найдет людей, достойных писать на нем... Скоро они сметут его нынешних губителей, и снова явятся писатели, о которых станет говорить мир...»[15]

Опубликованная, хотя и в сокращенном виде, ессентукская лекция Куприна позволяет полнее и отчетливее понять его литературно-эстетические взгляды. Не со всеми суждениями писателя, высказанными в ней, можно согласиться. Но лекция Куприна свидетельствует о широте его литературных интересов, о внимании к развитию современной литературы в России и на Западе, о его стремлении помочь читателю разобраться в сложном потоке литературы начала XX века.

---

[13] «Русское слово», 1909, № 29, 6 февраля.
[14] «Биржевые ведомости», вечерний выпуск, 1908, № 10553, 14 июня.
[15] Там же, № 10313, 22 января.

lib.pushkinskijdom.ru

Думается, что некоторые статьи Куприна, напечатанные в газетах, должны были бы войти в собрание сочинений писателя: статьи и заметки о Пушкине («Солнце русской поэзии»), о Л. Толстом («Наше оправдание»), «О Саше Черном», о Марке Твене («Умер смех»).

Более детальное изучение литературно-критического наследия Куприна несомненно обогатит наше представление и о творчестве талантливого писателя, и о литературном движении начала XX века.

ПИСЬМА Л. Н. АНДРЕЕВА к А. А. ИЗМАЙЛОВУ

(ПУБЛИКАЦИЯ В. ГРЕЧНЁВА)

Предлагаемые ниже письма Л. Андреева к критику и беллетристу Александру Алексеевичу Измайлову [1] относятся к первому периоду творчества писателя. В это время он еще продолжал сотрудничать в московской газете «Курьер», но уже начинал помещать некоторые свои рассказы в «Журнале для всех» и в «Жизни».

А. А. Измайлов был одним из первых, кто написал об Андрееве сравнительно большую и серьезную критическую статью («Признанные и молодые» — «Биржевые ведомости», 1901, № 94, 9 апреля). Это первое печатное поощрение было очень важно для молодого литератора, и он незамедлительно написал письмо тогда еще лично незнакомому ему критику. Это и положило начало их переписке. И в дальнейшем Андреев всегда с любовью и теплотой отзывался об этом первом критическом выступлении как о существенном факте в его писательской биографии (он упоминает об этом и в своей автобиографии).

Письма Андреева к Измайлову содержат интересный автобиографический материал, многое проясняют в его долитературной биографии, помогают представить его путь от фельетониста и судебного репортера в газете «Курьер» к активной и плодотворной творческой деятельности. Этот путь, предшествовавший вступлению в большую литературу, был хотя и не долгим по времени, но весьма сложным и трудным, полным всяких лишений и невзгод (затруднения материального порядка, неудовлетворенность работой публициста-фельетониста и т. д.), и уже не кажется неожиданным поразительно быстрый расцвет таланта Андреева, когда узнаешь, сколь разносторонней — по темам и жанрам — и трудоемкой была его газетная деятельность.

Довольно отчетливо выявляют эти письма отношение Андреева к критике — и в плане личном (как он относился к критическим отзывам о его произведениях), и в плане более широком (как понимал он задачи и практику исследований творчества). В критической и мемуарной литературе (современной Андрееву и отчасти в нынешней) бытовало и продолжает бытовать мнение, что писатель очень болезненно, а подчас и нетерпимо относился к критике собственных сочинений. В отличие от многих других литераторов Андреев нередко печатно отвечал своим рецензентам и критикам, а иногда как бы жаловался на несправедливость их оценок. Такие выступления писателя не раз осуждались, а то и грубо высмеивались.

Письма к Измайлову показывают, что Андреев действительно очень чутко реагировал на критику, но в то же время свидетельствуют о том, что в данном случае им двигало не писательское честолюбие, а желание с помощью другого, «объективного» лица поглубже разобраться в своем творчестве. И больше того, мы видим, что Андреев даже в пору наивысшей своей славы был весьма критичен в отношении своих творческих возможностей, не удовлетворялся своими достижениями, не был уверен в своих силах и огорчался тем потоком похвал, которые неожиданно «свалились» на него и которые он считал незаслуженными, чрезмерными.

Большой интерес представляют его самокритичные отзывы о таких рассказах, как «Мысль» и «В тумане». В ответ на похвальный отзыв о «Мысли» в статье Измайлова он с оттенком горечи и досады говорит, что не может согласиться с автором, и очень верно подмечает основные пороки этого произведения («Холодная эта вещь, риторика»).

---

[1] А. А. Измайлов (Смоленский) (1873—1921) ко времени знакомства с Л. Андреевым выступал большей частью в «Биржевых ведомостях» и «Русском слове». Критические сборники его статей, получившие наибольшую известность: «На переломе» (СПб., 1908), «Помрачение божков и новые кумиры» (М., 1910), «Литературный Олимп» (М., 1911), «Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья» (М., 1913). Его беллетристические произведения, в основном сборники рассказов: «Черный ворон» (СПб., 1901), «Рыбье слово» (СПб., 1903), «В бурсе» (СПб.), «Осени мертвой цветы запоздалые» (СПб., 1905), «Ураган» (М., 1909) и ряд других.

lib.pushkinskijdom.ru

Известно также и из мемуарной литературы, что многие свои произведения, прежде чем печатать, Андреев отдавал на суд участников «Среды» и внимательно прислушивался к их замечаниям. И когда однажды была забракована его пьеса, он не стал ее печатать и уничтожил ее.

Недоволен же был критикой и выступал в печати с опровержениями Андреев, как правило, в тех случаях, когда видел недоброжелательное отношение к себе со стороны критика, не желание помочь объективно разобраться во всех «за» и «против», а стремление «придраться» к пустякам, а то и оскорбить (как пример можно назвать статьи В. Буренина, которого Андреев в одном из писем к Измайлову называет своим «врагом»). Писатель считал, что критика должна быть правдивой, нелицеприятной, внимательной и доброжелательной.

В публикуемых письмах Андреев сам выступает в роли критика рассказов Измайлова. Обращает внимание всесторонность анализа, искренняя забота о писателе и уважение к его творческому дарованию, стремление помочь собрату по перу выйти на более серьезный и плодотворный путь. Он пишет и о языке, и о стиле, и об общем пафосе произведений Измайлова, размышляет над каждым его рассказом. И, несмотря на свое дружеское расположение к автору, считает своим долгом сказать «всю правду», хорошо понимая, что это — горькая, суровая правда («Обладая редким и прекрасным инструментом, Вы играете на нем мелкие и ненужные вещи»).

Значительный интерес представляют андреевские письма и в плане прояснения его кредо художника, его идейно-художественных, эстетических взглядов. Известно, что, с одной стороны, Андреев в своем творчестве тяготел к реалистическому лагерю русских классиков. В ранних рассказах («Жили-были», «Бергамот и Гараська», «Петька на даче» и другие) легко прослеживается связь его с традициями Помяловского, Чехова, Горького, с лучшими произведениями Достоевского. А с другой, уже в первый период творчества у Андреева наметился крен к декадентству («Ложь», «Стена», «Рассказ о Сергее Петровиче»). Эту двойственность подметил еще Н. К. Михайловский, кому принадлежит одна из наиболее глубоких и прозорливых статей о творчестве Андреева. Высоко оценивая рассказы типа «Жили-были», критик в то же время писал о «маленьком темном облаке на светлом будущем г. Андреева, как художника»,[2] имея в виду такие, с налетом декадентства, рассказы, как «Ложь».

Этот крен к декадентству отчетливо заметен и в письмах Андреева к Измайлову. В одном из писем он высказывает недоумение по поводу того, что рассказ «Жили-были» понравился читателям и критике (и, в частности, Измайлову) больше, нежели «Рассказ о Сергее Петровиче», который ему — автору — казался более значительным и интересным. Другими словами, мы видим, что Андреева-художника привлекала постановка философских, общечеловеческих вопросов и наиболее близким и приемлемым представлялся не реалистический, а декадентски-символистский метод. Об этом же свидетельствует и отношение его к критике отчетливо декадентских рассказов — «В тумане» и «Бездна». Если первый рассказ (менее «декадентский») не удовлетворяет его, то «Бездну», несмотря на резко отрицательные отзывы в печати (сурово критиковал «Бездну» и Л. Толстой), он относил к числу удачных своих произведений и готов был, как он писал Измайлову, «напечатать сто раз подряд».

Характерное для Андреева поздней поры стремление к постановке общечеловеческих проблем и попытки решения их в абстрактно-философском и непременно трагическом плане находят свое отражение и в тех письмах, в которых Андреев выступает в роли критика рассказов Измайлова. В ряде случаев он не столько говорит о конкретном содержании беллетристики этого писателя, сколько излагает свои представления о том, каким, по его мнению, должно быть подлинно художественное произведение. Мы видим здесь, с одной стороны, несколько пренебрежительное отношение к «бытописательству», а с другой — явное тяготение к темам, художественно решить которые возможно было лишь в трагическом плане. Именно с этой точки зрения и оцениваются не только книга рассказов Измайлова в целом, но и отдельные рассказы и даже отдельные сцены и образы героев. Андреев особо выделяет и относит к числу наиболее удачных описания, сделанные в мрачных, пессимистических тонах, в то время как все юмористическое — «несерьезное», «анекдотическое» не встречает у него никакой поддержки. «Как хорошо описано кладбище», — замечает Андреев и с сожалением добавляет: «...Афонька... мог бы вырасти в огромную трагическую фигуру самородка неудачника, если бы весь рассказ не свелся в конце к малоинтересному анекдоту...»

Письма Андреева к Измайлову, выявляя сложность натуры этого большого художника, противоречивость его идейно-эстетических взглядов, обнажают также его полное одиночество — и среди современников и в личной жизни. Формально Андреев примыкал к лагерю писателей-реалистов, а позднее был связан с декадентами, но в действительности он чувствовал себя чужим и среди тех и среди других. Из писем мы видим, что Андреев жадно тянулся к новым, интересным и

[2] «Русское богатство», 1901, № 11, стр. 73.

lib.pushkinskijdom.ru

талантливым людям, стремился поддерживать и поддерживал со многими из современников дружеские отношения и в то же время признавался Измайлову, что он очень одинок. «Сижу и тоскую неведомо о чем, — пишет он в одном из писем. — То ли о том, что я все время болен... то ли о том, что где-то, когда-то, по какому-то странному случаю я потерял самого себя и никак не могу найти». Это одиночество и болезненные настроения многое объясняют в пессимистически мрачном творчестве этого писателя, в характерных для него метаниях, поисках «вечной» истины, смысла и цели жизни, тайны смерти и т. д.

Одним словом, в этих письмах много интересного. Пишет ли Андреев о себе, дает ли оценку творчеству других писателей, высказывается ли о литературном языке, или размышляет о задачах критики — на всем этом лежит отчетливая печать своеобразия этого «человека редкой оригинальности, редкого таланта и достаточно мужественного в своих поисках истины».[3]

Письма публикуются по автографам, хранящимся в рукописном отделе Института русской литературы АН СССР (ф. 115, оп. 3, № 10). Из сохранившихся 38 писем печатаем 7.

1

‹апрель—май 1901 года›[4]

Кажется, не принято, чтобы беллетристы возражали своим критикам или благодарили их — но я еще слишком молодой писатель и, боюсь, недостаточно усвоил все профессиональные навыки и обычаи. И поэтому я искренне благодарю Вас, г. Измайлов, за тот хороший отзыв, который Вы дали о моем рассказе «Жили-были».[5] Ваш отзыв — первый поощрительный отзыв, который был обо мне в печати, если не считать двух-трех коротеньких и официально безразличных заметок.

Я не совсем новичок в литературе. Пишу я уже около трех лет, напечатал в газетах (по ремеслу я газетный работник, фельетонист) больше двадцати маленьких рассказов, да несколько рассказов в «Журнале для всех». В «Жизни» я дебютировал в прошлом году небольшой вещью «Рассказ о Сергее Петровиче» (октябрь) ‹и› этот рассказ «Жили-были» по счету второй. Нынешней осенью рассказы мои выйдут книжкой в издании «Знанья».[6]

Ваше сочувственное отношение к «Жили-были» дает мне смелость обратиться к Вам с просьбой или вопросом — не знаю, как назвать. Очень часто оценка автором его произведений бывает ошибочна, по пословице: не по хорошу мил, а по милу хорош. Случай такой «ошибочной» оценки имел у меня место по отношению к «Рассказу о Сер‹гее› Петровиче». На мой взгляд — я и сейчас держусь его — этот рассказ хорош не столько по форме, которая несомненно должна была быть лучше, сколько по значительности и серьезности содержания. И взгляд мой находит себе подтверждение в непосредственном впечатлении читателей — не критиков, а читателей, испытывающих на себе очень сильное влияние рассказа. Так, одна незнакомая читательница даже напугала меня: пришла за советом, убивать ей себя или нет.

С другой стороны, вся критика — я отношу сюда и собратьев-беллетристов, всех более или менее причастных к литературе, — отнеслись к рассказу отрицательно. Это в частных беседах, а в печати рассказ прошел совершенно незамеченным.

Иная участь «Жили-были». Его хвалят и читатели и критики, а я этих похвал не понимаю, и мне рассказ кажется неважным. Правда, форма его лучше, нежели у «Сер.‹гея› Петр.‹овича›», но неужели незначительная качественная разница в форме может так сильно повлиять на конечный вывод при гораздо более крупной разнице в содержании?

Вы очень обязали бы меня, если бы коротко, в двух словах, разъяснили мое недоумение.

И опять-таки, не представляя себе ясно отношений между беллетристами и их критиками, я обращаюсь к Вам с просьбой, быть может, совсем излишней, —

---

[3] М. Горький. Литературные портреты. Гослитиздат, 1959, стр. 208.

[4] Датируется в связи со статьей А. Измайлова, напечатанной 9 апреля 1901 года, и текстом письма (упоминание об аресте М. Горького 17 апреля 1901 года).

[5] Рассказ Л. Андреева «Жили-были» был опубликован в журнале «Жизнь» (1901, № 3). Критический отзыв А. А. Измайлова об этом рассказе — «Признанные и молодые» был напечатан в газете «Биржевые ведомости» (1901, № 94, 9 апреля).

[6] Книга «Рассказов» Л. Андреева вышла в свет в издании «Знание» в октябре 1901 года.

lib.pushkinskijdom.ru

сохранить за этим письмом, а также и за ответом Вашим, буде у Вас найдется на него время и охота, *совершенно частный характер.*

Адрес мой: Москва, Петровские линии, редакция «Курьера», Леониду Ник. Андрееву.

С истинным почтением
Леонид Андреев.

P. S. Новость, которая наверное будет интересна для Вас, как и для всего литер‹атурного› мира: 17-го ночью арестован в Нижнем М. Горький, Петров (Скиталец) и еще 16 чел‹овек›.

1 июня ‹1901 года›[7]

2

Целый месяц все вокруг меня болело: братья, сестры, знакомые; болел я и сам, да и сейчас еще не совсем поправился — и было в общем такое настроение, что хотелось выть, а не письма писать. И по этой причине я долго не отвечал на Ваше хорошее и искреннее письмо — человеческое письмо, какие редко приходится получать. Простите меня за свинское мое молчание, многоуважаемый... (имени Вашего я так-таки не знаю!).

Отвечу прежде всего на некоторые Ваши вопросы. Лет мне 29 с лишком; четыре года тому назад я кончил у‹ниверсите›т (по юридическому факультету) и до сих пор числюсь помощником присяжного поверенного, хотя дел никаких не веду. В «Курьере» начал работать с первого дня его существования — ноябрь 97 г., до тех пор работал только один месяц в «Московском вестнике» (ныне прекратившемся). Первые два с половиной года я был в «К‹урьере›» судебным репортером, а потом мне предложили писать малепькие фельетоны «Впечатления» (за подписью «Л.-ев») и некоторое время спустя — воскресные фельетоны за подписью Джемса Линча. Первый рассказ мой появился в «Курьере» в апреле 98 г.;[8] по поводу этого рассказа вступил со мной в переписку М. Горький, с которым теперь у нас очень хорошие отношения. Считаю нужным упомянуть об этом потому, что 1) Горький оказал на меня очень сильное влияние в смысле серьезного и строгого отношения к себе и работе и 2) он же сократил для меня сроки обычного «испытания», введя меня сперва в «Журнал для всех», а затем в «Жизнь». Вообще это такой удивительно хороший человек — этот М. Горький — каких я не встречал. Бесконечная доброта, благородная идеализация человека и свободная, смелая душа.

Работа в «К‹урьере›» для меня тяжела. Я совсем не публицист по натуре; ненавижу день с его злобами и вот, с головою, сижу в «проклятых» вопросах: о цели жизни, о боге, о смерти, о нравственности. Писать же мне приходится главным образом о канализации и мостовых. Кроме того, над «Курьером» тяготеет проклятие в виде безмерно придирчивого и глупого цензора Генца, который в среднем черкает у меня около 40 процентов написанного и обесцвечивает остальное (он так и пишет на гранках: «снять краски»). Есть люди и даже порядочные, которым мои фельетоны нравятся, но для меня они вечный стыд и преступление по отношению к себе и своей мысли. Но выбора и исхода нет, потому что нет денег. Строча для денег свои несчастные фельетоны, я тем самым создаю свободу для *единственно* мне дорогого — беллетристики. Ни один рассказ не был написан мною для денег. И я настолько боюсь связывать беллетристику с деньгами, что главным образом поэтому не послал на конкурс в «Бирж‹евые› вед‹омости›» своего рассказа «Молчание» (был напечатан в «Ж‹урнале› для в‹сех›» в ноябре прошлого года).

5 июня ‹1901 года›

Продолжаю письмо после нескольких дней, в течение коих меня трепала отчаянная лихорадка. Оказывается, что я давно обзавелся лихорадкой, и притом худшею из лихорадок — болотной, и теперь она занялась мной вплотную.

О себе я сказал все (нужно еще прибавить, что я холост), и теперь мне хотелось бы кое что узнать о Вас — так же вовсе не из праздного любопытства. Случай познакомиться так, как это происходит у нас, редок, и им нужно пользоваться. С хорошими людьми так приятно встречаться, и я так рад, что последовал первому своему побуждению и написал Вам.

---

[7] Датируется в связи с фактами из биографии Л. Андреева, приводимыми в тексте письма.

[8] Рассказ «Бергамот и Гараська» был напечатан в газете «Курьер» в 1898 году (№ 44, 5 апреля). М. Горький высоко оценил этот рассказ. Позднее в литературном портрете «Леонид Андреев», вспоминая о первоначальном впечатлении, произведенном на него этим произведением, он писал: «...от этого рассказа на меня повеяло крепким дуновением таланта, который чем-то напомнил мне Помяловского...» (М. Горький. Литературные портреты, стр. 165).

lib.pushkinskijdom.ru

В конце июля я буду, вероятно, в Петербурге — проездом, и если Вы желаете, мы можем с Вами повидаться. В том случае, конечно, если и сами Вы будете в это время в СПб. Но во всяком разе напишите мне, не платя мне тою же монетой за мое молчание.

Кончаю письмо, хотя хотел писать много. Но анафемски ослабел от этой потрясучки.

Ваш Леонид Андреев.

Адрес мой: ст. Царицыно, Моск.-Кур. ж. д., дача Бурлакова.

3

‹июль—август 1902 года›[9]

Простите меня, дорогой Александр Алексеевич, за мою исключительную беспорядочность в переписке. Черт его знает, куда уходит это проклятое время, но когда ни хватишься, его нет. Сказать бы, что работаю много, а то и этого нет: злободневного пишу много, а беллетристика моя в загоне. Родятся рассказы в голове и умирают, не выходя из оной, и это порой приводит меня в отчаяние. Для одного душевного покоя разродиться прямо необходимо, не говоря уже о том, что во многие места рассказы обещал и даже, mirabile dictu,[10] авансы взяты.

И очень, и давно мне хочется написать Вам — ей богу! И именно написать о Ваших рассказах.[11] Жалко, что у нас в «Курьере» есть свой присяжный критик,[12] очень ревнивый к прерогативам своего звания, а то я печатно изложил бы Вам свое мнение. (Ему я уже советовал написать). Все же в самом близком будущем я Вам напишу, как и что. И не сердитесь, голубчик, за молчание — оно невольно и нисколько не противоречит самому моему искреннему расположению к Вам.

Относительно отзывов печати о моей книжке[13] искренне скажу, что это уже слишком. Какое-то крупное недоразумение. Меня подтянули к потолку, откуда я неминуемо сорвусь. Хорошо я пишу, что и говорить, но я ведь только еще учусь, и дороги ищу, и часто бываю похож на слепого щенка, потерявшего материнскую сиську. Пахнет молоком, а как до него добраться, не знаю. Знаю я свои силы, знаю их к горю моему, и от иных похвал бывает так скверно на душе, как будто я чужую шубу с вешалки стащил.

Вы знаете, мне приходила такая мысль: начать писать под каким-нибудь псевдонимом. К черту Леонида Андреева — пусть висит, куда повесят, а я срываться не хочу.

Искренний Ваш друг
Леонид Андреев.

4

30—31
VIII 1902[14]

Дорогой Александр Алексеевич!

Большое спасибо за карточку; спасибо и за то, в чем Вы лишь отчасти повинны, — за привлекательность изображенного на ней лица. А то ведь знаете: печальные бывают разочарования у людей, которые заочно сделались друзьями. Со мной был такой казус: по письмам был хороший человек, а когда прислал карточку, я охнул: форменный каторжник. Так теперь и не могу отделаться от этого, б‹ыть› м‹ожет› лживого, впечатления: возьму письмо в руки, а перед глазами каторжник!

А меня Вы простите, пожалуйста, что редко пишу — существует у меня какое-то органическое отвращение к письмам, как у многих людей, которые любят

---

[9] Датируется в связи с предыдущим письмом и текстом настоящего.

[10] к удивлению.

[11] Имеется в виду первая книга рассказов А. Измайлова «Черный ворон» (СПб., 1901).

[12] Шулятиков В. М. (1872—1912) — литературный критик, член РСДРП, член редакции подпольной большевистской газеты «Рабочее знамя».

[13] Выход в свет первой книги рассказов Л. Андреева (октябрь 1901 года) привлек внимание критиков всех направлений. Со статьями выступили такие маститые и хорошо известные авторы, как Н. Михайловский, А. Скабичевский, В. Мирский (Е. Соловьев), М. Протопопов, В. Кранихфельд и др. Почти все они признавали яркую самобытность таланта Андреева и единодушно оценили его книгу как «крупное литературное событие». Видя в произведениях Андреева «подлинную оригинальность, а не подделку под нее» («Русское богатство», 1901, № 11, стр. 60) и предсказывая ему «светлое будущее», Н. Михайловский, а вслед за ним и некоторые другие критики, пытались предостеречь молодого писателя от пагубного влияния декадентства, которое обнаруживалось уже в первых его рассказах.

[14] Письмо датировано рукой А. А. Измайлова.

lib.pushkinskijdom.ru

говорить много и пространно. Известная штука: коротко писать не стоит, а длинно — некогда. В результате — свинство. Я как ночью подумаю иногда о ненаписанных своих письмах — так пот холодный прошибает. И временами мне даже жалко становится, что так много на свете хороших людей — честное слово! А их много, хороших людей, с кем хочется и видеться, и говорить, и быть близким.

Сейчас я сижу на даче, среди ободранных стен, ночью и чувствую, что на версту кругом нет ничего живого — кроме разве покинутых ~~кионок~~ на пустых дачах. Сижу и тоскую неведомо о чем. То ли о том, что я все время болен и нервы у меня, как у истеричной дамы; то ли о том, что где-то, когда-то, по какому-то странному случаю я потерял самого себя и никак не могу найти. А может быть, и просто оттого, что у меня насморк и я не слышу, как славно пахнет в парке осенью.

А это факт: все, что пишу в последнее время, противно мне. Не то чтобы — а именно противно. Противна «Мысль», которую Вы так расхвалили.[15] Ей богу, зря. Холодная эта вещь, риторика. Кстати: я ни аза не смыслю в психиатрии и ничего не читал для «Мысли».[16] Противно и все другое, за что я брался. Написал я тут очень быстро очень большой рассказ «В тумане»; [17] люди очень строгие хвалят его,[18] да и сам я вижу, что ничего — а противно. Противно, да и только. Болезнь это, что ли?

Будет напечатан рассказ очень еще не скоро (в «Жур‹нале› для всех»), так как нужно отправлять его в Германию для перевода с рукописи — вот как важно! — и я коротенько передам содержание. Гимназист убил проститутку. Был он мальчик чистый, но с темпераментом и, как все мальчики, развратился, и это было ему больно. Ибо, как все мальчики, он был влюблен в какую-то гимназистку — самою чистою и возвышенною любовью, с лесом, и поэзией, и музыкой. А тут он еще заболел трипером. Ну и убил. Случайно: встретился с проституткой, пошел к ней с отчаяния, выпил, подрался с ней — и убил.

Это из написанного. Накатал я тут еще один рассказ, большой, да он мне совсем не понравился. Сложил его в архив, хоть и жалко было работы. А задуманного, начатого — не перечесть. 16 рассказов! 16 рассказов задумано, продумано, начато — и снится по ночам как ненаписанные письма. Когда напишу — не знаю. А нужно, нужно: там ждут, здесь ждут, везде обещал и везде сердятся. И «Бир‹жевым› вед‹омостям›» не обещаю, ибо все равно не исполню.

Читали, конечно, как обругал меня Толстой за «Бездну»? [19] Напрасно это он — «Бездна» родная дочь его «Крейцеровой сонаты», хоть и побочная. Из тех дочерей, что родятся без ведома отца; отец переночевал и ушел, а глядишь — через девять месяцев нечто и родилось. Вообще попадает мне за «Бездну»,[20] — а мне она нравится. Вот пойди тут-то! В ней есть одно драгоценное свойство: прямота. Оттого я некоторое время и боялся ее печатать, а теперь жалею, что не могу ее напечатать сто раз подряд.

В бытность в Арзамасе у Горького слышал в его своеобразнейшем чтении своеобразнейшую пьесу «На дне».[21] Дивная вещь, — «Мещане» перед нею мальчишки и щенки! До того хороша, что думал я было сам драму писать, а послушал — и плюнул на свою драму. Молодо-зелено! [22]

---

[15] В статье «Рассказ Леонида Андреева „Мысль“» («Биржевые ведомости», 1902, № 186, 11 июля) А. Измайлов сравнивал это произведение (по силе впечатления и мастерству) с «Красным цветком» В. Гаршина и «Палатой № 6» А. Чехова. В частности, он писал: «... талапт автора паходится в самом процессе роста и развития... рассказ редкой силы впечатления и психологической глубины».

[16] В этой же статье А. Измайлов отмечал: «Видна огромная, чисто научная подготовка автора к работе, в мелочах, в штрихах, заметных подчас только для внимательного глаза».

[17] Рассказ «В тумане» был напечатан в «Журнале для всех» (1902, № 12).

[18] Рассказ «В тумане» понравился А. Чехову, который писал в письме к О. Книппер: «...„В тумане“ очень хорошая вещь, автор сделал громадный шаг вперед...» (А. Чехов. О литературе. Гослитиздат, М., 1955, стр. 253).

[19] См.: «Биржевые ведомости», 1902, № 236, 31 августа, стр. 1.

[20] Обличительную кампанию против «Бездны» открыл В. Буренин в «Новом времени». Его поддержала С. А. Толстая и ряд критиков, которые вслед за Буренипым увидели в произведениях Андреева «грязь», «порнографию», «эротоманию» и «патологию». Буренин писал, что произведения Андреева нуждаются «не в критике, а в клинике», а С. А. Толстая призывала «не читать, не прославлять, не раскупать сочинений г.г. Андреевых».

[21] В Арзамасе у Горького Андреев был в июле 1902 года. Восхищение свое от пьесы «На дне» Андреев высказывал и в письмах к другим адресатам, например в письмах к Н. Михайловскому и В. Миролюбову (см.: «Литературный архив», т. 5, 1960, стр. 55, 95). Премьера «На дне» состоялась 18 декабря 1902 года.

[22] О неудавшейся драме Андреева Горький писал К. П. Пятницкому: «Драму свою он написал не только неумело, но и — бездарно, что, впрочем, сам понимает. Мы ее забраковали — я и Алексин — он согласился с нами и уничтожил.

lib.pushkinskijdom.ru

Очень рад за Вас: родится у Вас второе дитя,[23] и дай ему всевышний удачи. Именно удачи. По себе знаю. Сейчас я имею крупный успех, а сложился он так: 1/5 таланта, 1/5 неожиданности и 3/5 — удачи. Той таинственной удачи, которая идет к одним и отвертывается от других, которую нельзя не предусмотреть, ни поймать, ни схватить за шиворот — а только ждать. И к суду ее притянуть нельзя — царица, дьявол! Помню в Петербурге, давно, студентом еще, написал я не столько от таланта, сколько от голода рассказ, понес в «Неделю» — и как я ждал! Как я мечтал! Миллион дал бы, чтобы напечатали. Нет, не напечатали. А может, рассказ-то был даже не дурной![24]

Талант у Вас есть — искренне желаю Вам удачи. Послезавтра в Москву, на зимние квартиры. И начнется та чепуха, что называется жизнью общительного человека. И начнут ходить ко мне авторы, и будет среди них какой-нибудь Л. Андреев, а ему скажу: «не годится. Очень жаль, но не годится. И вообще рекомендовал бы...» И начнется хвороба: день здоров, а три болен. Нервы, раздражительность. А тут шипение обиженных Джемсом Липчем коллег, инсинуации. И трижды проклятая мысль: нет таланта! нет таланта!

Крепко жму руку
Ваш Леонид Андреев.

Москва, Средняя Пресня, д. Гвоздевой.

5

5 февраля 1903 г<ода>

Дорогой Александр Алексеевич!

Большое спасибо за книгу;[25] тотчас же прочел ее и спешу поделиться свежими впечатлениями.

Две точки зрения на Вашу книгу. Одна — общекритическая. И с этой точки зрения выходит так: Вы превосходный *рассказчик*. У Вас очень красивый, а местами изумительно красивый язык — богатый, гибкий, точный. Рассказ Ваш почти всегда интересен, нет в нем страшного и непобедимого врага — скуки. Бытовые картинки, при некотором их однообразии (у Вас чрезмерно преобладает духовенство), колоритны и ярки. Диалог у Вас очень правдив и в то же время художественно красив — редкое сочетание и громадное Ваше преимущество перед сотнями современных беллетристов. В целом Ваши произведения (я говорю и про первый том) отмечены и резко выделяются из массы книг тем неуловимым и загадочным, что называется — талант.

Вторая точка зрения — моя личная. И выходит по ней так: гомеровским языком Вы рассказываете анекдоты. Обладая редким и прекрасным инструментом, Вы играете на нем мелкие и ненужные вещи. Жаль, когда такой талант, как у Вас, тратится на *голое* бытописательство, скользит по малоинтересной и постоянно меняющейся поверхности жизни, не проникая — словно намеренно — в ее глубину. «Вампир», «Обида», «Корреспонденция», «Три пункта», «Енотовая шуба» — это просто большие анекдоты, усеянные сверху маленькими анекдотиками. Иногда и *быт*, прочно устоявшийся, организовавшийся, неизменный — как быт духовенства, напр<имер>, — пускает корни в самую сердцевину жизни и дает обильный и благодарный материал не только для драмы, но даже для трагедии — у Вас и здесь нет проникновения в трагическую суть его. От этого у Вас всегда очень хорошо начало рассказа — и как-то мелочь, неудовлетворяющ конец. Так и хочется воскликнуть: «и только?» Отдельные, высокохудожественные, до скульптурности фигуры с явным элементом трагического в их душе и судьбе — Афонька Обузин[26] — пропадают совершенно, захлестнутые анекдотичностью.

Это хорошо» (А. М. Горький. Письма к К. П. Пятницкому. Гослитиздат, М., 1954, стр. 120).

[23] Речь идет о второй книге рассказов А. Измайлова — «Рыбье слово» (СПб., 1903). Подробнее об этом см. в примечании 25.

[24] Случай этот упоминается в автобиографии Андреева. «Я был на первом курсе в Петербургском университете, — вспоминал Андреев, — очень серьезно голодал и с отчаяния написал прескверный рассказ „О голодном студенте“. В редакции „Недели“... мне его вернули с улыбкой» (Ф. Ф. Фидлер. Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей, стр. 30).

[25] Вторая книга рассказов А. Измайлова «Рыбье слово». В эту книгу вошли следующие рассказы: «Рыбье слово», «Сон в Иванову ночь», «Вампир», «Обида», «Весенняя сказка», «Наваждение», «Корреспонденция», «Три пункта», «Енотовая шуба», «Обман», «Волшебный фонарь».

[26] Имеется в виду персонаж из рассказа «Рыбье слово» — Афонька Клычков. Андреев ошибочно называет его Обузиным. Петр Савельич Обузин — герой другого рассказа А. Измайлова, «Енотовая шуба»

lib.pushkinskijdom.ru

Для примера остановлюсь на рассказе «Волшебный фонарь», очень типичном для высказанного мною. Первая глава — превосходна, хотя и в ней уже есть некоторый шарж (апельсин).[27] Здесь глубина жизни, здесь ~~искрится~~ веяние трагического — прекрасная почва для истории с фонарем, истории опять-таки трагической в своей ~~плавной~~ правде. Вместо того со второй главы у Вас начинается фельетон, поверхностная шутка, даже лейкинство.[28] Описание самого чтения положительно дурно: в нем есть крайне неприятные нотки высокомерной барственности(стр. 301, 304, 305). Если это правда, то правда поверхности, но не существа. Если среди присутствовавших был хоть один затронутый картинами и чтением, то вся внешняя правда становится ложью.[29] Последняя глава хороша — но была бы превосходна, если бы художественная логика не была нарушена предыдущими главами. В целом это была бы потрясающая картина, не только бытовая, но и общечеловеческая.

Равным образом Афонька (как хорошо описано кладбище!) мог бы вырасти в огромную трагическую фигуру самородка неудачника, если бы весь рассказ не свелся в конце к малоинтересному анекдоту и сам герой не был забыт для купца Дулина.

Есть у Вас два рассказа: «Весенняя сказка» и «Обман», особенно последний, в которых Вы гораздо ближе к трагич‹ескому› существу жизни, нежели в остальных. Правда, в смысле красочности и яркости они слабее других (не особенно), но они свидетельствуют о полной возможности для Вас именно с этой стороны подойти к жизни. Не говорю уже о том, что в Ваших фельетонах Вы высказываете полное пониманпе трагического — следовательно, не в отсутствии философ‹ского› понимания жизни тут дело. Очевидно, произошла какая-то ошибочка.

Какая?

То ли это нерешительность газетного работника, который не осмеливается стать настоящим беллетристом и шутит, не решаясь ~~писать~~? То ли это отголосок бессознательных литературных влияний, среды (журнальный и газетной).

Вы поймите, голубчик, мою откровенность. Врачи, как и друзья-критики, бывают неоткровенны только с смертельно и опасно больными и больше всего грозят они тем, у кого инфлуэнца. У Вас большой талант и много жизни впереди — к черту ошибочку.

О «В тумане» не хочется говорить — надоел он мне хуже горькой редьки. Вместо спора ‹?› посылаю Вам две вырезочки, с которыми я в знач‹ительной› мере согласен (за исключением оценки художес‹твенной›, ибо мне «Туман» с этой стороны не нравится). Будьте другом, пришлите их обратно, присовокупив еще один экземпляр Вашей статьи — Горький собирает их и просит присылать ему.

Крепко жму руку
Ваш Леонид Андреев.

6

11 фев‹раля› 1903 ‹года›

Дорогой Александр Алексеевич!

Искренне рад Вашему письму — честное слово. Стало быть, можем жить с полным доверием друг к другу.

О «В тумане». Рассказ не нравится мне в художеств‹енном› отношении: длинен, в начале сух и искусственен, по языку как-то дробен, незначителен. Довольно слабо выражена и идея: женщина и мужчина, по существу друзья, в силу разных жизненных непорядков мучают друг друга, оскверняют и оба несчастны, становятся врагами. На воспитательное значение рассказ ни в коем случае не претендует. Одна умная дама заметила, что я в рассказе отношусь к читателю так же, как отец Павла к Павлу:[30] не даю исхода. Это правда — но к счастью или не-

---

[27] А. Измайлов пишет о бедности и невежестве жителей деревни Богатиловки, которые способны были удивляться всему, как дети. «Когда, однажды, лавочник привез из поездки апельсин, — любоваться барским гостинцем явилась вся деревни и его съели с кожей» (А. А. Измайлов (Смоленский). Рыбье слово. Повести и рассказы. СПб., стр. 294).

[28] Леїкин Н. А. (1841—1906) — бытописатель-юморист 80-х годов, редактор и издатель журнала «Осколки», в котором начинал свою литературную деятельность А. Чехов.

[29] В рассказе «Волшебный фонарь» есть сцена, когда учитель Рассудин читает крестьянам «Ночь перед рождеством» Гоголя. Чтение сопровождается демонстрацией диапозитивов при помощи проекционного фонаря. Рассказчик очень подробно «расписывает» убожество и невежество мужиков («наследили, наплевали и наблагоухали полушубками», стр. 301) и делает вывод, что и читать-то им не стоило — все равно они ничего не поняли.

[30] Персонажи из рассказа Андреева «В тумане» — Павел Рыбаков и его отец Сергей Андреевич.

lib.pushkinskijdom.ru

счастью — я не отец моих читателей. Кстати: отношения между П‹авлом› и его отцом не основа, а только подробность рассказа.

Также подробность и только подробность — болезнь П‹авла›. Здесь погребена собака. Дело в том, что своею необычностью болезнь резнула непривычный глаз, стала как будто на место целого и для многих нарушила перспективу. Кривое дерево на опушке загородило самый лес. Поставьте подробность эту на свое место — вся картина изменится в Ваших глазах.

Положительно не согласен с Вашей характеристикой проститутки [31] — моего отношения к ней. Во внешнем отсутствии жалости к ней больше к ней уважения и сочувствия, чем если бы я солгал и наделил ее ангельским зраком. Разве она так плоха? Она вся проникнута чувством самоуважения. «Не стану лакать кислого пива». «Дал 2 р. — и думает всю женщину купил» — «Не говори о лесе». «Измучили вы меня». «Процентик» [32] и т. п.

Наконец, самая пощечина, к‹отор›ую она нанесла П‹авлу›, — великий знак презрения куплепной, измученной женщины к купившему ее мужчине, мучителю. Не П‹авла› она ударила, а каждого из нас. Кто пользовался ее услугами, кто говорил ей о лесе, а сам... кто любит Катю,[33] а для нее приносит свою болезнь. Смотрите: до сей минуты ни один из читателей не обратил внимания на то, что П‹авел› шел к женщине больной, неся заведомую для нее заразу. Так велико наше пренебрежение к этим женщинам!

Вот. Много еще мог бы сказать, да... письмо!

Крепко жму руку и желаю Вам, друже, успеха в работе. Вы его найдете — бог свят.

Ваш Леонид Андреев.

7

Дорогой Александр Алексеевич! Сегодня получил Ваше письмо и тороплюсь ответить. В деревне у себя [34] я буду 3—4 сентября и конечно буду очень рад видеть Вас и Ивана Дмитриевича. Хорошо было бы, если бы предупредили о приезде по телефону. Для этого позвоните в «Прометей», Михайлову [35] (72-72) и попросите его передать мне, что нужно.

Простите, что тороплю Вас, но мне хочется поскорее отделаться от всего внешнего, чтобы спокойно работать. Очень благодарю Вас за любезность и чувствую неловкость, что несколько злоупотребляю ею.

Много работаю, хотя не совсем здоров. Кончил две небольшие вещи (в полтора листа и полтора) и уже сижу над повестью.[36] Как чудесен русский язык! — точно чернозем, каждое зерно возвращает сторицею и благодарен за малейший труд. И только в беллетристике, где нет надобности все приносить в жертву «действию», оцениваешь его богатство и благородную гибкость. Мне иногда кажется, что и само «действие» — заграничная выдумка, пригодная только для тамошних дорог, нам оно не нужно. Где действие в «Ревизоре» или «Горе от ума»? — один язык.

Но... жму Вашу руку

Леонид Андреев

28 августа 1911 ‹года›

О. КОСТЫЛЕВ

НЕИЗВЕСТНЫЕ ОЧЕРКИ С. КАРОНИНА

В 1884—1885 годах газета «Восточное обозрение» опубликовала очерки, подписанные буквой «П»: «Сибиряки и сибирский уездный город», «Российские люди в Сибири. (Очерк сибирского крестьянства)», «Среда сибирского крестьянина»,

---

[31] Одно из главных действующих лиц рассказа — Манечка, которую случайно встречает Павел Рыбаков и, ссорясь с нею, убивает ее и себя.

[32] Цитаты из рассказа «В тумане» приводятся здесь в вольном пересказе. В рассказе это звучит так: «Стерва я, это верно, а кислого пива лакать не стану»; «Думает, два рубля дал, так всю женщину и купил»; «Про какой ты мне лес говоришь? Говори так, а не про лес».

[33] Катя Реймер — гимназистка, в которую был влюблен Павел Рыбаков и именем которой он ошибочно назвал Манечку, из-за чего и разгорелась ссора и — в результате — произошло убийство.

[34] Дача Андреева в Финляндии на Черной речке, в 12 км от Териок (ныне — Зеленогорск).

[35] Издательство «Прометей» выпускало литературно-художественные сборники, в которых собирались воедино наиболее интересные и получившие широкую известность произведения. Михайлов Н. Н. — организатор издательства.

[36] Повесть «Сашка Жегулев» (СПб., 1911).

lib.pushkinskijdom.ru

«Очерки сибирских крестьян», «Очерки сибирских крестьян. (Первобытный человек)».[1] Ни в словаре И. Ф. Масанова, ни в иных библиографических работах криптоним не расшифрован; указанные произведения не включены ни в одну персоналию; вопросом их атрибуции литературоведы не занимались. Между тем этот очерковый цикл представляет несомненный интерес как сам по себе, так и в связи с тем, что принадлежит перу С. Каронина (Н. Е. Петропавловского).

По идейной направленности и характеру общих и частных выводов обнаруженные нами произведения тесно примыкают к таким известным очеркам писателя, как «Торговля телом и душой» (1885—1886), «Карьера сельского администратора» (1886), «Перелетные птицы Сибири» (1886), «В лесу» (1887). Они выглядят своеобразными «заготовками» не только публицистических, но и некоторых беллетристических произведений, вроде рассказов «Без головы» (1885), «Загадочный человек» (1885), «Дикарь» (1887), «Случай» (1890).

Текстуальные совпадения и сходство сюжетных ситуаций настолько очевидны, что дают право назвать иные из анализируемых очерков вариантами канонических текстов. Например, в «Очерках сибирских крестьян» есть сцена, воспроизводящая разговор автора с крестьянином Петрованом Ивановичем. Последний заводит речь о «плешивых барынях» с приставными косами и в ходе беседы «прощупывает», не парик ли надет на голову хозяйки. Этот эпизод целиком перенесен в рассказ «Дикарь», перекликающийся своим названием с подзаголовком очерка о Петроване — «Первобытный человек». Того же героя, наделенного неистребимым эгоизмом, мы встречаем в очерке «В лесу». Здесь этот пышущий здоровьем сибиряк, одержимый фанатичной жаждой наживы, фигурирует под именем Петра Иваныча. «Было в нем что-то такое стихийное, первобытное, роковое»,[2] — резюмирует автор. Неоднократно повторяемые в исследовании «По Ишиму и Тоболу» замечания о «первобытности» конкретизируются формулой: «Сибирский крестьянин есть чистый тип русского человека Московского периода».[3]

Помещенные в «Восточном обозрении» очерки сходны и с рассказами, ранее опубликованными Карониным в «Отечественных записках». Так, типичность Петрована определена словами: «... земляной человек, вросший по шею в почву... беспомощный, неспособный к борьбе, ничего не умеющий, как лопух» (1885, № 4), представляющими перифраз характеристики «среднего человека» — героя рассказов «Две десятины» (1882) и «Деревенские нервы» (1883). Этот «всепоглощенный специалист, утонувший в земле с ног до головы», тоже «не только ничего не умел, но и не питал склонности ни к чему, что не касалось бы земли», и тоже «походил на растение».[4]

Намеченная еще в цикле «Рассказы о парашкинцах» (1879—1881) схема двух этапов пореформенного развития русской деревни: «героического» и полосы «мелочей и пустяков» — проступает в «Первобытном человеке», где «героические времена» (1885, № 4) упоминаются в том же смысле. Наконец, обращает на себя внимание общий безотрадный итог раздумий писателя о результатах освоения Сибири, подведенный во всех без изъятия его многочисленных сибирских рассказах, очерках, новеллах, легендах. Сопоставим:

По Ишиму и Тоболу

Ничему не научился крестьянин в Сибири... Он не хищник природы, а нахлебник ее... Культура Московского периода научила человека фатализму во взгляде на природу, но не дала понятия о возможности борьбы с ней.[5]

Очерки сибирских крестьян

Русский человек, поселившийся в Сибири, ничего не создал ни в области мысли, ни в области искусства обыденной жизни. Он вел фатальную жизнь, беря лишь то, что давала природа; он распахивал ковыли, вырубал леса, вычерпывал рыбу из рек. (1885, № 4).

Та же мысль пронизывает очерк «В лесу». «Прошли века с тех пор, — пишет автор, — как поселился здесь русский человек, но в новой стране лучи знания не

---

[1] «Восточное обозрение», 1884, № 2, 12 января; № 4, 26 января; № 14, 5 апреля; № 42, 18 октября; № 47, 22 ноября; 1885, № 3, 17 января; № 4, 23 января. Далее ссылки приводятся в тексте.

[2] С. Каронин (Н. Е. Петропавловский), Сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1958, стр. 590.

[3] С. Каронин (Н. Е. Петропавловский), Собрание сочинений, т. I, М., 1899, стр. 608.

[4] С. Каронин (Н. Е. Петропавловский), Сочинения в двух томах, т. 1, стр. 499, 194, 193, 195. Подробнее о разработке образа «среднего человека» автор пишет в статье «С. Каронин и Глеб Успенский» («Вестник Ленинградского государственного университета», 1961, № 2, вып. 1, стр. 100—111).

[5] С. Каронин (Н. Е. Петропавловский), Собрание сочинений, т. I, стр. 627.

lib.pushkinskijdom.ru

озарили его темный ум. Он ничего не создал, но лишь многое утратил. Мысли его спали беспробудно».[6]

Можно привести примеры текстуальных совпадений в рассматриваемых очерках и рассказах 1889 года «Бумажные мужики», «Общественный человек», «На границе человека»; тон и дух очерков родпит их также с уральскими зарисовками Каронипа «Золотоискатели», «Урал, представленный на Екатеринбургской выставке» (1887). Текстологический анализ позволяет безошибочно атрибутировать названные газетные очерки: в них явственно и многообразно выражены лексико-интонационные и экспрессивно-эмоциональные черты самобытного каронинского стиля. Впрочем, установление авторства упрощается еще в силу того, что фамилия Каронина названа редакцией в рекламном объявлении о подписке на 1886 год. Имя писателя значится в списке корреспондентов, сотрудничавших в газете (1885, № 42). Вместе с тем в комплектах «Восточного обозрения» за предыдущие годы никаких других принадлежащих Каронину произведений нет.

Публикуя очерк «Российские люди в Сибири», редакция сопроводила его подстрочным примечанием: «Настоящий очерк припадлежит одному из даровитых наблюдателей» (1884, № 14). Желая, видимо, привлечь внимание читателей к очеркам Каропина, редакция исходила из признания крупных заслуг ссыльного литератора, солидаризовалась с ним. Об этом, в частности, свидетельствует и восторженный отзыв о главах монографии Каронина «По Ишиму и Тоболу», с содержанием которых редакция считала «своей обязанностью» (1885, № 41) познакомить подписчиков. Как известпо, эта книга впоследствии была удостоена золотой медали Русского географического общества; что же касается очерков, о которых идет речь, то они по своим идейно-тематическим признакам неразрывно связаны с этим монументальным исследованием о сибирском крестьянстве.

Близость неизвестных очерков Каронина и упомянутых произведений отнюдь не умаляет их оригинальности. Напротив, в каждом из очерков содержится нечто такое, что проясняет наши представления об идейно-творческой позиции писателя, своеобразно комментирует некоторые его художественные произведения.

Каронин точно устанавливает различие между европейским и сибирским крестьянством. Исследуя, «какое место занимают крестьяне Сибири в социальной пирамиде» (1884, № 42), он пишет, что «мужик российский — дно... глубже которого и утонуть нельзя; разве только „босая команда“ некоторых городов, пребывающая в навозных кучах, в кирпичных сараях, в сенных баржах, — разве только эти чисто зоологические представители народной жизни могут еще соперничать с мужиком по своей необеспеченности» (1884, № 42). В Сибири, по мнению писателя, дело обстоит иначе: здесь классовое расслоение усугубляется ожесточенной борьбой между старожилами, с одной стороны, и переселенцами и «туземным» населением — с другой. Это дает возможность коренным сибирякам играть роль «господствующего сословия» (1884, № 14), порождает «социальное господство, с одной стороны, и социальную зависимость, с другой» (1884, № 42). Дополняя реалистические зарисовки Н. И. Наумова и других бытописателей сибирской деревни, Каронин с осуждением говорит о многочисленных случаях кровавой расправы над пришлыми — «посельщиками» и бродягами. Правдивые картины, нарисованные в очерках, решительно разоблачают фарисейские домыслы апологетов переселенчества, показывая, что «хищничество и кулачество окружают сибирскую деревню со всех сторон» (1884, № 47). «Я не знал мысли, более вредной, лжи, более фальшивой, сентиментальности, более слюнявой, чем этот слух о нежных отношепиях между русскими выходцами и сибирскими старожилами», — писал Каронин впоследствии.[7]

Порою чрезмерно сгущая краски, автор очерков обнажает пороки деревенской Сибири, этого «царства произвола» (1884, № 42); он с суровой беспощадностью и некоторой однолинейностью обличает воспитанного в этом «царстве» мужика-сибиряка, носящего, по его мнению, печать лукавства, пронырливости и «цыганства» и поклоняющегося лишь чистогану. Утверждая характерную для своего творчества мысль о собственнической природе крестьянина, его тенденции к кулачеству, Каронин находит у местного земледельца гораздо более развитые, нежели в центральных областях страны, потребительские замашки. «В одном месте, — восклицает он, — жгут леса, в другом углу мотают земли, в третьем — горные богатства, в четвертом истребляют туземцев, всех этих киргизов, остяков, тунгусов, якутов, которых также можно причислить к естественным богатствам. Говоря по совести, чем занимается сибиряк? Разграблением своей страны... Сибиряк до сих пор еще ничего не создавал, а только разрушал. Оттого сознание родины у него крайне смутно; и в самом счастливом случае он смешивает ее с пельменями» (1884, № 2).

Протестуя против «расхищения тех богатств, какие накопила изумительно роскошная природа Сибири» (1884, № 2), возвышая голос в защиту испытывающих двойной гнет представителей нерусских национальностей, писатель одновременно

---

[6] С. Каронин (Н. Е. Петропавловский), Сочинения в двух томах, т. 1, стр. 591.

[7] Там же, стр. 581.

lib.pushkinskijdom.ru

отмечает пагубное воздействие уголовной ссылки на крестьянскую среду (1884, № 14).

Однако, пожалуй, самое главное, чем отличаются раздумья Каронина о деревне, — это ярко выраженное в них изживание народнической веры в мужика как человека будущего. Писатель делает акцент на бескрылости крестьянской мысли, эгоистическом индивидуализме, стяжательской направленности инициативы, повальном невежестве, т. е. на наиболее бросающихся в глаза проявлениях идиотизма деревенской жизни. Примечателен в этом отношении бесцензурный документ, относящийся как раз к периоду работы писателя над рассматриваемыми очерками.

Начальник Тобольского губернского жандармского управления официально доносил, что «политический ссыльный Николай Петропавловский во время нахождения своего под надзором полиции в городе Кургане подозревался... в крайней политической неблагонадежности», выразившейся в стремлениях «порицать правительство и религию, отдавая преимущество существовавшему в Швейцарии республиканскому образу правления».[8] Зная об инкриминируемом ему обвинении, писатель сообщал в письме к товарищу, что ходатайствует перед губернатором о переводе в деревню, добавляя при этом: «Там я, уж хочешь — не хочешь, не буду одобрять швейцарское правление. Нет, ибо какая же сласть одобрять швейцарское правление мужику, который может в трех соснах заблудиться и будет только хлопать глазами?» [9] В этой полушутливой реплике заключена ошибочная, хотя и выстраданная, глубоко показательная для взглядов Каронина середины 80-х годов мысль о бесперспективности революционной пропаганды в деревне. Политическая непредприимчивость, незрелость крестьянских масс расценивалась литератором-революционером как прямое следствие идиотизма деревенской жизни, поэтому-то он и подвергал такой резкой критике царивший в деревне уклад. В сибирских очерках она носит характер прямого обвинения. Видимо, это и дало Д. Н. Мамину-Сибиряку повод сделать в воспоминаниях о Каронине категоричный, но не совсем верный вывод: «Николай Елпидифорович не любил Сибири».[10]

Совсем иными красками рисует Каронин сибирские города, представляющиеся ему светлыми пятнами не только на азиатском, но и на общероссийском фоне. «Дело в том, — поясняет он, — что в стране (России, — *О. К.*), уже организованной, нажива совершается за счет человека: эксплуатируется рабочий. В сибирском городе ... нет пока этого несчастного социально-экономического вопроса, потому что природа еще слишком обильна, чтобы была потребность жить на счет людей, во-вторых, рабочий сибирского города представляет собою еще такую незначительную, разношерстную и беспорядочную массу, что капиталисту трудно захватить его в ежовые рукавицы капитала» (1884, № 2). Предваряя аналогичные суждения Г. Успенского и А. Чехова, Каронин усматривает «симпатичную черту сибирского города» в той атмосфере бодрости, энергичной борьбы за лучшую долю, которая «потрясает до глубины души приезжего из России рабочего, и, если только он не совсем пропал, в непродолжительное время он положительно перерождается и, приезжая в сибирский город человеком деморализованным, скоро находит в себе новые силы для новой жизни» (1884, № 2).

Иллюстрацией высказанного положения служит изложенная в одном из очерков история знакомства автора с сосланным в Сибирь по мирскому приговору крестьянином. Первая их встреча состоялась в Тюмени. Физически и нравственно изломанный деревенским житьем мужик был в крайнем отчаянии. Добровольно следовавшая за ним жена с грудным ребенком на руках и четырехлетний мальчик казались ему обузой, вызывали тупое равнодушие или, наоборот, вспышки злобы. Приезжий считал свою жизнь пропащей, уверял, что на чужбине ему остается лишь воровать, а детей норовил сбыть на воспитание кому угодно.

Через два года перед автором предстал обновленный, выпрямившийся, умудренный опытом человек. Оказалось, что незадолго до того приговор был отменен, и прощенный ссыльный вернулся на родину, в Тверскую губернию. Но теперь, когда у него появилась возможность сравнивать, сопоставлять, на него напала «такая тоска, словно он попал на каторгу» (1884, № 4). Не выдержав и месяца, он с семьей вернулся в Сибирь, в город.

Ставя в очерках остро злободневные вопросы народной жизни окраинной России, Каронин, как мы видели, не избежал упрощенных истолкований, частично, впрочем, преодоленных писателем в дальнейшем. Однако принципиально важно отметить лейтмотив сибирских очерков — последовательное противопоставление деревни городу. Смысл такого противопоставления очень глубок и, разумеется, чужд географической локальности. Он обусловлен тем переломом в сознании писателя, который заставил его перевести полный надежды взор с крестьянства на иную социальную силу — нарождавшийся промышленный пролетариат. Писатель

[8] «Каторга и ссылка», 1923, № 6, стр. 283.

[9] Цит. по.: В. В. Смиренский. Н. Е. Каронин. «Волжская новь», 1939, № 8, стр. 206.

[10] «Мир божий», 1892, № 7, стр. 32.

lib.pushkinskijdom.ru

в исторический момент, когда, по его выражению, «вырисовывается с одной стороны — капитал, а с другой — труд, хозяин и рабочий»,[11] сосредоточил свое творческое внимание на трудовом люде городов. Результатом пересмотра позиций, свидетельством важного этапа в идейно-творческой эволюции писателя и оказались анализируемые очерки, одновременно с которыми Каронин создавал такое произведение, как повесть «Снизу вверх. (История одного рабочего)».

ПЕСНЯ ДУНАЙСКОЙ АРМИИ 1854 ГОДА «ПОД СИЛИСТРИЮ ХОДИЛИ»

(ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА)

1

Песня «Под Силистрию ходили», известная в подпольной поэзии 50—60-х годов, впервые была легально опубликована вместе с севастопольскими песнями «Как восьмого сентября» и «Как четвертого числа» в посмертных записках П. К. Менькова.[1] Редактор этой книги, военный историк А. Зайончковский, высказал предположение, что все эти сходные по стилю песни были созданы самим Меньковым. Но мнение это не было распространенным, и севастопольские песни обычно рассматривались обособленно от песни «Под Силистрию ходили», так или иначе связываясь с именем Л. Н. Толстого. Новое мнение по данному вопросу было высказано Е. Бушканцем, который утверждал, что весь этот песенный цикл был создан Л. Н. Толстым.[2]

Оставляя в стороне севастопольские песни, попытаемся доказать, что вопрос об авторстве песни «Под Силистрию ходили» требует более тщательного рассмотрения, чем это было сделано в статье Е. Бушканца.

Прежде всего необходимо иметь в виду, что не только Л. Н. Толстой, но и П. К. Меньков вполне мог быть автором данной остро сатирической песни. И его «Записки», и характеристика его личности, данная А. Зайончковским, убеждают в том, что это был незаурядный человек, обладавший острой наблюдательностью и способный к самостоятельному критическому мышлению. О литературных данных Менькова, кроме «Записок», свидетельствуют его военно-исторические работы и деятельность в качестве главного редактора журналов «Военный вестник» и «Русский инвалид» в период с 1859 по 1872 год. Важно отметить и то, что в бумагах Менькова хранились, кроме названных, и другие песни и стихотворения, созданные в русской армии в период Восточной войны, что указывает на его особенно большой интерес к подобным произведениям.

Для автора песни «Под Силистрию ходили» было обязательным глубокое знание военной обстановки и жизни военных «верхов», так как каждый сатирический штрих в ней был вполне конкретным и типическим для того времени и был непосредственно связан с происходившими событиями и с рядом реально существовавших лиц.

Л. Н. Толстой служил в дунайской армии с 13 марта по ноябрь 1854 года. Во время осады Силистрии он находился под крепостью с 29 мая по 9 июня, выполняя обязанности ординарца. Но военные события на Дунае, по-видимому, не так уж серьезно его интересовали: в его дневнике этого времени нет ни одной записи, которая содержала бы глубокую оценку военных событий, выражала бы его патриотические настроения и т. д. Все это приходит к Толстому позже, в связи с высадкой неприятельских войск под Севастополем. Нет никаких доказательств, вопреки мнению Е. Бушканца, и того, что Толстой, находясь в дунайской армии, «хорошо знал» всех «героев» песни «Под Силистрию ходили».[3] В своих дневниках этого времени он упоминает только двух из них — М. Д. Горчакова (который лично принял Толстого по его приезде в армию как своего дальнего родственника) и А. О. Сержпутовского, своего непосредственного начальника, командующего артиллерийскими войсками. Все же остальные лица, о которых писал Толстой в своем дневнике, были офицерами-артиллеристами, молодыми офицерами других специальностей, адъютантами и т. д.

---

[11] «Волжский вестник», 1887, № 238.

[1] Записки Петра Кононовича Менькова, т. I. СПб., 1898. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[2] «Русская литература», 1960, № 3, стр. 185.

[3] Там же, стр. 184.

lib.pushkinskijdom.ru

Таким образом, становится ясно, что Толстой в дунайской армии хорошо знал только близкий ему круг артиллеристов, лишь свое непосредственное окружение. В песне же «Под Силистрию ходили» была жестоко осмеяна верхушка армии, начиная с фельдмаршала Паскевича. Поэтому более вероятно, что так метко и удачно изобразить этот «штаб» дунайской армии мог не Толстой, а такой человек, который гораздо лучше знал и сами события, и изображенных в песне лиц.

Указание Е. Бушканца, что в дунайском дневнике Толстого есть упоминание о сочинении стихов («покушаюсь писать стихи»),[4] также ничего не проясняет в данном вопросе, так как о таких «покушениях» Толстой в молодости писал довольно часто. Необходимо принять во внимание и то, что это упоминание Толстого относится к определенной дате — к 11 июля 1854 года,[5] в то время как в «Записках» Менькова песня «Под Силистрию ходили» была опубликована с датой 25 октября 1854 года.

Таким образом, дунайский дневник Л. Н. Толстого ничем не подтверждает предположение, что он мог быть автором песни «Под Силистрию ходили». Скорее наоборот, он свидетельствует против него.

Совсем другое отношение к военным событиям этого времени мы можем отметить у П. К. Менькова. Проведший в дунайской армии два года (1853—1855), он был прикомандирован к главному штабу главнокомандующего М. Д. Горчакова, причем в его обязанности входило составление «реляций» и журнала военных действий. Таким образом, в руках Менькова в данный период были все нити происходящего, и он очень хорошо знал весь высокопоставленный «штаб», зло осмеянный в песне «Под Силистрию ходили».

Начав писать свои «Записки» сразу же по приезде в дунайскую армию, Меньков всегда в них горячо, заинтересованно и критически оценивал события, указывая на промахи и «бессмысленные распоряжения», которые допускались главнокомандующим Горчаковым, фельдмаршалом Паскевичем, штабными генералами и т. д. Так, подводя итоги осаде Силистрии, он прямо писал о том, что военные неудачи России объясняются тем, что она «идет за слепцами» (стр. 161). Такое отношение Менькова к войне на Дунае служит сильным доказательством в пользу его авторства.

Особенно же важные результаты для решения данного вопроса дает анализ текста песни «Под Силистрию ходили», как она приводится Меньковым (стр. 172—173), в сопоставлении с его «Записками».

СОЛДАТСКАЯ ПЕСНЯ

(*посвящена П. Кашину*) [6]

Под Силистрию ходили,
Крепость долго сторожили,
Немец помешал.
А солдатушки старались,
К бою крепко порывались;
Много их легло.
Инженеры им сказали,
Чтоб они не упывали;
Мину подорвут.
А мы мины не видали,
И труды наши пропали;
Так уж суждено!
Фельдмаршал сам взялся за дело,
Но ядром его задело;
В Гомель убежал!
В Яссы женка приезжала,
В горе крепко утешала;
Он ее ругать!
Не за то, что приезжала,
А за то, что помешала
С Аглаей гулять.
Горчаков хотя герой,
Но повел полки домой;
Каска на боку!
Коцебу стал снаряжаться
И на приступ собираться;
Только не пошли!

Сержпутовский хоть стрелял,
Только мало попадал;
Плохи уж глаза!
А Бухмейер генерал
В пушку рыльце замарал;
Вот они мосты!
А дежурный генерал
Сколько он наворовал;
Боже — упаси!
Атаман Орлов сказал,
Что он шанцев не видал;
Право, не солгал!
Зато Затлер генерал
Сухари нам доставлял;
То-то хороши!
А генерал Бутурлин
Все пустяки городил;
Горчаков его бранил!
Коцебу меньшой ершился,
И все с картами возился;
Штосик прометать!
А Петр Кашин попивал,
Сию песню сочинял;
Право, молодец!

25 октября, 1854 года,
г. Кишинев

[4] Там же.

[5] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 47, Гослитиздат, М., 1937, стр. 11.

[6] П. Кашин — псевдоним Менькова, как писал в подстрочнике к тексту этой песни А. Зайончковский.

lib.pushkinskijdom.ru

Все дунайские главы «Записок» Менькова были проникнуты, как и данная песня, смелым критическим отношением к «верхам» армии. Их глубокое идейное совпадение дополнялось и большим сходством многих конкретных деталей. Так, в первых главах «Записок», написанных Меньковым еще до осады Силистрии, были даны меткие критические характеристики тем же главным «фигурам» штаба армии, которые изображены и в песне, причем в песне сохранен тот же порядок их перечисления — «от высших к низшим». Добавлено было в песне к этой галерее имен лишь имя фельдмаршала, так как Паскевич приехал в дунайскую армию только к началу осады Силистрии. Все оценки этих лиц в «Записках» и песне также имеют много общего. Фельдмаршал Паскевич, военные «подвиги» которого так смело и метко обрисованы в песне («Фельдмаршал сам взялся за дело, Но ядром его задело; В Гомель убежал»), в таких же критических тонах был изображен и в «Записках». Легко контуженный в начале осады Силистрии, он «распек» Менькова за то, что тот лишь мельком упомянул об этом в очередной «реляции», в то время как солдаты «исподтишка подсмеивались над контузией фельдмаршала» (стр. 163). К этому в песне были прибавлены язвительные строки о том, что Паскевич в его 70 лет после контузии мог еще «гулять с Аглаей». Иронические изображение М. Д. Горчакова в песне («Горчаков хотя герой, Но повел войска домой; Каска на боку») также как бы прямо шло от той характеристики, которую дал ему в своих записках Меньков, где подчеркивалась нерешительность Горчакова, его недоверчивость к себе и другим, вследствие чего он «при блистательной личной храбрости» «боялся всего», не понимал солдат, а они не понимали его (стр. 25—27).

Начальник штаба дунайской армии П. Е. Коцебу, изображенный в песне мельком и «не оценочно» («Коцебу стал снаряжаться И на приступ собираться: Только не пошли»), и по характеристике Менькова в «Записках» был совершенно безличным человеком, лишь «безответным исполнителем воли старшего» (стр. 31).

Роль в осаде Силистрии начальника артиллерии генерала А. О. Сержпутовского и «походного атамана казачьих полков» Орлова, изображенная в песне весьма критически («Сержпутовский хоть стрелял, Только мало попадал...»; «Атаман Орлов сказал, Что он шанцев не видал...»), была подвергнута критике и в «Записках» Менькова. «Чтобы не сказать о них слишком резкой правды, предоставим их отдельным историям — истории артиллерии и казачества!» — писал он (стр. 34).

Вполне совпадала в песне и «Записках» и оценка инженер-генерала Шильдера, которого Меньков называл «сумасшедшим» за его нелепые распоряжения («Инженеры им сказали...» — в песне). Такие же поразительные совпадения по духу и по смыслу имеются в характеристике «генерала Бутурлина» (генерал-квартирмейстера) и др.

Все эти совпадения сатирических характеристик верхушки дунайской армии в «Записках» Менькова и в песне «Под Силистрию ходили» не могут быть случайными, тем более, что ничего подобного мы не найдем ни в воспоминаниях других «дунайцев», ни в дневнике Л. Н. Толстого. Это объяснить можно только тем, что П. К. Меньков был автором данной песни, которую не запомнили и не публиковали другие участники Восточной войны и о которой *никогда ни в какой связи* не упоминал и Л. Н. Толстой.

В своих «Записках» Меньков в третьем лице дал характеристику и себе самому. «Полковник Меньков», по его словам, способный, прямой человек высказывающий свои мнения, «резко и подчас грубо» (стр. 35). «Далеко за полночь» он болтает с приятелями, «потягивая мокрое». Это выражение прямо перекликается с окончанием песни («А Петр Кашин *попивал*, Сию песню сочинял; Право, молодец!»).

По мнению Е. Бушканца, такое окончание не связано с содержанием песни.[7] Однако в нем заключается большой смысл: в то время как в верхушке армии происходило все изложенное в песне, «Петр Кашин» глубоко осмысливал современное положение и делал свои критические заключения («сию песню сочинял»). Это глубокое идейное противопоставление в песне было, однако, замаскировано словом «попивал», прикрывавшим действительное настроение автора. Маскировочными были и заголовок и посвящение песни. И тем и другим сразу отвергалась возможность подозрения в авторстве Менькова. так как это была «солдатская песня», лишь «посвященная П. Кашину». Следовательно, то, что, по мнению Е. Бушканца, опровергало авторство Менькова («Ведь не мог же Меньков „сочинить" песню и посвятить ее себе!» — писал он),[8] в действительности объясняется условиями времени.

Вряд ли можно рассматривать как убедительное доказательство авторства Л. Н. Толстого тот факт, что один из отысканных Бушканцем вариантов песни «Под Силистрию ходили» имел подпись: «Гр. Толстой». Ведь общеизвестно, что в устном бытовании многие анонимные песни и стихотворения часто приписывались наиболее популярным поэтам (Пушкину, Рылееву, Некрасову и др.).

---

[7] «Русская литература», 1960, № 3, стр. 183.

[8] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Таким образом, вопрос об авторстве песни «Под Силистрию ходили» можно решить в пользу П. К. Менькова, который обобщил в ее содержании свои долгие наблюдения над теми возмущавшими его «порядками» в верхушке дунайской армии, которые как типическое явление времени затем уже катастрофически проявились под Севастополем. Согласно собственной дате Менькова, песня была создана им после отступления из-под Силистрии, в Кишиневе, куда передвинулся штаб дунайской армии. В это время, несмотря на позор отступления, многие офицеры бездумно предавались различным развлечениям и, как писал в своих «Записках» Меньков, «грустно было только одним мыслящим людям» (стр. 184—185). К таким именно людям принадлежал и П. К. Меньков, создавший свое сатирическое песенное «обозрение» как обличающий итог всей бесславной дунайской кампании.

А. НОВИКОВА

2

В 1960 году в третьем номере журнала «Русская литература» появилась статья Е. Бушканца «„Солдатские песни“ Л. Толстого (1854—1855)». Ее автор вновь поднимает вопрос об отношении Толстого к созданию песен эпохи Восточной войны и высказывает твердое убеждение, что молодой офицер-артиллерист и начинающий литератор был единоличным автором первых трех песен и «не исключено его участие в коллективном создании сатирической песни на приезд Александра II в Крым» (стр. 185).

Хронологически первой из рассматриваемых песен является песня «Под Силистрию ходили», составленная в Кишиневе 25 октября 1854 года. Содержание песни, в которой говорится о главных чинах штаба дунайских войск, их жизни и быте до деталей и интимных подробностей, свидетельствует о том, что ее автором мог быть человек, весьма близко стоявший к штабным кругам и допускавшийся к кулуарным беседам.

Безусловна также предназначенность песни для узкого круга слушателей, для той группы прогрессивных старших офицеров, которая в это время имелась в штабе дунайских войск и в его окружении. Именно в этом кругу, поругивая тупое и самодовольное начальство, «попивая» и попевая, слушали эту песню, а может быть, и вставляли сюда свои добавления. «...Далеко за полночь тянулась беседа... подчас веселая, подчас бранная, а подчас до того назидательная, что не худо бы послушать ее и большому начальству. Кружок был небольшой, но смышленый!..» [1]

Насмешке и критике подвергся весь генералитет и брат начальника штаба начальник дипломатической канцелярии К. Е. Коцебу. В песне совершенно исключен элемент политической сатиры. Весьма наглядно проступают личные симпатии и антипатии автора.

В первой строфе — легкая ирония в адрес фельдмаршала Паскевича, знавшего истинное состояние русской армии, чувствовавшего провал дипломатических ухищрений Николая I и ожидавшего выступления Австрии на стороне союзников, а поэтому стремившегося к ведению осторожной, оборонительной войны. В третьей и четвертой строфах резко критикуются инженерные части, которые для облегчения тяжелого солдатского труда должны были подорвать мину, но не сделали этого. Здесь явное уклонение от истины, свидетельствующее или о полном незнании автором песни событий, или о его умышленном намерении принизить роль инженерных частей. Обратимся по этому вопросу к высказываниям того, кого Е. Бушканец считает автором этой песни. Вот что пишет Толстой 5 июля 1854 года Т. А. Ергольской уже из Бухареста: «...бывали у нас и необычайные зрелища, как например, накануне штурма, когда при одном из неприятельских батальонов (неверный перевод с французского; у Толстого в подлиннике «бастионов», — *С. Д.*) взорвали мину в 240 пудов... После обеда того же дня (7 июня, — *С. Д.*), взорвали мину и около 500 артиллерийских орудий стреляли в форт, который собирались взять».[2] Если не считать значительного преувеличения участвовавших в обстреле крепости орудий и количества пороха в минных зарядах, остальное все исторически правильно и подтверждается трудами военных писателей.

В следующих строфах песни высмеивается руководство дунайскими войсками, строго сверху вниз. Паскевичу отведено три строфы, в которых иронизируется над его контузией и ухажерством за красивой молдаванкой Аглаей. У Горчакова подчеркивается личная храбрость, но неспособность что-либо сделать, а также манера носить каску на боку. Немецкая педантичность, медлительность и осторожность начальника штаба генерала Коцебу, дряхлость начальника артиллерии генерала Сержпутовского, стремление нажиться на войне генералов Ушакова и начальника инженерных частей Бухмейера, постоянное пребывание в глубоком тылу ата-

[1] Записки Петра Кононовича Менькова, т. I. СПб., 1898, стр. 79. Далее сокращенно: Записки.

[2] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 59, Гослитиздат, М., 1935, стр. 274. Далее ссылки приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

мана казачьих войск, суетливость и растерянность в работе квартирмейстера генерала Бутурлина, приверженность к игре в карты дипломата Коцебу — вот что служит предметом насмешки автора песни.

Очень положительно оценен главный интендант дунайских войск генерал Затлер, причем не ирония, а именно похвала в адрес Затлера чувствуется там, где он сопоставляется с вороватыми и трусоватыми генералами: «Зато Затлер генерал Сухари нам доставлял; То-то хороши!» Здесь особенно чувствуется личная приязнь автора к этому генералу, после злосчастной войны отданному под суд и хотя признанному лично невиновным в воровстве, по безусловно ответственным за массовое обкрадывание русского солдата в войсках действующей армии.

В последнем куплете достается и Менькову, единственному офицеру из упомянутых в песне лиц, писавшему под псевдонимом Петра Кашина, за его любовь к выпивке, и признается, что он-то и является автором песни.

Для того чтобы правильно оценить возможность авторства Толстого, необходимо вспомнить об интересах и умонастроении молодого, только что произведенного прапорщика, впервые попавшего в большой штаб. Из уже цитировавшегося и из более ранних писем к Ергольской видно, что Толстой преклоняется перед Горчаковым. Это «великий человек», посвятивший, по его мнению, «всю жизнь службе отечеству и не из честолюбия, а по долгу». Практические желания Толстого сводятся к достижению должности адъютанта «человека,... которого я люблю и почитаю до глубины души». Толстой восхищается «генеральным штабом» Горчакова, а составляемые его чинами одиннадцатистраничные диспозиции кажутся ему верхом премудрости: «...план... был так хорошо составлен, и все в нем было предусмотрено, что никто не сомневался в успехе». В это время и Сержпутовский, и офицеры его штаба кажутся молодому офицеру «порядочными».

Вскоре после снятия осады Силистрии Толстой заболевает. Физическое недомогание, постепенное разочарование в аристократической части штабного общества в сочетании с финансовыми затруднениями и скучной службой приводят Толстого к намерению перейти в войска. В дневниковых записях того времени можно найти много насмешек над «золотой молодежью», «башибузуками», но тщетно искать критики в адрес кого-либо из лиц, упомянутых в песне, кроме генерала Сержпутовского, с которым у Толстого натянутые отношения. Но и в них самокритичный Толстой в конце концов винит себя, признавая, что по отношению к «старому башибузуку» он сам «слишком много себе позволял» (т. 47, стр. 7).

В конце июля начинается сближение Толстого с той группой молодых прогрессивных офицеров штаба Горчакова, отношения с которыми «становятся так приятны», что ему «жалко бросить штаб» (т. 47, стр. 19). Именно среди них возникает идея нести просвещение в войска сначала путем организации общества, а затем — издания военного журнала, «главным образом для темненьких». Толстой настолько увлекается этой идеей и ее практическим претворением в жизнь, что даже на время отказывается от перехода в войска и следует отмена приказа об этом.

В списке возможных и желательных сотрудников будущего журнала, получившего одобрение и поддержку М. Д. Горчакова, стоят фамилии самого главнокомандующего, генералов Коцебу, Бутурлина, Ушакова, Затлера, полковника Менькова и др.

Толстой в это время резко критикует карьеризм и духовную нищету молодых Горчаковых, Сержпутовского, сыновей большого начальства. Но только Севастополь раскроет ему глаза на то, что такими же являются и многие старшие офицеры и «терпеливые» генералы.

Мы считаем недопустимым признание Толстого автором песни про осаду Силистрии не только из-за несоответствия его практических и идейных устремлений содержанию песни и ее, пусть добродушно критическому, направлению. Слишком явным является авторство другого лица, а именно П. К. Менькова.

Н. П. Гусев, мнение которого Е. Бушканец напрасно не учитывает, признает сходство мыслей и идей Менькова в его «Записках» с содержанием и духом песни «Как восьмого сентября». Тем более это очевидно для песни об осаде Силистрии, в которой особенно ярко видно отношение ее автора к высмеиваемым им лицам.

Размеры журнальной статьи не позволяют нам привести все подобранные примеры, чтобы обосновать свое убеждение, но остановимся на трех.

Меньков был крайне нелестного мнения об инженерах и весьма досадовал на них. «Тяжел был крест Менькова. — К общему описанию всех военных действий присоединился труд составления ежедневного журнала осадных работ, ведомых под начальством Шильдера, работ, которых ни цели, ни значения не могли определить самые искусные инженеры!»[3] В его «Записках» событиям, непосредственно предшествовавшим снятию осады Силистрии, посвящена целая глава,[4] но напрасно искать в ней хотя бы одно слово о взрыве мины для разрушения бруствера Арабского форта, являвшегося ближайшим объектом предстоящей атаки. Шильдера автор называет сумасшедшим, что далеко не верно.

[3] Записки, т. I, стр. 164.
[4] Там же, стр. 166—172.

lib.pushkinskijdom.ru

Полностью совпадает оценка двух близких Менькову лиц в «Записках» и в песне. «Есть при армии на Дунае начальник артиллерии — почтенный, всеми уважаемый дедушка — генерал Сержпутовский. Есть и походный атаман казачьих полков — сын славного графа Орлова-Денисова, представитель донского воинства!.. Чтобы не сказать о них слишком резкой правды, предоставим их отдельным историям — истории артиллерии и казачества!» [5]

Наконец, Меньков всемерно бичует воровство, царившее во всех звеньях русской армии. Горечью, ядом и сарказмом наполнены те страницы «Записок», в которых он рассказывает о всеобщем грабеже и полуголодном, нищенском существовании русского солдата. Но главный интендант армии генерал Затлер пользуется личной приязнью Менькова, и его характеристика соответствует «хорошим сухарям» в песне, доставлявшимся интендантством.

Меньков в 1849 году был арестован и из Варшавы отправлен в Петербург, где его делом занималось III отделение. Помимо основных обвинений, оказавшихся вздорными, более тяжкое обвинение было предъявлено Менькову, когда ознакомились с его бумагами. В своем дневнике этот прогрессивный офицер и патриот страстно бичевал существовавшие в армии порядки, карьеризм, тупость офицерства и генералитета, казнокрадство и обворовывание солдат, техническую отсталость. На допросе Меньков вынужден был отречься от таких своих мнений.

Хотя этот арест и должен был остаться, по личному повелению Николая I, для Менькова без последствий, он навсегда испортил ему карьеру. Поэтому-то Меньков так осторожен в своих последующих высказываниях и записях. Наиболее острые критические замечания он записывает в виде выдержек из дневников других лиц, зачастую бесфамильных. Бесспорно принадлежавшее Менькову стихотворение «На развалинах», антиправительственное по своей направленности, он посвящает... «П. К. Менькову». Так же он поступает и с песней «Под Силистрию ходили», посвящая ее Петру Кашину, т. е. себе. Для Е. Бушканца остался неясен этот нехитрый маневр.

Не камерный характер песни «Под Силистрию ходили» явился причиной ее малой популярности, а крайняя осторожность Менькова, завещавшего вскрытие и публикацию своих «Записок» через 40 лет. И все же часть их каким-то образом проникла в 1858 году в заграничную печать и принесла их автору вторую опалу, полное его отстранение от строевой службы.

Публикация текста песни «Турецкий поход» из сборника «Либералист», сделанная Бушканцем, крайне интересна тем, что она позволяет, наконец-то, сравнить первоначальный текст одной из песен критико-сатирического направления, созданных в ходе Восточной войны, с последующими добавлениями и изменениями, внесенными народом. Тут и соленые словца, и грубоватые намеки на ранение Паскевича, показ его растерянности и осторожности, правильная оценка слабой подготовки турецких артиллеристов, выпячивание протекционизма Сержпутовского и его польского происхождения, что среди солдатской массы порождало разговоры об «измене». Подчеркивается нелепость распоряжений начальства о строительстве никому ненужных батарей, а сопоставление генерала Бутурлина с приобретенным им ослом придает тексту песни особую остроту.

Народное творчество внесло коренную поправку в характеристику Затлера. Вместо заботливого интенданта теперь встает образ типичного для николаевской армии грабителя, стремящегося в тяжелую для родины годину погреть руки за счет несчастного солдата, которого он сажает на «диету» и кормит гнилыми сухарями. Песня в целом принимает остро обличительный характер и по своему тону делается гораздо ближе к известным текстам двух остальных песен периода войны.

Мы полагаем, что мнение А. М. Зайончковского о принадлежности песни «Под Силистрию ходили» перу П. К. Менькова бесспорно правильно.

С. ДОРОШЕНКО

Ф. МОЛОК

НЕКРОЛОГ ЧЕРНЫШЕВСКОГО В МОРАВСКОМ ЖУРНАЛЕ «HLAS LIDU»

21 ноября 1889 года в моравском двухнедельном журнале «Hlas Lidu», являвшемся во второй половине 80-х и начале 90-х годов прошлого века одним из самых известных органов чешской социал-демократии,[1] был напечатан некролог Черны-

[5] Там же, стр. 34.

[1] Тираж «Hlas Lidu» в 1887 году достигал 1200 экземпляров. См. об этом: З. Шолле. Рабочее движение в чешских землях в конце XIX века. 1887—1897. Перевод с чешского. Изд. иностранной литературы, М., 1954, стр. 101.

lib.pushkinskijdom.ru

шевского. Редактором этого журнала вначале был рабочий-ткач Иозеф Гибеш,[2] видный деятель чешского социал-демократического движения (1886—1887), а затем социал-демократ Р. Загалка. Опубликование некролога свидетельствует о большом интересе чешских социал-демократов к деятельности великого русского революционного демократа.

Источником информации о смерти Н. Г. Чернышевского явились венская рабочая газета «Arbeiter Zeitung» от 8 ноября 1889 года и газета немецких социал-демократов «Der Sozial-demokrat» от 16 ноября 1889 года, издаваемая в Лондоне.

Ниже приводим текст некролога в переводе на русский язык.[3]

НИКОЛАЙ ЧЕРНЫШЕВСКИЙ

17 октября 1889 г.[4] в России (в городе Саратове) умер человек, который был мучеником деспотического правительства, жертвой 27-летнего страдания, человеком, которым бы другой народ гордился, — Николай Чернышевский.

Чернышевский родился в 1828 г. и прожил 61 год. Ссылка и другие страдания разрушили его здоровье, но несмотря на это он до конца жизни сохранил бодрость духа и способность к работе. Он был тружеником в течение всей жизни. Будучи настоящим человеком, он пренебрегал всеми почестями и посвятил себя идеям социализма; его жизнь и началась и закончилась служением этой идее. Он был человеком скромным и даже никогда не догадывался о большом значении своей деятельности. Им руководила только одна мысль — служение на благо своей родины и делу социализма. Он остался до конца верен своим идеалам, но не дожил до того времени, когда Россия свергла свое двойное иго капиталистического и политического рабства. Пробуждение ее неизбежно, элементы этого пробуждения налицо; и вся его деятельность была посвящена делу рабочего класса.

Чернышевский с молодых лет вступил на поприще литературы. В течение долгого времени он оставался неизвестен, пока, наконец, редакция «Современника» не увидела, каким прекрасным помощником в осуществлении ее стремлений может стать бывший саратовский семинарист. Чернышевский покинул свой родной город и отправился в Петербург, чтобы закончить свое образование. Отец его был священником одной из саратовских церквей и хотел, чтобы сын последовал его примеру. Чернышевский был одним из первых русских писателей, которые вышли из народа. Ранее писатели по своему происхождению были почти исключительно аристократами, ибо только аристократия имела достаточно времени для развития своих способностей.

Незадолго до отмены крепостного права Чернышевский написал целый ряд статей об аграрном вопросе в России; все они вызвали живой интерес, особенно работа о выкупе крестьянских наделов государством.[5] Хотя в его статьях не употреблялось слово «социализм», но по содержанию они были чисто социалистическими. Тогда казалось, что правительство исполнено самых лучших намерений. Для выполнения этого великого дела оно старалось объединить все либеральные и прогрессивные силы, действовавшие в то время в России; но в конце концов ограничилось немногим, боясь недовольства дворян — старой опоры трона.

Чернышевского несколько раз приглашали принять участие в работе «Редакционной комиссии», которая разрабатывала проект освобождения крестьян и организации землевладения. В таком деле важен был совет человека, который посвятил свою жизнь изучению социальных отношений.

После 1860 года официальные круги стали бояться большого морального влияния политических и социалистических идей великого писателя. Подозревали, что он участвует в подготовке бунта, но улик против Чернышевского не было.[6] Несмотря на это в 1863 г.[7] он был арестован и заточен в Петропавловскую крепость. Там Чернышевский написал свой знаменитый роман «Что делать?».[8] В то время реакция

---

[2] Й. Гибеш в конце жизни принимал активное участие в создании коммунистической партии Чехословакии.

[3] См. перепечатку некролога Чернышевского из журнала «Hlas Lidu» также в кн.: Ld. Konečný. Revoluční hnutí v Československu a jeho vztahy k SSSR. Morava a Slezsko. Dokumenty 1879—1938. Praha, 1960, str. 60—62.

[4] По старому стилю.

[5] Имеется в виду статья Н. Г. Чернышевского «Устройство быта помещичьих крестьян, труден ли выкуп земли?» (Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. V, Гослитиздат, М., 1950, стр. 500—570).

[6] См. об этом публикацию С. А. Макашина «Два документа о Чернышевском из архива III отделения» («Литературное наследство», т. 67, 1959, стр. 132).

[7] Н. Г. Чернышевский был арестован 7 июля 1862 года.

[8] Интересно отметить, что впервые на чешском языке роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» вышел в рабочем издательстве в Праге в конце 90-х годов, сначала в виде отдельных выпусков, а затем отдельной книгой с предисловием Й. Скалака. Журнал социал-демократов «Rovnost» поместил рецензию на это издание в № 16 от 24 февраля 1900 года.

lib.pushkinskijdom.ru

в России не имела такой силы, как ныне. Этот роман удалось напечатать в журнале «Современник», и он стал настоящей школой социализма для русской молодежи.

Процесс Чернышевского слушался в Верховном суде. Доказательства участия его в революционном движении отсутствовали. Он спокойно и с достоинством отвечал на вопросы судьи, сохраняя при этом ироническую улыбку. Когда ему на суде был задан очередной вопрос, каких политических взглядов он придерживается, Чернышевский ответил: «Республиканец». Он был осужден на 7 лет каторжных работ, а по истечении этого срока был задержан в Сибири еще на 20 лет.

Ввиду того, что правительство опасалось влияния, которое Чернышевский мог оказать на ссыльных, для него была построена особая тюрьма в Восточной Сибири (Якутии). Все его общество состояло из жандармов и волков, причем о последних Чернышевский говорил, что они человечнее первых. Здесь среди книг и рукописей, которые даже жестокое русское правительство не отважилось у него отобрать, он продолжал трудиться и тем самым сохранил всю силу разума и таланта, несмотря на то, что был сослан в места, где температура зимой падала до 40—45° ниже нуля по Реомюру. В этой ледяной стране читал Чернышевский труды Маркса и там же написал целый ряд работ, большинство из которых до сих пор не разрешают печатать.

Два года назад Чернышевскому было разрешено вернуться в Россию; чтобы заработать на жизнь — перо всегда служило ему помощником — он переводит «Всеобщую историю» Г. Вебера, дополняя каждый том своей статьей в виде предисловия. Одна из этих статей была посвящена языкам разных народов.[9]

Время от времени он писал в некоторых журналах, но не имел права свои статьи подписывать. Несмотря на то, что «Современник» стал библиографической редкостью, библиотекам запрещено выдавать его публике. В этом журнале были напечатаны важнейшие произведения Чернышевского. Среди них — перевод политической экономии Дж. Ст. Милля с примечаниями, которые сами по себе составляют отдельный том, статья о Лессинге, об июльской монархии, ряд статей об аграрном вопросе в России, о русской общине,[10] много полемических и критических статей, роман «Что делать?» и т. д. Глубокий ум, оригинальность, простота слога, высокая образованность, великолепное знание иностранных языков и литературы, социалистические убеждения и непоколебимая вера в лучшее будущее России, спокойная энергия, открытость мыслей, отсутствие всякого тщеславия и суетности, настоящая скромность и простота в словах и поступках — эти качества украшали того, которого оплакивает вся социалистическая Россия, заслуги которого не отрицают даже его враги и имя которого будет всегда тесно связано с историей развития социализма и со всеми идеями эмансипации и свободы в России. Для него, как и для всех, кто был под его влиянием, вопросы политические и социальные тесно взаимосвязаны. Целью всякой деятельности должно быть всеобщее благо, победа труда и свободы, борьба против угнетения и угнетателей, объединение всех социалистических сил.

Деятельность Чернышевского была прологом того движения, которое спасет Россию, которое рано или поздно приведет к ее освобождению.

Таков краткий набросок жизни, деятельности и страданий человека, который посвятил свою жизнь справедливому делу. Жестокое русское правительство не было удовлетворено осуждением невинного человека, оно и после отбытия наказания держало его в сибирской ссылке более 20 лет. В конце концов он был помилован. Но что это было за помилование? 27-летнее пребывание в сибирской глуши не сломило этого деятеля, была придумана более жестокая мера, на которую способны только тираны средневековой инквизиции, — подорвать здоровье смертельно ненавистного им ученого. Царь-освободитель смилостивился над ним. Это помилование состояло в том, что его перевели из Сибири в Астрахань, город нездорового климата. Перемена климата настолько ухудшила здоровье Чернышевского, что он слег и больше не вставал. Только теперь, будучи смертельно больным, Чернышевский был окончательно помилован и получил свободу, которой, однако, не долго пользовался.

В августе того же года ему милостиво разрешили вернуться в родной город Саратов, а в октябре он умер. В его смерти повинно жестокое русское правительство, но дух его будет жить в сердцах русских людей и память его будут чтить свободолюбивые граждане всего мира.

---

[9] По-видимому, автор имеет в виду статью Н. Г. Чернышевского «О классификации людей по языку» (глава из «Предисловия к русскому переводу „Всеобщей истории" Вебера, т. VII») (Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. X, стр. 826—865).

[10] См. следующие работы Н. Г. Чернышевского: «Очерки из политической экономии (по Миллю)», «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность», «Июльская монархия» (Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. IX, стр. 337—903; т. IV, стр. 5—221; т. VII, стр. 64—185).

lib.pushkinskijdom.ru

П. ЩУРОВ

РЕЦЕНЗИЯ Н. А. ДОБРОЛЮБОВА В «ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЗАПИСКАХ»

Известно, что Н. Г. Чернышевский проделал большую работу по собиранию и изданию произведений Н. А. Добролюбова. После смерти своего соратника и друга он издал в 1862 году 4 тома его сочинений. Однако собрание сочинений Добролюбова под редакцией Чернышевского оказалось далеко не полным: дореволюционные и советские литературоведы нашли целый ряд неизвестных ранее произведений Добролюбова. Совсем недавно В. Э. Боград и С. А. Рейсер обнаружили в газете «С.-Петербургские ведомости» от 24 июля 1856 года «Литературную заметку» Добролюбова.[1]

Располагая новыми фактами, мы склонны считать, что это было не «первое выступление Добролюбова в печати», как указывают публикаторы заметки.

Еще в 1854 году, будучи студентом второго курса педагогического института, Добролюбов пытался опубликовать в «Отечественных записках» Краевского свое стихотворение «На 50-летний юбилей его превосходительства Николая Ивановича Греча».[2] В декабре 1854 года он послал А. А. Краевскому анонимное письмо с просьбой напечатать стихотворение в «Отечественных записках» в день юбилея Н. И. Греча. Но, конечно, Краевский не мог опубликовать такой политически злободневный пасквиль на именитого сановника. Тогда же Добролюбов отдал в журнал статью «Заметки и дополнения к сборнику русских пословиц г. Буслаева», которая также была отклонена редакцией.[3]

Нам представляется, что энергичный студент Главного педагогического института все-таки «пробил дорогу» в «Отечественные записки». Намек на этот факт содержится в письме Добролюбова директору Пензенской гимназии (сентябрь—октябрь 1856 года).[4] Автор письма нарисовал неприглядную картину институтских порядков и в подкрепление истинности своих суждений обращал внимание адресата на две рецензии в «Современнике» и «Отечественных записках», посвященные разбору официальных годовых отчетов Главного педагогического института. «Доказывать совершенства Института тем, — писал Добролюбов, — что в нем есть ученые профессоры, и что из него в 28 лет вышел десяток порядочных людей, может, конечно, только тот, кто не имеет сказать ничего существенного в его защиту. Свидетельствоваться „Описанием“ Института — значит, отдавать себя на посмеяние всех благомыслящих людей, в чем Вы можете удостовериться из рецензий этого описания, напечатанного в VIII № „Современника“, нынешнего года и в XI № „Отеч. Записок“, 1855 г.».[5]

У Добролюбова было обыкновение обращать внимание адресатов на свои нашумевшие произведения, появлявшиеся анонимно или под псевдонимами. Так, например, он просил И. И. Бордюгова прославлять «правдами и неправдами господина Волгина».[6] А по поводу рецензии в «Современнике» на институтский отчет за 1856 год он писал Н. П. Турчанинову 1 августа 1856 года: «Кому из своих приятелей обязан Ванька [7] этой рецензией, тебе, конечно, не нужно говорить».[8]

Автором рецензии в восьмом номере «Современника» за 1856 год был Добролюбов, который, можно сказать, «специализировался» на критике официальных годовых отчетов администрации Главного педагогического института. Ему принадлежат рецензии на следующие отчеты: «Описание Главного педагогического института в нынешнем его состоянии. СПб., 1856», «Акт девятого выпуска студентов Главного педагогического института 21 июня 1856 г. СПб., 1856», «Краткое историческое обозрение действий Главного педагогического института. СПб., 1859». Все это

---

[1] См. об этом: «Литературное наследство», т. 67, 1959, стр. 259—263.

[2] С. А. Рейсер. Летопись жизни и деятельности Н. А. Добролюбова. М., 1953, стр. 97.

[3] Там же, стр. 124.

[4] Кстати, это незаконченное письмо впервые было опубликовано не в «Полном собрании сочинений Н. А. Добролюбова под редакцией Е. В. Аничкова» (т. III, 1912, стр. 50—53), как утверждает Ю. Г. Оксман (Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. 3, ГИХЛ, М., 1936, стр. 664), а 14 ноября 1911 года в газете «Школа и жизнь» (№ 46). С. Штрайх, опубликовавший это письмо, указал, что оно было сдано в литфонд Михаилом Николаевичем Чернышевским, сыном Николая Гавриловича.

[5] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. 3, стр. 570.

[6] Материалы для биографии Н. А. Добролюбова, т. I. М., 1890, стр. 469.

[7] Так презрительно называли студенты директора Главного педагогического института Ивана Ивановича Давыдова.

[8] Материалы для биографии Н. А. Добролюбова, стр. 314.

lib.pushkinskijdom.ru

дает основание предположить, что и автором рецензии в одиннадцатом номере «Отечественных записок» за 1855 год был также Добролюбов.

Столкновения с администрацией педагогического института начались у Добролюбова еще в 1854 году. В конце декабря 1854 года он вместе с Тарновским по поручению студентов подает жалобу директору института И. И. Давыдову на грубость инспектора А. Н. Тихомандрицкого. Это было, по выражению студента М. И. Шемановского, «первым заявлением... человеческого достоинства перед начальством».[9] В это же время возник «добролюбовский» кружок студентов, который вел борьбу с реакционной администрацией института. Особенно часты были у «добролюбовского» кружка столкновения с директором института И. И. Давыдовым. Перу Добролюбова принадлежит едкий памфлет «Партизан И. И. Давыдов во время Крымской войны», опубликованный впервые в «Колоколе» 15 сентября 1858 года (№ 23—24) и обличающий казнокрадство и деспотизм Давыдова. Многочисленные инциденты с администрацией института описаны во многих письмах Добролюбова и его друзей-студентов. Вспоминая о студенческой жизни, Добролюбов сообщал Н. П. Турчанинову 11 июня 1859 года: «С конца второго курса, когда я сидел в карцере и писал ему (Давыдову, — *И. Щ.*) умиленные письма, запуганный Сибирью и гражданским позором, — после этого я уже ни разу не унизил себя пред Давыдовым».[10]

Вполне возможно, что Добролюбов впервые выступил в печати против казенного институтского режима в ноябрьской книжке «Отечественных записок» за 1855 год. Не случайно в вышеупомянутом письме директору Пензенской гимназии он обращал внимание на рецензию в этом журнале под заглавием «Акт 8-го выпуска студентов Главного педагогического института 20 июня 1855», подчеркивая свою солидарность с мнением рецензента. Правда, автором этой рецензии мог быть Чернышевский. Но, во-первых, его одноименная рецензия, напечатанная в девятом номере «Современника» за 1855 год, не имеет ничего общего с рецензией в «Отечественных записках»; во-вторых, Чернышевский к этому времени перешел в «Современник» и лишь изредка печатался в «Отечественных записках». В последнем журнале постоянно сотрудничал профессор Главного педагогического института Н. М. Благовещенский, который покровительствовал Добролюбову и мог содействовать напечатанию его рецензии в журнале Краевского.

Характерно, что Добролюбов и позднее предлагал свои статьи редакции «Отечественных записок». «Я зашел в контору „Отеч‹ественных› Зап‹исок›“, — занес он в свой дневник под 17 января 1857 года, — отдал свою заметку на Боткина (вероятно, Краев‹ский› поместит ее)...» [11]

Самым веским аргументом в пользу авторства Добролюбова является сходство содержания и стиля двух рецензий, о которых он упоминает в письме к директору Пензенской гимназии, а именно: в «Современнике» (1856, № 8) и «Отечественных записках» (1855, № 11). В первом журнале рецензия озаглавлена «Описание Главного педагогического института в нынешнем его состоянии. СПб., 1856. Акт девятого выпуска студентов Главного педагогического института 21 июня 1856. СПб., 1856», во втором — «Акт 8-го выпуска студентов Главного педагогического института 20 июня 1855».

Как и в указанном выше письме, в обеих этих рецензиях высмеивается формальное, внешнее благополучие института. С этой целью приводятся «самые злокачественные выписки» [12] из годовых институтских отчетов. Добролюбов бил противника его же оружием: утрировал то, что восхваляло начальство института.

Рецензент «Отечественных записок» приходит к такому выводу: «Основываясь на *заключении* „Отчета“, можно определить эти побуждения желанием представить ясные доказательства того, что Главный Педагогический Институт в последнее двухлетие *сделал ощутительные успехи в своем стремлении к предназначенной ему цели*».[13]

В «Современнике» Добролюбов цитирует эти же самые строки из «Отчета» ученого секретаря института Смирнова: «В прошедшем году „Отчет“ г. Смирнова заключался тем, что Институт *сделал ощутительные успехи в стремлении к предназначенной ему цели*; ныне же он достиг полного совершенства, по единогласному свидетельству воспитателей и воспитанников».[14]

В «Современнике» Добролюбов иронизировал по поводу мнимых успехов студентов и администрации института. Выписав несколько цифровых данных из «Отчета», он восклицал. «Результат этих цифр, конечно, не блестящ, даже по сравнению с прежними годами того же Педагогического Института; но еще раз повторим,

---

[9] «Литературное наследство», т. 25—26, 1936, стр. 273.

[10] Материалы для биографии Н. А. Добролюбова, стр. 517.

[11] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. 6, 1939, стр. 455.

[12] Выражение Добролюбова. См.: Материалы для биографии Н. А. Добролюбова, стр. 314.

[13] «Отечественные записки», 1855, № XI, Отд. IV, стр. 10 (курсив рецензента).

[14] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. 3, 1936, стр. 306 (курсив Добролюбова).

lib.pushkinskijdom.ru

что все это с избытком заменяется нравственными совершенствами, которые так хорошо развиваются в студентах вышеуказанными *поощрениями и кондуитными списками*, имеющими, по словам г. Смирнова, „решительное влияние на определение достоинства студентов“».[15]

Сходные мысли высказывает и рецензент «Отечественных записок». Сделав обзор цифровых показателей, он иронизирует над системой полицейского воспитания: «Результат блистательный,[16] свидетельствующий о высоком развитии системы воспитания в том учебном заведении, в котором он достигнут».[17] Но каким же способом достигнуты эти «блистательные» результаты? «В высшей бы степени интересно узнать, — продолжает рецензент, — те подробности ежедневного внутреннего быта студентов Главного Педагогического института, в которых выразилась так очевидно-оправданная опытом система нравственного воспитания, упрочивающая в юношах стремление к серьезным занятиям и позволяющая признавать полный успех образования только при полном балле (5) за поведение.[18] Подобных сведений нет, и мы не имеем права искать в рассматриваемом „Отчете“, читанном на акте; но лица, близко знакомые с устройством Главного Педагогического Института (намек на то, что рецензент хорошо знал институтскую жизнь, — *И. Щ.*), вероятно, не захотят оставить неразрешенным столь важный вопрос...» [19]

Далее следует большая «злокачественная» цитата из «Отчета» Смирнова, в которой подчеркнуто «благотворное» влияние инструкции и устава. Вот она: «Все обстоятельства жизни студентов... предусмотрительно обсуждены и вся деятельность их, учебная и домашняя, определена инструкциею до малейших подробностей. На основании § 95 Устава, в классах и репетиционных залах, для вящего наблюдения за порядком, назначены из студентов старшие, в помощь комнатным надзирателям...» и т. д.

Рецензент комментирует эту длинную цитату следующим замечанием: «Этими простыми указаниями на *инструкцию*, на *комнатных надзирателей* и на *кондуитные списки* ограничиваются все данные „Отчета“ о системе нравственного воспитания в Главном Педагогическом Институте».[20]

В подобной иронии нельзя не усмотреть характерный почерк Добролюбова, автора рецензии на отчет Главного педагогического института, напечатанной в восьмом номере «Современника» за 1856 год.

В этом же нас убеждает и вторая часть рецензии в «Отечественных записках», посвященная разбору речи экстраординарного профессора института Степана Исидоровича Лебедева «О впечатлении трагедии древней и новой». Рецензент не скрывает своего отношения к речи профессора. «Что касается до приложенной к „Отчету“ речи Ст. Ис. Лебедева „О впечатлении трагедии древней и новой“, — пишет он, — то в ней не следует искать ни красноречия, ни нового или глубокого взгляда на предмет: речь эта, очевидно, если не плод импровизации, то плод труда к сроку».[21] Критик делает обширные выписки из этой речи и обращает внимание на многочисленные стилистические ошибки и несуразные выводы и обобщения.

Если учесть, что студент Добролюбов в своих «Заметках и размышлениях по поводу лекций Ст[епана] Ис[идоровича] Лебедева» (1857) сделал много критических замечаний по адресу своего учителя [22] и с недоверием отнесся к его познаниям, то можно предположить, что критика упомянутой речи принадлежит, по всей вероятности, также Добролюбову.

Итак, неоднократное обращение критика в редакцию «Отечественных записок», сходство двух упомянутых рецензий в содержании и стиле, а также отдельные текстуальные совпадения позволяют считать Добролюбова вполне вероятным автором рецензии в одиннадцатом номере «Отечественных записок» за 1855 год.

---

[15] Там же, стр. 307 (курсив Добролюбова).

[16] Это любимое словечко отца Добролюбова. «Вы, папаша, желаете мне успевать *блистательно*», — писал Николай Александрович 1 октября 1853 года. А в письме 15 октября 1853 года он сообщал о своих успехах и спрашивал: «Это *разве не блистательно?*..» (Материалы для биографии Н. А. Добролюбова, стр. 37, 40). В рецензии этому слову явно придается иронический смысл.

[17] «Отечественные записки», 1855, № XI, Отд. IV, стр. 8.

[18] Н. А. Добролюбову, как известно, была снижена отметка по поведению в 1854/55 учебном году за политическое стихотворение «На юбилей его превосходительства Николая Ивановича Греча».

[19] «Отечественные записки», 1855, № XI, Отд. IV, стр. 9.

[20] Там же (курсив рецензента: ср. с цитатой из «Современника», приведенной выше).

[21] Там же, стр. 10.

[22] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. 5, 1941, стр. 499—517.

lib.pushkinskijdom.ru

Р. ЗАБОРОВА

НОВОНАЙДЕННЫЕ РУКОПИСИ ЛЕРМОНТОВСКОГО МУЗЕЯ

В архиве Д. И. Абрамовича, в 1910—1913 годах редактировавшего полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова,[1] имеются копии Лермонтовского музея, сделанные в 80-х годах с рукописей поэта, хранившихся в Чертковской библиотеке, Историческом музее и у частных лиц (М. И. Семевского и др.), а также печатные тексты, частью правленные по ныне утраченным подлинникам.[2] Некоторые из этих материалов представляют интерес, так как содержат еще не учтенные разночтения. Так, например, не был полностью использован Абрамовичем при публикации текста список «Петергофского праздника». Почти совсем не был использован список поэмы «Монго». Взяв за основу текст О. И. Квпста, Абрамовпч по рукописи Лермонтовского музея поправил лишь один стих, другие же разночтения не привел даже в примечаниях.

Экземпляр «Сашки» в архиве Абрамовича, известный ранее исследователям, но затем долгое время считавшийся утраченным, представляет собой печатный текст поэмы — вырезку из журнала «Русская мысль» (1882, № 1, стр. 68—120, публикация П. А. Висковатова) с рукописными вариантами, дополнениями и поправками, внесенными библиотекарем Лермонтовского музея Н. Н. Буковским по нескольким источникам.

Из пояснений Буковского видно, что он обращался к не дошедшей до нас копии с автографа, находившейся у П. А. Висковатова и правленной по списку, принадлежавшему пензенскому коллекционеру И. А. Панафутину, к самой рукописи Панафутипа, до нашего времени не сохранившейся, к черновым отрывкам поэмы, хранящимся в Публичной библиотеке, а также к публикации П. А. Ефремова в «Русской старине» (1872, № 2) и изданиям сочинений поэта под его редакцией.

«Варьяпты и дополнения сняты с экземпляра, находящегося у П. А. Висковатова, исправленного ему по рукописи Ив. Панафутина», — пояснял Буковский в начале текста. «Мною поправки сделаны с рукописи, высланной в Лер‹монтовский› муз‹ей› Ив. Ал. Панафутиным из Пензы 23 октября и отосланной 2 ноября 1887 года обратно», — заключил он в конце. Ссылки на варианты автографа Публичноп библиотеки и публикаций Ефремова даны на полях и носят более лаконичный характер: «Тетр. П. библ.», «У Ефр.» и т. п. Другие пометы — открывающая рукопись полустершаяся надпись: «Рус. арх. 1877 год ‹Авт.?› Записн. кн. Одоев.»[3] — и рассыпанные на полях указания («В подлиннике вариант»), а также перечисление рисунков Лермонтова на полях («Бюст», «Лицо», «Бритая физиономия» и др.) — имеют, вероятно, в виду глухо упоминаемый и Висковатовым автограф, копией с которого пользовались Буковский и Висковатов.

Полемизируя с Ефремовым по поводу печатания произведений Лермонтова и, в частности, «Сашки», Висковатов в статье «Кому принадлежит право на издание сочинений Лермонтова?» пояснял, что список Панафутина есть «копия с копии и притом с большими промахами» и что он, «кроме подобного списка, пользовался и другим, снятым с оригинала, находившегося у г. Б.».[4] Часть поправок и вариантов, учтенных Буковским, Висковатов использовал при переиздании поэмы в 1889 году,[5] снова повторив в примечаниях, что он пользовался «оригиналом», «автографом г. Б».[6]

---

[1] М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений, тт. I—V, СПб., 1910—1913

[2] Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 4, № 55—56. Кроме заведомо лермонтовских текстов, среди этих копий имеются списки некоторых других произведений и, в частности, анонимный экспромт о получении сочинений Пушкина:

Пушкин! Я не ждал его. —
Гостя вы ко мне прислали.
Вы поэту указали
Двери шкапа моего.

[3] Редактору «Русского архива» П. И. Бартеневу из бумаг В. Ф. Одоевского были в 60—70-х годах переданы отдельные автографы Грибоедова, Пушкина, Гоголя и других писателей. Были ли ему переданы автографы Лермонтова, более определенных указаний не имеется. В «Русском архиве» за 1887 год нет ни записной книжки Одоевского, ни упоминаний о «Сашке».

[4] «Новости», 1887, № 101. Статья датирована 11 апреля 1877 года.

[5] Ряд исправлений и вариантов Висковатов внес и в личный экземпляр оттиска «Русской мысли» (Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 148, № 5, лл. 101—128).

[6] См.: М. Ю. Лермонтов, Сочинения, т. II, М., 1889, стр. 175, 347. Кроме «автографа г. Б.» (не Бартенева ли?), он перечислил черновой автограф Публичной библиотеки, свою и ефремовские публикации, а также фрагменты библиотеки В. Ка-

lib.pushkinskijdom.ru

Однако при этом Висковатов оставил ряд сомнительных чтений, допустил и самовольное исправление текста.[7] Варианты и дополнения по экземпляру Буковского были использованы при издании поэмы Абрамовичем в 1910 году и Б. М. Эйхенбаумом в 1935 году, с указанием на ту же использованную Буковским рукопись Панафутина, на которую вначале ссылался и Висковатов, в первой публикации об оригинале умолчавший. Позднее это приводило в недоумение редакторов текста, не располагавших экземпляром Буковского, так как текст Висковатова, предпочевшего в ряде случаев копию с автографа, с одной стороны, и текст Абрамовича и Эйхенбаума, широко использовавших панафутинские разночтения, с другой, имел ряд расхождений.

Выявленный текст Буковского представляет материал для установления разных редакций поэмы и ее дефинитивного текста. Кроме того, он содержит неопубликованный эпиграф к поэме и несколько неучтенных вариантов. Эпиграф (или обращение?) был выписан Буковским, по-видимому, из списка Панафутина, так как дан в искаженной переписчиком транскрипции:

Eipossen! dus nor gum lahuni
Seią ‹g› mer ni ehflin so shrenger
neri
geih.

Предположительная расшифровка этих строк следующая:

Ein Possen! das wər zum Lachen;
Sei ‹ja› mir nicht ‹ein› so streng zur Narrheit.

Перевод:

Шутка! Это было для смеха;
Не будьте так строги к дурачеству.

Несколько неучтенных вариантов из текста Буковского имелось в восходящей к подлиннику рукописи Висковатова, так как Буковский пометил, что в панафутинской рукописи их нет. К ним относится вариант начала строфы 68 «Пять лет не шутка», замененный известным стихом: «Он рос... Отец его бранил и сек...»

После стиха 776 «Он жадному сомненью сердце предал» в подлиннике следовал зачеркнутый стих: «Его слова так живы, так остры».

В 47 строфе введены отсутствовавшие у Панафутина слова (выделены курсивом):

И по сродству планет имеют в добрый час
Влпянье благотворное на нас.

Кроме этих неизвестных вариантов, Буковский отмечает также как отсутствующие у Панафутина некоторые стихи печатного текста «Русской мысли», к другим же стихам этого текста дает ряд разночтений по «оригиналу». Так, например, в копии Панафутина были пропущены выделенные ниже слова

в строфе 39:

...но не смею
Вас уверять, затем, что не рожден
Владыкой, и не знаю, в низкой доле,
Как люди ценят вещи на престоле.

в строфе 72:

...но без власти
Венец казался бременем и страсти
Впервые пробудясь, живым огнем
Прожгли алтарь свой ...

в строфе 117:

Любил врагов внезапно удивлять,
На крик и брань — насмешкой отвечать.

Вероятно, вместо лермонтовских слов о владыке, престоле и венце, а также об убийственном сарказме героя в панафутинском списке из предосторожности стояли точки. Наоборот, вместо имени «Варюша», полураскрытого у Панафутина, по словам Висковатова, у самого поэта «в подлиннике только» «точки».

Из сопоставления ремарок Висковатова («В подлиннике», «Вариант», «Прежде было») и Буковского («В подлиннике вариант») видно, что ряд вариантов восходит

саткина, приобретенной кн. А. И. Барятинским. Однако, по утверждению Ефремова, у Касаткина была копия с отрывков, публиковавшихся Ефремовым в «Библиографических записках» 1861 года(Об издании сочинений Лермонтова. По поводу заметок г. Висковатова. «Новое время», 1887, № 3988, 8 апреля).

[7] См.: Э. Э. Найдич. О тексте и датировке поэмы М. Ю. Лермонтова «Сашка». «Труды Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина», 1958, т. V (8), стр. 201-208.

lib.pushkinskijdom.ru

к автографу, разночтения же, помеченные Висковатовым («В другой рукописи», «В одной из рукописей»), вероятно, имеют в виду панафутинский список.

Недифференцированное вписывание Буковским разновременных вариантов затрудняет разделение их и усложняет установление дефинитивного текста. Так, например, Буковский без пояснений приводит по раннему автографу Публичной библиотеки конец строфы 81, вычеркивая при этом вариант «Русской мысли» (за исключением первой и пятой строк):

...Царь иль воин,
Хоть похвалы порою и достоин,
Но от кадильниц дыма и свечей
Не каждому здоровилось, ей-ей.
И длинным одам внемля поневоле,
Зевал кто в комнате, кто на престоле.

Между тем, судя по замене в варианте слова «поневоле» словами «на просторе», вариант к строфе 81, видимо, искаженный при переписке, существовал, но был вычеркнут в связи с тем, что строфы 82—84 о смерти и почиющих героях были автором зачеркнуты.

Кроме того, следует учесть, что список, хотя и был получен Панафутиным, по его словам, «прямо от Павла Петровича Шан-Гирея», недостаточно исправен. Он сделан неквалифицированным писцом, и в нем имеют место безграмотные написания, как «скилет», «принебрегла», явные бессмыслицы («просто не винюсь» вместо «прости невинность», «свиных ножках» вместо «свитых ножках» и др.), нарушения ритма («вдоль стен колонны стояли рядами»), рифмы («И тайных мук его никто не видел» вместо «ведал») и другие неточности. Поэтому отбор разночтений по тексту Буковского требует осторожности. Так, например, «Пою, смеясь», замененное, по Буковскому, на «Пою, смеюсь», более соответствует логическому ходу мыслей поэта, противопоставляющего прежним своим мрачным песнопениям новую шутливую песнь. Более психологически выразителен висковатовский вариант стиха 781 о цветах необитаемого острова («Цветы ж на нем незнаемы увянут», замененный по панафутинскому списку: «Цветы ж на нем от зноя все увянут»).

В то же время улучшают текст такие чтения панафутинского списка, как стих 510 — «Случайно уцелевшая, рукою сильной» (вместо «случайно уцелевшая и сильно»); стих 1306 — «Шумят... он книгу взял...» (вместо «Он книгу взял...»); стих 1662 — «сви‹т›ых» (вместо «витых») и др.

Даты написания поэмы нет в тексте Буковского, но помета его об Одоевском, общавшемся с Лермонтовым в 1837—1841 годах и сохранившем ряд автографов поэта именно этого периода,[8] говорит в пользу протяженной датировки, принятой в академическом издании, в которую только и укладывается все то, что можно приурочить к определенному времени: весенние холода и явления периодических комет, равно имевшие место и в 1835 и 1839 годах, отклики на смерть Полежаева, А. И. Одоевского и другие указанные в издании факты.

В заключение укажем, что Буковский не меняет разделения на две главы и приводит ряд разночтений к тексту «Русской мысли», доказывая этим, что вторая глава существовала не в одной, а в двух рукописях — неизвестном автографе и панафутинском списке. Пометы же Висковатова и Буковского (опущенные в последующих изданиях) о том, что строфы 53, 63, 82, 83, 84, 108 были автором зачеркнуты, указывают на намерение Лермонтова сократить первую, вводную главу.

«Картина будет, это только рама», — обещал автор, не желавший «В один прием свою закончить повесть», герой которой по завязке должен был бросить вызов фальшивой морали высшего света дерзким появлением с девушкой со дна общества.

Безвременная гибель помешала поэту довести до конца поэму, занимавшую его творческую мысль не только в 1835—1836 годах, когда он вплотную «стал писать» ее, но и позднее. В руках исследователей лишь фрагменты произведения, критический текст которого с отбором вариантов должен быть установлен по связи с общей концепцией, образной структурой, жанровыми особенностями и стилем поэмы.

---

[8] См.: Материалы об М. Ю. Лермонтове в фонде В. Ф. Одоевского. «Труды Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина», т. V (8), стр. 185—199; А. Н. Михайлова. Рукописи М. Ю. Лермонтова. Л., 1941, стр. 12, 40—46 (описание автографа «Смерти поэта» и Записной книжки Лермонтова 1841 года с пометами Одоевского. Часть листов книжки вырвана)

lib.pushkinskijdom.ru

М. ГИЛЛЕЛЬСОН

НОВОЕ О СТАТЬЕ П. А. ВЯЗЕМСКОГО «ИЗВЕСТИЕ О ЖИЗНИ И СТИХОТВОРЕНИЯХ И. И. ДМИТРИЕВА»

Сообщая А. Ф. Воейкову о своем предисловии к сочинениям И. Дмитриева, Вяземский писал 19 октября 1821 года: «То-то зальются на меня своры, когда издастся мое известие. Я литературную исповедь свою не сквозь зубы делаю, а во все горло и духовникам нашим не в бровь, а в самый глаз. Впрочем, надобно же когда-нибудь истине сорваться с языка».[1] И действительно, цензор И. М. Снегирев в своем отзыве на предисловие Вяземского отметил, что отступления автора вредят целостности изложения. Касаясь сущности этих отступлений, цензор писал: «Чтителям классиков, вероятно, покажется возмутительною для совести выходка против классической словесности, увековеченной в школах всех народов тысячелетиями. Но это спор нерешенный!» [2]

В замечаниях на отзыв цензора Вяземский писал: «Но в этих отступлениях, может быть, есть и мой недостаток, и мое достоинство... В прозе моей есть физиономия и самобытность. Она, разумеется, не идет в подметки прозе Карамзина и Жуковского, но именно тем и отличается, что пошла не их дорогою, а своими проселками».[3]

В тех же выражениях писал о своем слоге Пушкин в письме к Вяземскому от 25 мая 1825 года: «Но ты слишком бережешь меня в отношении к Ж.‹уковскому›. Я не следствие, а точно ученик его, и только тем и беру, что не смею сунуться на дорогу его, а бреду проселочной».[4]

Хотя в высказывании Вяземского речь идет о прозе, а в письме Пушкина — о поэзии, тем не менее ясно, что оба писателя понимали, что их слог значительно отклоняется от канона карамзинизма. Жуковский и Карамзин ясно сознавали, что Вяземский ищет своего пути, и всячески пытались направить его по проторенной ими дороге. В приписке к письму Карамзина к Вяземскому от 21 августа 1818 года Жуковский восклицал: «Образуй только язык, то-есть, познакомься с правилами, ты схватишь *первое* место как прозаик».[5]

Упреки Жуковского Вяземскому в отношении своеобразия его слога являются отражением их значительных расхождений как по литературным, так и по общественным вопросам. Жуковскому, как и Карамзину, пришлись не по душе общие рассуждения о литературе в «Известии о жизни и сочинениях И. И. Дмитриева». Обороняясь от нападок Жуковского, Вяземский писал ему 9 января 1823 года: «Перейдем теперь к другому обвинению твоему на счет моей биографии, о *пристройках,* о том, *что слишком часто удаляюсь от главного предмета, заговариваюсь.* Перекрестись и стыдись! Да что же могло взманить меня и всякого благоразумного человека на постройку, если не возможность пристроек? Неужели рука моя поворотится, чтобы чинно перебирать рифмы Дмитриева?» [6] Из этого высказывания следует, что Вяземский считал предисловие к сочинениям Дмитриева лишь удобным случаем для публичного изложения своих общих взглядов на литературу.

Новизна мыслей Вяземского в статье о сочинениях И. И. Дмитриева вызвала разноречивые суждения. С. Д. Полторацкий писал, что статья была принята «с восторгом одобрения в литературном мире».[7] Однако обсуждение статьи в Вольном обществе любителей российской словесности в октябре 1822 года свидетельствует о том, что раздавались и иные голоса. Как известно, было принято решение статью Вяземского не баллотировать.[8] Это решение свидетельствует о том, что представленная Вяземским статья не получила одобрения со стороны большинства присутствовавших. В архиве Д. И. Хвостова сохранились документы, имеющие непосредственное отношение к данному заседанию общества. В письме к Василию Михайловичу Перевощикову Д. И. Хвостов сообщал: «Говоря о биографии присовокуплю, что прилагаю к вам по секрету листочек, где мною говорится о Жизни Ивана Ивановича Дмитриева. Надобно знать, что сей знаменитый и подлинно хороший автор подарил обществу соревнователей все свои сочинения, которые уже напечатаны. А медлятся за жизнеописанием от князя Вяземского. Он уже писал о Державине и Озерове, а теперь, чтобы похвалить скромного и достойного Дми-

[1] «Русская старина», 1904, кн. 1, стр. 116.

[2] «Старина и новизна», 1898, кн. 2, стр. 122.

[3] Там же, стр. 123.

[4] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, 1937, стр. 183.

[5] «Старина и новизна», 1897, кн. 1, стр. 61.

[6] «Русский архив», 1900, кн. 1, стр. 186.

[7] Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Q. XVIII, 25 [11] л. 92.

[8] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 58, ед. хр. 98, л. 25. Протокол заседания опубликован в приложении к книге В. Г. Базанова «Вольное общество любителей российской словесности» (Петрозаводск, 1949, стр. 382).

lib.pushkinskijdom.ru

триева, разругал всех писателей и даже все. Вот как ныне жизни и о живых пишут».[9]

«Секретный» листочек о заседании общества соревнователей 2 октября 1822 года Д. И. Хвостов посылал не только В. М. Перевощикову. В письме к митрополиту Киевскому встречается снова упоминание об этом «особливом» листочке: «2 декабря (описка писца, следует читать: 2 октября. — *М. Г.*) в самый день отправления моего письма к Вашему Высокопреосвященству, в котором я приносил Вам благодарность за принятие моей биографии, был я вечером в обществе Соревнователей, где я напал на чтение биографии моего искреннего приятеля Ив. Ив. Дмитриева. Прослушав оную, не могу утерпеть, чтобы не сообщить Вашему Высокопреосвященству того, что думаю, и для того прилагаю особливый листок собственно для Вас, который прошу никому не показывать, и более потому, что, как усмотрите, сие сочинение еще в обществе по обряду никакой жизни не прияло и читано было как будто приватно».[10]

Далее приводится текст этого «особливого» листочка, копия которого также обнаружена в архиве Д. И. Хвостова:

«1822-го года октября 2-го в понедельник Николай Ив‹анович› Гнедич читал в собрании общества соревнователей, присланное от к‹нязя› Петра Андреевича Вяземского (остроумнейшего писателя, смотри сего года «Сын отечества» № 36) сочинение, называемое „О жизни и сочинениях Ивана Ивановича Дмитриева“; чтение продолжалось два часа беспрерывно и не только слушатели, но и сам чтец утомился отборными словами и колкостями сочинителя не у места. 1-е Жизнь! — живого. Кроме того, вы найдете очень мало о свойствах, упражнениях, изречениях Ив‹ана› Ив‹ановича›, и также о суждениях, которые большею частию справедливы. Я кажется бы на месте автора скромнейшего осердился бы за таковую повесть. Деятельная Дмитриева жизнь по всем отношениям и достоинства его сочинений могут снабдить обильно запасами перо искусное и рассудительное. Словом, прочитав пиесу князя Вяземского, можно спросить, хотел ли он хвалить Дмитриева или хулить других. Не похож ли сам автор на жреца, им в басне изображенного, который до того кадил своего кумира, что

в пылу *слепой руки*
разбил его в куски.

Автора достойного, прославившегося еще при жизни, можно по справедливости похвалить без примеси фразов и колкостей; например, на что туча стрел в посмеяние невежества, думающего, что поэт не может быть деловой или государственный человек. Сам сочинитель говорит, что Кантемир, Державин, Дмитриев, Нелединский и несколько других это доказали; на что эпиграмма на счет сената, на что толкование, что цари должны покровительствовать поэзию, на что неуважительное презрение и даже грубости на счет всех русских знаменитых писателей, не исключая Ломоносова, Хераскова, Державина, творца „Душеньки“ и фон-Визина. Бесспорно, что Иван Иванович не мог почерпнуть у Сумарокова духа басен, то есть простоты, естественности и пристойной живости лиц; впрочем, расположение его басен то же самое, какое у Сумарокова. За то все выше показанные качества находятся у Хемницера. Князь Вяземский рассуждает, что Дмитриев сотворил сам себе слог: так относительно к самому себе, но не относительно к языку и роду, ибо Херасков, также Хемницер, гораздо прежде его начали писать именно в роде легком, и „Душенька“ Богдановича появилась на Парнассе русском, когда еще на оном не было Ивана Ивановича. Зачем унижать Державина против Дмитриева в лирическом роде? Зачем унижать Крылова в басенном, ибо авторы живы и оба имеют свои достоинства; зачем нападки на *посредственность* и прочее и проч. Ясно, что мой биограф будет рассказывать об истинных анекдотах, и может их выбросить, если они лишние. Он огласит, что некоторые современники мои портили вкус и язык. И легко станется, что многие с ним согласятся, но верно не упомянет, что Херасков, фон-Визин, Богданович, Хемницер, Крылов, Державин, Сумароковы дядя и племянник были врали. Я не потерплю, чтобы при жизни мой биограф давал мне преимущество над почтенными собратиями и преимущество для других обидное; на Ив‹ана› Ив‹ановича› пиитическую славу никто не нападал. Все журналы его огласили Лафонтеном, все превозносили и басни и песни и эпиграммы. Делали шесть изданиев, которые разошлись. Еще — на что, говоря о нынешней красивости Москвы, упоминать, что нет в ней той свободности духа и веселости, коя были в молодость творца *Модной жены*, на что злоба и гонение на славянофилов.

Представляя выпискою на тетради в 20 листов дерзостную нелепость, присланную в общество для напечатания при жизни живого сочинителя не в недельных изданиях общества, а при сочинениях известного и, как выше сказано, живого автора; повторю кстати, что мой биограф совсем не в таком будет затруднении.

В моей биографии не говорится, чтобы я писал басни не только лучше Хемницера, или Дмитриева, или Крылова, но даже и Сумарокова; нигде и никого не осмелюся назвать *карикатурным* баснописцем. То же самое и о первом томе нигде не

[9] ИРЛИ, ф. 322, № 15, л. 119.
[10] Там же, № 26, л. 120.

lib.pushkinskijdom.ru

мышлю сказать, чтоб я был лучше Петрова, Державина и других. Это будет дело судей моих и потомства.

„За труд не требую и не чуждаюсь славы". Что же касается до анекдотов со мною, то они оставляются на волю издателей биографии. Однако безмолвие обо мне современников, не включение мнимо (описка писца, следует читать: моих. — *М. Г.*) образцовых сочинений, утаение моего имени, когда дело идет о лириках, или о баснописах, или о переводчиках, может показаться потомству, что я от современных людей моих ничего более не заслуживал, кроме невнимания как дюжинный стихотворец. А причина вполне ясная. Вражда за то, что я ополчался, любя всех, что и биография говорит, на испорченный вкус и неправильный язык. Любопытно Вам будет узнать, чем окончилась эта потеха к‹нязя› Вяземского. Собрание состояло из 20 литераторов, большею частию известных, но все замолчали. Я попросил шаров, чтобы одобрить сочинение к напечатанию. Все, будучи приверженцы модного вкуса, не согласилися и положили доставить сию тетрадь историографу, чтобы он посоветовал шурину оную исправить. Итак, собрание осталося 2 декабря (описка писца, следует читать: 2 октября. — *М. Г.*) без журнала, т. е. что этого творения в оный включать нельзя, а приватно положили показать Карамзину. Сие самое Вам засвидетельствует Василий Григорьевич Анастасевич».[11]

Рассмотрение «особливого» листочка Д. И. Хвостова приводит к следующим выводам.

1. В списке присутствовавших на заседании общества 2 октября 1822 года пропущен Д. И. Хвостов.

2. Без приписок, сделанных Вяземским в 1876 году, статья «Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева» составляет 41 страницу печатного текста. Д. И. Хвостов пишет, что «чтение продолжалось два часа беспрерывно». Не трудно заключить, что Н. И. Гнедич прочитал на заседании всю статью Вяземского.

3. Редакция статьи, представленная в общество Вяземским, отличалась от печатного текста большей оппозиционностью, что явствует из отсутствия в окончательной редакции статьи эпиграммы на счет сената, о которой упоминает Д. И. Хвостов. По-видимому, речь идет об анонимной эпиграмме «Надпись к сенату»:

Как тут правды ждать
В святилище закона!
Закон прибит к столбу,
И на столбе корона.[12]

4. Теория непрерывной эволюции языка, изложенная в статье Вяземского, вызвала решительный протест и явное непонимание со стороны Д. И. Хвостова, который обнаружил в прослушанной статье «неуважительное презрение и даже грубости на счет всех русских знаменитых писателей, не исключая Ломоносова, Хераскова, Державина, творца „Душеньки" и фон-Визина». Применяя исторический подход к анализу языка русской литературы, Вяземский в этой статье стремился определить вклад писателей XVIII века в создание современного литературного языка: «Язык Ломоносова в некотором отношении есть уже мертвый язык. Сумароков подвинул у нас ход и успехи словесности, но не языка. Язык Петрова, Державина, обильный поэтическою смелостию, красотами живописными и быстрыми движениями, не может быть почитаем за язык классический или образцовый... Язык Хераскова и ему подобных отцвел вместе с ними как наречие скудное, единовременное, не взростшее от корня живого в прошедшем и не пустившее отраслей для будущего. В некоторых из стихов и прозаических творений Фонвизина обнаруживается ум открытый и острый; и хотя он первый, может быть, угадал игривость и гибкость языка, но не оказал вполне авторского дарования: слог его есть слог умного человека, но не писателя изящного. Богданович, в некоторых отрывках „Душеньки" и других стихах, коих доискиваться должно в бездне стихов обыкновенных, может назваться баловнем счастия, но не питомцем искусства... Если и полагать, что нерадивый Хемницер трудился когда-нибудь над усовершенствованием языка, то разве с тем, чтобы домогаться в стихах своих совершенного отсутствия искусства... Все сии писатели и несколько других, здесь не упомянутых, более или менее обогащали постепенно наш язык новыми оборотами и новыми соображениями, и расширяли его пределы; но со всем тем признаться должно, что и посредственнейшие из писателей нынешних (разумеется и здесь найдутся исключения) пишут не языком Княжнина и Эмина, стоящих гораздо выше многих современников наших, если судить о даровании авторском, а не о превосходстве слога». «Нет сомнения, что и самый наш язык, уже изменившийся, изменится еще по мере, как мы

---

[11] Там же, лл. 117—120.

[12] Русская эпиграмма (XVIII—XIX в.в.). «Советский писатель», Л., 1958, стр. 201. В дневнике В. Н. Каразина возможным автором этой эпиграммы назван поэт-сатирик М. В. Милонов. Подробнее об этом см.: В. Базанов. Вольное общество любителей российской словесности, стр. 173—174.

lib.pushkinskijdom.ru

будем непосредственнее и действительнее участвовать в общем ходе образованности и просвещения».[13]

Решительное осуждение слога литературы XVIII века, сделанное Вяземским в 1822 году, за двенадцать лет до того, как были напечатаны «Литературные мечтания» Белинского, утверждение им принципа непрерывной эволюции языка, естественно, встретили противодействие со стороны Д. И. Хвостова и других консервативных литераторов. Их неприязнь к статье Вяземского тем более понятна, что вопросы литературного развития излагались Вяземским в органическом единстве с общественной проблематикой, с требованием «деятельнее участвовать в общем ходе образованности и просвещения». Ясно, что в то же время статья Вяземского по своей основной направленности должна была вызвать одобрение передовых литераторов — Бестужева и Рылеева. Однако положительное отношение Бестужева и Рылеева ко всей статье Вяземского в целом не исключало возможного их несогласия с отдельными выражениями и оценками некоторых писателей, встречающимися в статье Вяземского.

Д. И. Хвостов пишет: «Зачем унижать Державина против Дмитриева в лирическом роде? Зачем унижать Крылова в басенном...» Д. И. Хвостов имеет в виду следующие места из статьи Вяземского, где говорится о стихотворении Дмитриева «Глас патриота»: «В сем стихотворении нет, конечно, исполинской силы и роскоши поэтической, которые видим в произведении Державина, писанном на то же событие; но зато нет в Державине искусства, осторожности, не вредящей, впрочем, смелости движений лирических, и вообще той отделки и чистоты, которые отличают нашего поэта».[14] Надо думать, что эти строки Вяземского не могли встретить сочувствия у Бестужева и Рылеева, ценивших Державина выше Дмитриева. Не могла удовлетворить Бестужева и Рылеева и оценка творчества Крылова, сделанная Вяземским: «В числе первых сыскался один (Крылов, — *М. Г.*), который не только последовать, но, так сказать, бороться дерзнул с нашим поэтом (Дмитриевым, — *М. Г.*), переработывая басни, уже им переведенные, и басни превосходные, и мы благодарны ему за смелость. Привлекая нас к себе, он не отучает от своего предшественника... г. Крылов, с искренностию и праводушием возвышенного дарования, без сомнения сознается, что если не взял он предместника за образец себе, то по крайней мере имел в нем пример поучительный и путеводителя, угладившего ему стезю к успехам. Если и не ступать по следам пробитым, то все легче идти по дороге, на коей уже значатся следы».[15] В своем изложении Вяземский не отдавал пальму первенства ни Крылову, ни Дмитриеву, что не могло, конечно, не насторожить Бестужева и Рылеева.

5. Особый интерес представляет сообщение Д. И. Хвостова о том, что произошло по окончании чтения статьи Вяземского: «Собрание состояло из 20 литераторов, большею частию известных, но все замолчали. Я попросил шаров, чтобы одобрить сочинение к напечатанию. Все, будучи приверженцы модного вкуса, не согласилися и положили доставить сию тетрадь историографу, чтобы он посоветовал шурину оную исправить». Конечно, Д. И. Хвостов требовал баллотировки, стремясь провалить статью Вяземского, — он не сомневался, что большинство будет голосовать против. Поведение Д. И. Хвостова вполне понятно и не требует особых пояснений. Однако и передовые литераторы, в частности Бестужев и Рылеев, не выступили с прямой защитой статьи. Надо думать, что для этого было по крайней мере три причины. Во-первых, Бестужеву и Рылееву было ясно, что некоторые места из статьи Вяземского не смогут пройти цензуру; во-вторых, реакция присутствующих на чтение Н. И. Гнедича была такова, что не могло быть сомнений, что статья будет забаллотирована; в-третьих, некоторые оценки Вяземского не совпадали с их точкой зрения. В этой сложной обстановке «приверженцы модного вкуса», как их именует Д. И. Хвостов, т. е. молодые литераторы и, в первую очередь, надо полагать, Бестужев и Рылеев, сделали умный тактический ход: они не допустили голосования и постановили передать статью Вяземского на рецензирование и правку Карамзину. Как известно, эта тактика принесла успех. По инициативе Бестужева общество вернулось к рассмотрению статьи Вяземского 16 мая 1823 года и одобрило ее 19 голосами против 4, о чем Бестужев сообщил Вяземскому в письме от 23 мая 1823 года.[16]

6. Запись в протоколе «поместить в издаваемые стихотворения Дмитриева» не точно излагает решение общества, передавшего рукопись Вяземского в приватном порядке Карамзину, чтобы тот убедил автора смягчить тон и резкость оценок. По-видимому, члены общества полагали, что литературный авторитет Карамзина непререкаем для Вяземского. Однако на самом деле Вяземский в те годы во многом разошелся с Карамзиным. Рукопись Вяземского «Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева» испещрена пометками, сделанными Карамзиным, Блудовым и

[13] П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. I, СПб., 1878, стр. 124—125, 128.
[14] Там же, стр. 131.
[15] Там же, стр. 143—144.
[16] «Литературное наследство», т. 60, кн. I, 1956, стр. 204.

lib.pushkinskijdom.ru

А. И. Тургеневым.[17] Оппозиционный характер статьи Вяземского вызвал критику со стороны умеренных арзамасцев — на одной из страниц рукописи, по-видимому рукой Блудова, написано: «...Ваш слог (разумеется в статье, которую мы рассматриваем) — имеет только *внутреннее достоинство*: надобно подумать и о *наружном*; о правильности, опрятности, гармонии и проч., и проч. В этом довольно важном отношении ваши отрывки, небрежно и, без сомнения, наскоро писанные, должны быть не только поправлены, но так сказать переплавлены...».[18]

В письме к Вяземскому от 29 декабря 1821 года Карамзин поучал его: «Охота вам вольтерствовать и щелкать в каменную стену: цензура не пропустит за то и хорошего и весьма хорошего; и мне будет жаль, и всем, кто любит хорошее. Я дерзнул вымарать и *деспота:* опять что за охота? Это все сказано и пересказано. Будьте великодушны и притупите жало, останьтесь при одном остроумии».[19]

Как явствует из этого письма, Карамзин еще до обращения к нему членов Вольного общества любителей российской словесности пытался вырвать оппозиционное «жало» из статьи Вяземского.

Результат обсуждения статьи в заседании 2 октября 1822 года вызвал возмущение Вяземского; требования издателей, т. е. членов общества, претили ему, что видно из его письма к Жуковскому от 21 декабря 1822 года: «Их кровать не по моему росту; они под самое сердце хотели бы меня подрезать».[20] Несмотря на свое недовольство, Вяземский был вынужден исправить предисловие, о чем он сообщал Жуковскому 9 февраля 1823 года: «Посылаю тебе биографию с уступками, которые честному человеку можно было сделать честным людям».[21]

Приведенный материал показывает, что прав был Н. И. Мордовченко, который писал по этому поводу: «Статья вышла из печати в сокращенном и обескровленном виде и далеко не отразила того, что хотел сказать Вяземский».[22]

Заседание 2 октября 1822 года свидетельствует о напряженной общественно-литературной борьбе внутри Вольного общества любителей российской словесности: умеренные члены общества, которые были на этом заседании в большинстве, выразили неодобрение оппозиционной статье Вяземского и собирались провалить ее при голосовании. В то же время передовые литераторы во главе с Бестужевым и Рылеевым, несмотря на свое несогласие с некоторыми суждениями Вяземского (в первую очередь, с оценкой творчества Крылова), не допустили забаллотирования статьи, отсрочили голосование, чтобы в дальнейшем добиться одобрения статьи.

А. МАЗУНИН

РЕПЛИКА АМЕРИКАНСКОМУ УЧЕНОМУ ПРОФЕССОРУ Г. ДЬЮИ

В октябре 1961 года в американском журнале «Speculum» (vol. XXXVI, № 4, pp. 645—646) была напечатана рецензия американского профессора Горация Дьюи (H. W. Dewey) на книгу Д. Чижевского «История русской литературы X—XVII вв.». Разбирая достоинства и недостатки рецензируемой работы, профессор Г. Дьюи справедливо заметил, что в книге Д. Чижевского не упомянуто имя боярыни Ф. П. Морозовой, хотя, по словам Г. Дьюи, «остается непреложным фактом то, что боярыня Морозова является одним из светлых образов в древнерусской литературе». Это утверждение совершенно правильно. Подвиг боярыни Морозовой высоко ценили русские революционные деятели Н. Г. Чернышевский, Г. В. Плеханов, В. Н. Фигнер; Морозовой посвящены картины В. И. Сурикова, А. Д. Литовченко и других русских художников. Имя Ф. П. Морозовой — последовательного и непреклонного Житие или Повесть о Морозовой, рассказывающая о жизни боярыни, только в советских писателей, изображавших XVII век русской истории.

Но профессор Г. Дьюи глубоко неправ, когда заявляет, что «советские ученые по причинам, известным только им, совершенно не занимаются этой темой».[1] Ведь Житие или Повесть о Морозовой, рассказывающая о жизни боярыни, только в со-

---

[17] ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1025.

[18] Там же, л. 86.

[19] «Старина и новизна», 1897, кн. 1, стр. 121.

[20] «Русский архив», 1900, кн. 1, стр. 185.

[21] Там же, стр. 188.

[22] Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 289.

[1] «Soviet scholars, for reasons best known to themselves, have largely neglected this work. The fact remains that Boyarina Morozova was one of the brightest in galaxy of Russian literary heroines...» («Speculum», 1961, vol. XXXVI, № 4, October, pp. 645—646).

lib.pushkinskijdom.ru

ветское время вошла в учебные пособия по истории древнерусской литературы и через эти книги получила широкую известность в читательской среде.[2] Кроме того, в вышедшей в начале 1960 года книге «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения» (Гослитиздат, М., 1960, стр. 295—302) опубликованы новые материалы о Морозовой. Библиотека Академии наук СССР и Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина в послевоенные годы приобрели несколько списков XVII—XVIII веков Жития боярыни Морозовой, и об этом тогда же сообщалось в печати. Сам автор настоящей реплики с 1957 года занимается под руководством сектора древнерусской литературы Пушкинского дома АН СССР изучением Повести о боярыне Морозовой и опубликовал в XVII и XVIII томах «Трудов Отдела древнерусской литературы» статьи о ее поздних переработках и о краткой редакции Жития. В настоящее время мною по заданию сектора древнерусской литературы готовится публикация Жития Морозовой по всем известным редакциям и спискам.

Все это показывает, что в научных кругах Советского Союза имя боярыни Морозовой не забыто. Если же указанные выше издания и работы остаются неизвестными в Америке и профессору Г. Дьюи, то в этом вина не советских ученых.

[2] См. «Историю русской литературы» под ред. В. А. Десницкого (т. I, ч. I, Учпедгиз, М., 1941, стр. 304—305), «Историю русской литературы» (т. II, ч. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 329—332).

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Л. НАЗАРОВА

НОВЫЙ ТРУД БОЛГАРСКОГО УЧЕНОГО О ТУРГЕНЕВЕ*

Работа В. Велчева, известного болгарского исследователя творчества И. С. Тургенева, посвящена рассмотрению связей Тургенева с Болгарией, переводам на болгарский язык его произведений и откликам критики на них, а также вопросу о влиянии Тургенева на творчество некоторых болгарских писателей.

В кратком введении В. Велчев указывает, что И. С. Тургенев бесспорно является одним из самых значительных русских художников слова второй половины XIX века, известность его распространялась далеко за пределы его родины. По мнению исследователя, вопрос о месте, которое Тургенев занимает в Болгарии, тесно связан с отношением писателя к этой стране, к судьбе болгарского народа, со взглядами его на ту роль, которую сыграла Россия в исторических судьбах Болгарии.

В первой главе В. Велчев подчеркивает, что Тургенев занимает особое место среди великих русских писателей, любимых и читаемых болгарским народом. Это произошло потому, пишет В. Велчев, что Тургенев засвидетельствовал свои горячие симпатии к болгарскому народу, к освободительной борьбе болгар, написав немало произведений, так или иначе связанных с Болгарией. Автор напоминает о том, что в своих произведениях Тургенев откликался на такие важные события в истории болгарского народа, как патриотический подъем в стране в период Крымской войны 1853—1856 годов («Накануне»), Апрельское восстание 1876 года (стихотворение «Крокет в Виндзоре»), освободительная русско-турецкая война 1877—1878 годов (стихотворения в прозе «Деревня», «Дрозд (II)», «Памяти Ю. П. Вревской»).

Отношение Тургенева к болгарскому народу, выраженное в его художественных произведениях, большинство которых вскоре стало известно в Болгарии, определили и особое расположение болгар к автору «Накануне» и «Крокета в Виндзоре». Именно этим можно объяснить, по справедливому мнению В. Велчева, то обстоятельство, что многие болгарские общественные деятели и литераторы искали личных встреч с Тургеневым. Вопрос этот мало освещен как в болгарском, так и в советском литературоведении. Заслуга В. Велчева заключается в том, что, привлекая письма Тургенева, а также полузабытые или неопубликованные воспоминания о нем, исследователь раскрывает характер связей Тургенева с рядом лиц, оставивших заметный след в общественной жизни Болгарии. К числу их относится С. С. Бобчев, с которым Тургенев познакомился в Москве в 1879 году, дал ему разрешение на перевод романа «Накануне» и собирался сам написать особое предисловие к нему. Ранее Бобчев, бывший редактором прогрессивной газеты «Стара планина», еще в 1876 году напечатал в ней стихотворение «Крокет в Виндзоре». Он же позднее явился автором информации о торжествах по случаю открытия памятника Пушкину в Москве в 1880 году, в которых участвовал Тургенев (напечатана в газете «Марица», выходившей в Пловдиве).

В Петербурге познакомился Тургенев с В. Живковой (выступала под именем Велы Благоевой), учившейся тогда на Высших педагогических курсах. Впоследствии Живкова стала известной деятельницей социалистического женского движения в Болгарии. (Заслуживает внимания, что позже она вышла замуж за основателя болгарской социал-демократической партии Димитра Благоева). Сопоставляя даты пребывания Тургенева в Петербурге в 1879 году с воспоминаниями В. Живковой, В. Велчев уточняет время личных встреч ее с русским писателем, роман которого «Отцы и дети» она собиралась переводить тогда на болгарский язык. В октябре 1883 года В. Живкова присутствовала на похоронах Тургенева. В. Велчев убедительно доказывает, что именно ею была написана анонимная статья «Участие болгар в погребении Тургенева», опубликованная в газете «Марица».

К 1881 году относятся встречи и переписка Тургенева с А. Людскановым [1] (впоследствии болгарский политический деятель-русофил), которому писатель помог поступить в одно из высших учебных заведений Парижа.

---

* В. Велчев. Тургенев в Болгарии (вторая половина XIX века). София, 1961.

[1] Письма Тургенева к А. Людсканову опубликованы В. Велчевым в журнале «Език и литературе» (1961, № 5, стр. 57—61).

lib.pushkinskijdom.ru

В. Велчев высказывает также справедливое, на наш взгляд, предположение о том, что Тургенев, который лично не был знаком с Н. Катрановым (прототип Инсарова из «Накануне»), умершим в 1853 году, мог получить какие-то данные об известности его в Болгарии от той части болгарской патриотической молодежи, которая в 50-х годах жила и училась в Москве. Эти болгары поддерживали постоянную связь с Аксаковыми, М. П. Погодиным, С. П. Шевыревым — знакомыми Тургенева. Что же касается П. А. Бессонова, который еще в 1855 году издал в Москве более двадцати народных болгарских песен, записанных Н. Катрановым, то Тургеневу, вероятно, был известен его сборник. Но в то время писатель, видимо, еще не был лично знаком с этим фольклористом [2] и, следовательно, не мог получить от него какие-то «дополнительные» сведения о прототипе Инсарова, как это утверждает В. Велчев на стр. 11—12.

Вообще следует сказать ,что вопрос о болгарских связях Тургенева, в раскрытии которых немалая заслуга принадлежит В. Велчеву, еще не до конца исчерпан. Дело в том, что все произведения Тургенева, так или иначе связанные с Болгарией, написаны до 1879 года. Между тем личные знакомства писателя с рядом болгарских деятелей, как это установлено В. Велчевым, относятся к периоду между 1879 и 1881 годами. Естественно, возникает вопрос о том, что было причиной особого интереса Тургенева к Болгарии, заставившего его еще в 50-х годах избрать в качестве главного героя «Накануне» болгарина Инсарова? Ссылка на тетрадь Каратеева, которой воспользовался Тургенев, создавая свой роман, думается нам, недостаточна. В опубликованных письмах Тургенева, относящихся к этому времени, мы также не найдем ответа на заданный вопрос. В силу всего этого в творческой истории романа «Накануне» до сих пор многое остается неясным.

Во второй и третьей главах работы В. Велчева приводятся интересные данные об известности Тургенева в Болгарии до освобождения страны от турецкого ига (т. е. до 1878 года) и о болгарских переводах его произведений, появившихся в течение двух первых десятилетий после этого (т. е. до конца XIX века). Болгарский исследователь рассказывает о том, как сначала сведения о Тургеневе и его произведениях попадали в Болгарию при посредстве так называемых русских воспитанников — болгар, которые учились в России (Н. Геров, С. Филаретов, Н. Рильский и др.). Широкое распространение имела в Болгарии еще до освобождения «Хрестоматия» А. Д. Галахова, в которой был помещен отрывок из рассказа Тургенева «Лес и степь». Наконец, в болгарских библиотеках имелись русские журналы, в частности «Отечественные записки», в которых был напечатан ряд ранних произведений Тургенева («Провинциалка» и др.).

После освобождения страны от турецкого ига появляется большое количество переводов произведений Тургенева на болгарский язык. Любопытно, что первым переводчиком Тургенева был Л. Каравелов. В журнале «Знание», редактором которого был Л. Каравелов, появилась в его собственном переводе глава из романа «Накануне». В начале 80-х годов выходят в Болгарии переводы отдельных рассказов из «Записок охотника», повестей «Яков Пасынков», «Призраки», «Стихотворений в прозе». В. Велчев приводит очень интересные факты, свидетельствующие о том, что некоторые «Стихотворения в прозе» (в частности, «Житейское правило», «Два богача», «Довольный человек», «Эгоист», «Дурак», «Мы еще повоюем» и др.) использовались передовыми общественными деятелями Болгарии в газетных и журнальных статьях, направленных против их политических противников, статьях, разоблачающих социальные и моральные пороки общества. Сравнительно поздно, в конце 80-х и в 90-е годы, появились в переводе на болгарский язык романы Тургенева «Накануне», «Отцы и дети», «Рудин», «Дым». В заключение третьей главы В. Велчев подчеркивает, что уже с конца 80-х годов XIX века в Болгарии печатаются и критические отзывы на переводы произведений Тургенева. Творчество великого русского писателя высоко оценивается за его реализм и интерес к общественным явлениям.

В четвертой главе рецензируемой работы приведены сведения о литературно-критических статьях, посвященных Тургеневу (появились в болгарской печати после освобождения страны). Остановившись на выступлениях Л. Каравелова, С. Бобчева и В. Живковой, Велчев сообщает далее ряд очень любопытных фактов. Оказывается, что очерки о жизни и творчестве Тургенева в этот период печатались даже в школьных руководствах по литературе. Автором одного из них был народный болгарский поэт Иван Вазов. А составителем «Русской хрестоматии», в которой значительное место уделено Тургеневу, явился Д. Благоев (в руководство для изучения русского языка он же включил «Касьяна с Красивой Мечи», «Перепелку» и семь стихотворений в прозе). Наиболее подробно рассматривает В. Велчев очерк П. Пешова «Памяти И. С. Тургенева», в котором дан разбор «Записок охотника» и романов русского писателя. В очерке выражена уверенность в том, что творчество Тургенева окажет благотворное воздействие на молодую болгарскую литературу.

---

[2] Два письма Тургенева к П. А. Бессонову 1877—1878 годов (см.: «Москва», 1959, № 9, стр. 223—224) свидетельствуют об их очень официальных отношениях даже в этот период.

lib.pushkinskijdom.ru

Рассматривая в пятой главе вопрос об этом воздействии, Велчев выделяет имена П. Р. Славейкова, И. Вазова и А. Константинова. П. Р. Славейков — основоположник новой болгарской поэзии — в 1884 году опубликовал стихотворную переработку известного стихотворения в прозе Тургенева «Услышишь суд глупца». В этом переложении, где налицо ряд отклонений от оригинала, болгарский поэт выступает против своих политических и литературных противников.

Еще большее значение имело творчество Тургенева для И. Вазова. Русский писатель был не только учителем его в вопросах художественного мастерства. В статье Радула Канели «Иван Вазов. Биографический очерк» (1895), написанной не без участия самого Вазова, говорилось о том, что принципы, руководящие поведением Рудина, были претворены в жизнь болгарским народным поэтом в аналогичную историческую эпоху. Мимоходом остановившись на слабостях и недостатках тургеневского героя и, наоборот, воспринимая Рудина как «идеальный тип пропагандиста возвышенных идей, призывающего и воодушевляющего на подвиг во имя социальной правды» (стр. 70), Р. Канели выражал пожелание, чтобы этот образ повлиял на болгарское общество, создал бы людей, похожих на тургеневского героя.

Алеко Константинов, юморист и сатирик, автор знаменитого произведения «Бай Ганю», формировался как писатель под влиянием Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Тем не менее в своей «Исповеди» (1894) на вопрос, кто является его любимым писателем, он назвал Тургенева. В 1894—1896 годах А. Константинов написал ряд стихотворений, озаглавленных «Проза в стихах», название которых явно перекликается со «Стихотворениями в прозе» Тургенева (сходство, впрочем, как отмечает Велчев, только этим и ограничивается). По мнению автора исследования, пейзаж у А. Константинова напоминает некоторые особенности в изображении природы у Тургенева, есть сходство и в построении характеров. Однако, как свидетельствует тот материал об А. Константинове, который приводит сам Велчев, влияние Тургенева на этого болгарского писателя при всей его любви к автору «Записок охотника» несколько преувеличено в рецензируемой работе. Впрочем, нельзя не согласиться с Велчевым, когда он, полемизируя с некоторыми болгарскими литературоведами, пишет: «...не следует противопоставлять Гоголя, Некрасова и Салтыкова-Щедрина Тургеневу в их влиянии на Алеко Константинова, наоборот их следует объединять с Тургеневым как писателей, которые стимулировали его стремление утвердить свой облик писателя-гражданина, реалиста и демократа» (стр. 90).

Весьма ценным является последний раздел работы В. Велчева — «Приложения», в котором на болгарском и русском языках приведен ряд статей о Тургеневе, появившихся в болгарской печати в связи со смертью русского писателя, мемуары В. Живковой о встрече с Тургеневым, переработка П. Р. Славейковым стихотворения в прозе «Услышишь суд глупца», статья Л. Каравелова о слове «нигилизм», информация С. Бобчева об открытии памятника Пушкину в Москве с изложением речи Тургенева и др.

В заключение укажем на одну фактическую ошибку В. Велчева: на стр. 73 рассказ Тургенева «Перепелка», написанный в 1882 году, причислен к «Запискам охотника». Нельзя не отметить также, что В. Велчев склонен несколько преуменьшать значение «Записок охотника», с чем вряд ли можно согласиться. Эти рассказы Тургенева несомненно сыграли большую роль в общественно-литературной жизни России конца 40-х—начала 50-х годов. Не следует забывать, что Герцен в книге «О развитии революционных идей в России» писал: «Кто может читать, не содрогаясь от возмущения и стыда, ...шедевр И. Тургенева „Записки охотника"?» [3]

В целом же работа болгарского ученого, основанная на изучении большого количества как печатных, так и архивных материалов, содержащая ряд интересных наблюдений и выводов, несомненно заслуживает самой положительной оценки. Подобного рода исследования способствуют дальнейшему укреплению советско-болгарских литературных и культурных связей.

Н. БЕЛЬЧИКОВ

ИСТОКИ ВЕЛИКОЙ ПОЭМЫ*

В 1962 году по решению Всесоюзной некрасовской конференции в Ярославле был издан третий, очередной некрасовский сборник, посвященный выдающемуся произведению Некрасова — поэме «Кому на Руси жить хорошо». В сборнике приняли участие некрасоведы Ленинграда, Вологды, Костромы, Горького, Ярославля и других городов.

---

[3] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 228.

* Истоки великой поэмы. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Ярославское книжное издательство. 1962

lib.pushkinskijdom.ru

Сборник открывает предисловие А. Н. Исаева «Живые истоки», в котором определяется задача, стоявшая перед авторами, — «с позиций современности рассмотреть некоторые спорные вопросы в изучении поэмы Некрасова» (стр. 7). И хотя в ряде статей исследуются давно поставленные в некрасоведении проблемы, учет достигнутых результатов изучения, освещение спорных вопросов и поиски новых решений делают сборник актуальным, полезным для развития литературоведческой мысли.

Первый раздел сборника заполнен статьями общего характера. Такова работа А. М. Гаркави «Поэма Н. А. Некрасова „Кому на Руси жить хорошо“ и революционное движение 1870-х годов». Автор ее собрал не учитываемый до сих пор историками литературы материал об использовании некрасовских произведений и поэмы «Кому на Руси жить хорошо» народниками 70 х годов в их агитационной деятельности (мемуары И. И. Попова, А. И. Иванчина-Писарева, И. Л. Зотова, а также показания на процессах). Интересны приведенные А. М. Гаркави сведения о нелегальном издании народниками запрещенной цензурой части поэмы — «Пир на весь мир».

В статье А. М. Гаркави рассматривается также вопрос о прототипе Гриши Добросклонова. Автор критически отнесся к утвердившемуся в некрасоведении взгляду, что Гриша Добросклонов — художественный синтез черт Добролюбова, Белинского, Чернышевского и вообще людей 60-х годов. В образе Гриши, по мнению исследователя, проступают черты семидесятника — революционного народника. Еще в статье «Революционное народничество в поэтическом освещении Н. А. Некрасова» [1] А. М. Гаркави уделил внимание как установлению в духовном облике Добросклонова черт революционеров 70-х годов, так и более широкому вопросу — отражению в некрасовском творчестве деятельности революционеров-семидесятников. Многие факты, приведенные в статьях этого автора, убедительны, однако исчерпывающего решения этот вопрос пока не получил. Об этом свидетельствует статья Р. С. Шнейдермана «Поэзия Н. А. Добролюбова и песни Гриши Добросклонова», автор которой пришел к неопровержимому выводу: «По своему содержанию, по основной своей проблематике, а часто и в стилистическом отношении песни Гриши Добросклонова повторяют мотивы, являющиеся характерными, даже, можно сказать, ведущими для добролюбовской лирики» (стр. 221).

С нашей точки зрения, сопоставление реального поэтического творчества Добролюбова с песнями некрасовского героя не уводит от основной задачи — понять образ Гриши Добросклонова как поэтическое сочетание черт шестидесятников и семидесятников. Появление подобных статей в рецензируемом сборнике говорит о желании их авторов помочь решению спорных вопросов.

Таким же спорным является вопрос о композиции поэмы «Кому на Руси жить хорошо», поставленный в статье А. И. Груздева. «Спор о порядке частей... — говорит автор статьи, — длится уже сорок лет, но исследователи некрасовского текста не выработали еще единого мнения в этом важном вопросе. История его в основных чертах такова. При подготовке первого советского издания стихотворений Некрасова (вышло в свет в 1920 году) К. И. Чуковский на основании авторских помет на рукописях „Пира на весь мир“ напечатал эту часть в середине произведения, в конце поэмы оказалась третья его часть — „Крестьянка“.

Этот порядок частей вызвал в 1922 году возражения академика П. Н. Сакулина, который предложил печатать „Пир на весь мир“ в конце поэмы и поменять местами „Последыша“ и „Крестьянку“... Редактор почти всех изданий Некрасова в советские годы, К. И. Чуковский, принял план П. Н. Сакулина, и с 1927 года по настоящее время поэма печатается по этому плану» (стр. 131).

Не имея возможности в рецензии представить все замечания Некрасова о плане глав, содержащиеся в его рукописях и корректурах, не имея возможности также рассмотреть всю аргументацию П. Н. Сакулина, В. В. Гиппиуса и других, кратко сформулируем, в чем суть спора. Налицо расхождение канонизированного советскими изданиями (с 1927 года) порядка частей с замыслом поэта, иными словами нарушение творческой воли поэта. В то же время налицо столкновение текстологического принципа с принципом идеологическим: ведь «Пир на весь мир» превосходно заканчивает поэму словами «Пел он воплощение счастия народного!», но если следовать воле Некрасова, надо «Пир на весь мир» поставить после «Последыша», а «Последыш» должен идти раньше «Крестьянки».

А. И. Груздев считает, что необходимо «вернуться к порядку частей, установленному Некрасовым, и тогда его бессмертное творение предстанет во всей глубине замысла и изумительном мастерстве исполнения» (стр. 151). Однако это заявление не конкретизировано. Автор уклонился от постижения идейно-поэтического содержания поэмы, защитив себя спасительной оговоркой: «Метод, принятый в данной работе, не позволяет углубиться в идейно-художественный анализ

[1] «Русская литература», 1960, № 4, стр. 194—203.

lib.pushkinskijdom.ru

произведения. Цель ее — способствовать решению проблемы на основе доступных и вновь добытых фактов» (стр. 143).

Разыскание, проделанное А. И. Груздевым, недостаточно для окончательного решения затронутой им проблемы. В его работе обрисована одна только сторона картины, требуется учесть и другую. И автор прекрасно отдает себе в этом отчет. Кончая свою статью, он говорит: «Исследование внутренней идейно-художественной логики произведения, подтверждающее некрасовский порядок частей, — особая задача, выходящая за пределы настоящей работы» (стр. 155). Для обоснования заманчивого вывода, который выдвигает автор, необходимо расширить границы анализа, дополнив его рассмотрением идейно-художественной системы поэмы. Следует учитывать также, что поэт не закончил произведения; он менял замысел, обогащая его. Единственный способ решить вопрос о композиции поэмы — убедительно доказать: встречает ли поддержку «план автора» со стороны внутренней логики развития предполагаемого замысла поэта, со стороны идейно-поэтического содержания произведения.

Не новой в некрасоведении является задача, поставленная в статье А. Ф. Тарасова «О местных источниках поэмы». Попытки «разобраться в характере использования Некрасовым местных названий и „топографии"..., проследить за работой Некрасова над образами тех героев и отражением в поэме тех событий, которые связаны с местным краем и *непосредственно* отразились в рукописях поэмы» (стр. 33) имеют место в статье К. Ф. Яковлева «От конкретных фактов — к художественному обобщению»,[2] а также в работе А. В. Попова «Топография поэмы „Кому на Руси жить хорошо"».[3]

А. Ф. Тарасов «подхватил эстафету» и довершил дело, начатое до него. Он с завидной добросовестностью и точностью проследил процесс создания Некрасовым реальных названий и образов, идя от рукописей поэта к событиям и фактам местной жизни. Автора нельзя упрекнуть ни в упрощенчестве, ни в принижении творческого начала, ни в стирании граней между реальным и художественным изображением, ни в забвении или игнорировании своих предшественников, много сделавших в той же области, что и А. Ф. Тарасов, но ограниченность его задачи налицо: локальный критерий (местные элементы) как бы заложен в самой концепции статьи. К чести А. Ф. Тарасова, следует сказать, что он стремится преодолеть эту ограниченность, осмысливая собранные Некрасовым реальные жизненные факты в широком, общероссийском плане. «Весь первоначальный фактический материал, как ярославский, так и взятый из других мест и источников, — пишет А. Ф. Тарасов, — в процессе работы над поэмой подвергался тщательной обработке, освобождался от случайных и второстепенных черт и деталей, приводился, так сказать, к общему знаменателю, типизировался» (стр. 56). Автор видит в поэме «общую картину жизни деревни в период ломки крепостнической системы в России» (стр. 56). Страницы, посвященные им формам народного протеста — протест раскольников (эпизод со старообрядцем Кроппльниковым), развенчание легенды официальной историографии о Сусанине и Костромском крае как надежных оплотах царя (полемическое описание памятника Сусанину), содержат удачные и верные обобщения, основанные на ярославско-костромских первоисточниках.

А. Ф. Тарасов проделал полезную работу, и будем надеяться, что он подвел итоговую черту в установлении в поэме ярославско-костромских элементов. Крен в эту область при избранном им ракурсе неизбежен, но он сигнализирует и о назревшей потребности обобщений в некрасоведении.

Современное состояние науки выдвинуло перед учеными такие острые проблемы, как опасность бесплодия от чрезмерной «эрудиции», выражающейся в безграничной фактографии. Очень важно уловить тот момент, когда от собирания материалов в избранной области уже необходимо переходить к их обобщению. В некрасоведении настала пора перейти к изучению основных структурных линий, сквозных тем, которые пронизывали и формировали идейно-художественную ткань произведений великого поэта. Кое-что в этой области уже сделано. Так, начато изучение своеобразия лирики Некрасова, ее многоголосия, т. е. сочетания в ней лирики с эпосом (в работах В. Г. Ларцева и Б. О. Кормана 1956 и 1958 годов), встречена с одобрением работа В. Г. Базанова, рассматривающего поэму Некрасова на широком фоне общественно-политической жизни страны, в связи с крестьянскими дискуссиями эпохи освобождения,[4] в статьях Г. В. Краснова «Народная мысль в главе „Последыш"» (в рецензируемом сборнике) и «Изображение народа в поэме Некрасова „Кому на Руси жить хорошо" (Пролог, часть первая)» (в сборнике «О Некра-

---

[2] О Некрасове. (Сборник статей). Ярославское книжное издательство, 1958, стр. 234—250.

[3] Н. А. Некрасов и Ярославский край. Ярославское книжное издательство, 1953, стр. 147—170.

[4] В. Базанов. Поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и крестьянское политическое красноречие. «Русская литература», 1959, № 3, стр. 28—50.

lib.pushkinskijdom.ru

сове») поставлена и в значительной мере освещена важная проблема отражения в великой поэме Некрасова общественно-политического самосознания народа. В основу обеих статей Г. В. Краснова положена мысль об историзме Некрасова, об исторически точном отражении народного политического самосознания в разных главах поэмы.

Со статьей Г. В. Краснова в рецензируемом сборнике перекликается работа А. И. Груздева «Тема народного сознания в поэме Некрасова „Кому на Руси жить хорошо“»,[5] в которой дается характеристика мировоззрения Якима Нагого. Яким Нагой рассматривается как типичный крестьянин-пахарь, который, побывав в Питере и посидев в тюрьме, возвысился до понимания окружающей жизни и роли крестьянства в духе воззрений русской революционной демократии. Якима вдохновляет вера в величие народа и народного труда. А. И. Груздев убедительно доказывает историческое правдоподобие образа Якима Нагого в условиях русской действительности.

Своеобразию другого героя — Клима Лавина — посвящена статья К. Ф. Яковлева «Кто он — Клим Лавин? (к образу подставного бурмистра)».[6] К. Ф. Яковлев на основании черновых вариантов и незаконченных набросков раскрыл работу поэта над этим образом от первоначальных зарисовок до окончательного оформления. Образ Клима Лавина сложный, он связан с многими моментами в поэме, поэтому его касаются многие исследователи даже в рецензируемом сборнике. Трудно указать другой образ, который вызвал бы столь противоречивые оценки в некрасоведении: Клим — «человек без твердых принципов», но ему не «чужды общие настроения крестьян» (Ю. Твердохлебов); Клим — «непутевый бездельник», «пройдоха» (К. И. Чуковский); Клим — «ханжа и подхалим» (В. Г. Базанов). К. Ф. Яковлев склонен видеть в нем «соглашателя», представителя либерализма.

Единого мнения о Климе нет и в рецензируемом сборнике. Оценке Клима, даваемой К. Ф. Яковлевым, противостоит взгляд Г. В. Краснова. К. Ф. Яковлев утверждает, что в процессе работы над образом Клима усиливается отрицательное отношение Некрасова к герою: «... тон отношения к нему (т. е. к Климу, — *Н. Б.*) все более суровеет: становится ясно, что он не „дурашный“, не „шут“, а умный и хитрый плут... Определение „плут“ далеко не безобидное» (стр. 212). А сосед по сборнику, Г. В. Краснов, говорит противоположное: «Некрасов, работая над „Последышем“, многое изменил в характеристике Клима. Исчезли угрозы „Климахи-шута“ в адрес мужиков, были изъяты его предательские суждения о воле» (стр. 175). Оговоримся, что Г. В. Краснов анализирует образ лишь в пределах «Последыша», а в «Пире» Клим иной.

Трудно согласиться с утверждением К. Ф. Яковлева, что Клим — представитель либерализма. Ведь противоречия были свойственны и крестьянству в ту пору, о чем говорил В. И. Ленин, слова которого приведены в сборнике (стр. 160—161). Именно в крестьянской стихии Г. В. Краснов склонен искать разгадку характера Клима (стр. 176), как и других мужиков — Агапа, Власа, Якима Нагого.

В сборнике есть содержательные статьи о фольклоре (статья Т. А. Бесединой) и о народно-диалектных формах в поэме (статья Е. П. Дубровиной). Замыкается сборник интересными полемическими заметками В. В. Ромашевского в адрес С. Трегуба, Л. Озерова и В. Бушина по вопросу о традициях Некрасова в поэзии Маяковского и информацией об обсуждении книги В. Архипова «Поэзия труда и борьбы» на кафедре истории русской журналистики Московского университета, составленной Н. Федоровым.

Отрадно, что мемориальный некрасовский центр в Ярославском крае продолжает полезное дело и издает уже третий сборник, бесспорно более разнообразный, серьезный и продуманный, чем предыдущие. Можно надеяться, что и в будущем мемориальный музей Некрасова будет вносить посильные вклады в некрасоведение.

В последние годы изучение Некрасова приняло широкий размах. Его изучают в РСФСР и на Украине, в Татарии и Белоруссии, в Казахстане и Карелии, в Узбекистане и Литве. Некрасоведение приобретает характер ведущей, объединяющей, подобно пушкиноведению, многих и многих историков литературы научной дисциплины. Некрасоведение, обогащаясь само по себе, способствует повышению научного уровня всего советского литературоведения.

---

[5] Напечатано в сборнике «Вопросы истории русской литературы» («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. 219, 1961, стр. 175—186).

[6] Статья эта тесно связана с работой того же автора «Кто же он — Клим Лавин?», напечатанной в журнале «Русская литература» (1961, № 2, стр. 150—162).

lib.pushkinskijdom.ru

Г. КРАСНОВ

СЕМИНАРИЙ ПО ДОБРОЛЮБОВУ*

Научная литература о русских революционных демократах пополнилась интересным пособием — добролюбовским семинарием. Эта работа привлекает внимание большим историко-литературным введением (стр. 7—193), оригинальными темами, обширной библиографией.

Цель семинария, как определяют ее авторы, обычная для работ подобного типа: «подвести итоги изучения наследия Добролюбова, способствовать его популяризации и дальнейшему исследованию» (стр. 2). Эта цель во многом достигнута. Книга направляет, обучает методологии исследования, ставит новые вопросы в изучении добролюбовского наследия.

Авторы учитывали опыт семинариев, созданных Н. К. Пиксановым, С. Д. Балухатым, другими литературоведами, и в то же время они стремились сделать свой семинарий соответствующим особенностям, значению творчества Н. А. Добролюбова.

Традиционный для семинария раздел «Изучение жизни и творчества...» в добролюбовском семинарии назван иначе: «Борьба вокруг наследия Добролюбова. Советская наука о Добролюбове». И такое название (особенно в первой части), пожалуй, более точно для характеристики судьбы наследства выдающегося революционного демократа. В книге верно говорится: «Более ста лет минуло с того дня, когда статьей „Собеседник любителей росспйского слова" началась литературно-критическая деятельность Н. А. Добролюбова... Столетие это отмечено напряженной борьбой вокруг творчества великого революционера-демократа. Она началась еще в дни литературного дебюта Добролюбова, обострилась в годы революционной ситуации, достигла исключительного напряжения после смерти критика. Эта борьба продолжается и сейчас, когда буржуазное литературоведение все еще делает попытки фальсифицировать идейное наследие революционеров-демократов. То затихая, то обостряясь, она не прекращалась никогда, отражая на всех этапах борьбу классов и партий и будучи одной из форм ее проявления» (стр. 7).

Авторам не везде удалось убедительно показать эту борьбу и, главное, объяснить ее (классовая борьба в литературной критике не всегда выражалась непосредственно), но историко-литературный очерк верно определяет основные этапы и тенденции идейной борьбы вокруг наследия Добролюбова.

В очерке всесторонне рассматривается отношение Ленина к революционной демократии, к Добролюбову, убедительно показано, как «в зависимости от конкретной общественно-политической обстановки Ленин и большевистская журналистика выдвигали на первый план те или другие стороны наследия революционных демократов, в частности, Добролюбова» (стр. 68). В разделе, посвященном русской критике и публицистике начала XX века, подробно и конкретно оцениваются взгляды на Добролюбова, Плеханова, Воровского, Засулич, Стеклова, Соловьева-Андреевича, Овсянико-Куликовского, Аничкова и др. Некоторые работы о Добролюбове названных авторов оцениваются в семинарии впервые.

Так же впервые в этой книге определены литературоведческие итоги юбилейного 1936 года (100 лет со дня рождения Добролюбова) и показаны основные направления в освоении добролюбовского наследия в послевоенный период (до 1960 года). Авторы и здесь опираются на исследования, разнообразные по содержанию, по месту публикации, по типам изданий. В обзоре литературы, опубликованной лишь в СССР за 1936—1959 годы, характеризуется свыше 100 работ.

Оценка идейной борьбы вокруг Добролюбова в 60—90-е годы XIX века менее удовлетворяет читателя. Она иногда слишком обща, нередко исходит из готовых формул. Уже статья Добролюбова о «Собеседнике любителей российского слова» (1856), по мнению М. Чернякова, автора этой части раздела семинария, «фактически ставила и решала в революционно-демократическом духе актуальные вопросы современной литературы» (стр. 10). И далее автор перечисляет почти все основные вопросы эстетики того времени. Конкретно-историческая характеристика работы Добролюбова, особенностей литературно-критической борьбы, таким образом, утрачивается. Изолированно от общей литературной и политической борьбы освещаются конфликты между Герценом и Добролюбовым (стр. 14—15), «Современником» и «Русским словом» (стр. 29—31). Традиционная формула («конфликт внутри лагеря революционной демократии») мало помогает объяснению сложнейших и противоречивых явлений той поры.

Несмотря на обилие цитат, нет ясности в оценке отношений Достоевского, его журнала «Время» к Добролюбову(см. стр. 16, 21, 23). В этой части обзора встре-

---

* М. Г. Зельдович, М. В. Черняков. Н. А. Добролюбов. Семинарий. Издательство Харьковского университета, [1961].

lib.pushkinskijdom.ru

чаются излишне категоричные, упрощенные оценки. «Все неправда в этой статье...» (стр. 21) — так говорится о воспоминаниях Д. Аверкиева «Русский публицист. (Памяти Н. А. Добролюбова)», в которых есть факты, заслуживающие доверия. «Развенчивая Добролюбова и фальсифицируя его наследие, враги критика создали легенду...» (стр. 47). Всегда ли и все ли идейные противники Добролюбова были фальсификаторами его работ, авторами легенд?!

М. Черняков пропускает многие значительные факты литературной и общественной полемики, связанные с именем Добролюбова: статьи, вызванные вторым изданием сочинений Добролюбова (1871), выступления в защиту Добролюбова в журналах «Сияние» (1872, № 1), «Дело» (1881, № 1), «Письма из Петербурга» Антоновича («Тифлисский вестник», 1876, № 291), «Материалы для биографии Н. А. Добролюбова» (1890) и их оценки в критике.

«Темы для самостоятельных работ» в семинарии охватывают различные стороны творчества и деятельности Добролюбова. Авторами предложено 57 тем. Они сгруппированы вокруг наиболее крупных проблем: «Мировоззрение Добролюбова», «Вопросы биографии Добролюбова», «Революционная деятельность Добролюбова», «Добролюбов и традиции передовой русской общественной мысли», «Эстетические и теоретико литературные взгляды Добролюбова» и др. Всего выделено 12 проблем. Такая циклизация полезна, она ориентирует на анализ каждой темы внутри какой-то другой более широкой, ведет к обобщениям и более глубоким выводам.

Авторы семинария стремились к широкой, проблемной трактовке каждой темы. В комментариях к темам определяется круг материалов, на которые должно опираться исследование, дается направление работы, называются подтемы, возможные «ветви», части основной темы. Комментарии не носят рецептурного характера, не являются готовой «шпаргалкой» для тех, кто будет заниматься по программе семинария. Этим добролюбовский семинарий выгодно отличается от ряда аналогичных изданий, выпущенных Учпедгизом.[1]

Авторы семинария по Добролюбову предприняли хорошую попытку обновить тематику, сделать ее более разнообразной, нацелить участников семинара на творческую разработку избранных тем. Наиболее удачно, на наш взгляд, разработаны и «ориентированы» следующие темы: «Философские взгляды Добролюбова», «Социологические взгляды Добролюбова», «Добролюбов и русская общественная мысль и литература конца XVIII—начала XIX века», «Добролюбов и Белинский», «Проблема народа и народности в эстетике Добролюбова», «Добролюбов и полемика вокруг „пушкинского“ и „гоголевского“ направлений в литературе», «Добролюбов и творчество Достоевского 40—50 годов», группа тем, связанных с разделом «Добролюбов и проблемы сатиры» (стр. 375—384).

Но и в этой части семинария есть недостатки. Авторы книги в отдельных случаях не передают специфику взглядов Добролюбова, рожденных конкретно-историческими условиями, не идентичных взглядам позднейшей, нашей эпохи. Вряд ли целесообразно и верно писать: «Добролюбов о содержании и формах классовой борьбы, о движущих силах и конечных целях крестьянской революции» (стр. 264). Без учета добролюбовской терминологии и его точки зрения ведется разговор о проблеме типического (стр. 309—310), об общественно-преобразующей роли литературы (стр. 309). Проблематика некоторых вопросов не выражена с необходимой ясностью и поэтому кажется надуманной. Например: «Мастерство в выборе для анализа именно такого произведения, суждение о котором позволяет наиболее эффективно поставить назревшие вопросы и нанести противнику особенно ощутимые в данный момент удары» (стр. 395); «Проявление мастерства Добролюбова уже в самом выборе для анализа романа Тургенева „Накануне“, в постановке в связи с романом важнейших идейно-эстетических проблем современности» (стр. 398). Вообще вся тема «Мастерство анализа литературного произведения в статьях Добролюбова» раскрывается несколько упрощенно и утилитарно — применительно к «стратегии и тактике Добролюбова» (стр. 398). Мастерство Добролюбова не выступает в индивидуальном стиле, не соотносится с мастерством Белинского, Чернышевского, Писарева.

Говоря о теме «Роль Добролюбова в развитии революционно-демократической фольклористики», авторы не учитывают специфики взглядов Добролюбова и других демократов 60-х годов на проблемы народоведения.[2] Добролюбова в зрелые годы произведения народного творчества, проблемы фольклористики интересовали постольку, поскольку они могли содействовать знанию народной жизни. А в семинарии «фольклористика» Добролюбова рассматривается в традиционной манере, по схеме: Добролюбов должен быть в истории фольклористики предшественником М. Горького (см. стр. 333).

---

[1] См. обзор: А. И. Барсук. Печатные семинарии для высшей школы. «Научные доклады высшей школы. Филологические науки», 1960, № 2.

[2] Термин, который употребляет в ряде работ В. Базанов. См. его статью «Новые люди или нигилисты?» («Русская литература», 1959, № 2).

lib.pushkinskijdom.ru

В семинарии не хватает некоторых важных малоразработанных тем: «Добролюбов и Лермонтов», «Добролюбов и Некрасов», «Добролюбов и Михайлов». Они могли бы быть вполне самостоятельными, а не растворенными среди более крупных вопросов. Нет темы, показывающей преемственность добролюбовских идей в революционном движении России.

Более широко должны быть раскрыты педагогические взгляды Добролюбова. Их место не в локальной рубрике «Добролюбов и школа», как это сделано в семинарии. Авторы зачастую не учитывают современного звучания идей критика, их громадной воспитательной роли в наше время.

Библиография в семинарии дана в трех разделах: основная литература (сочинения Добролюбова, его переписка, библиографические материалы, важнейшие работы о Добролюбове, библиографические указатели), источники — статьи Добролюбова в связи с темой, литература по теме. Библиография составлена удачно, относительно полно. Лучше учтена литература послевоенного времени (с 1945 года). Частные замечания могут быть такие. Среди «важнейших» работ о Добролюбове не названы работы Чернышевского, Плеханова, Воровского, хотя к этой рубрике отнесены книги М. А. Наумовой, Ф. М. Бурлацкого, известных своими крупными ошибками и просчетами. В перечне литературы к теме «Педагогические взгляды Добролюбова» почему-то не названа статья Добролюбова «О значении авторитета в воспитании. (Мысли по поводу «Вопросов жизни» г. Пирогова)». Среди материалов к теме «Добролюбов и драматургия Островского» не упомянуты ранние отзывы Добролюбова об Островском — в дневнике 1857 года, по воспоминаниям Н. Татариновой. К теме «Поэзия Добролюбова» — книга «Вольная поэзия второй половины XIX века» («Советский писатель», Л., 1959). К теме «Добролюбов — сотрудник и редактор „Современника“» — «Воспоминания о Н. А. Добролюбове» М. Антоновича и статья Б. Козьмина «Н. А. Добролюбов» («Большевистская печать», 1940, № 2). К теме «Добролюбов — историк русской литературы» — статья А. Македонова «Добролюбов о Пушкине» («Литературная учеба», 1936, № 10). К теме «Добролюбов и украинская литература» — статья В. Евгеньева-Максимова «Добролюбов и Чернышевский о поэзии Шевченко» («Огонек», 1939, № 2).

Пропущены библиографические указатели дореволюционного времени К. Петрова, В. Карцева, А. Певзнера.

Кстати, укажем и на замеченные опечатки. Неправильно указана дата публикации письма Шелгунова в редакцию «Недели»: надо 1875, а не 1878 год (стр. 39). Перепутаны инициалы у Н. Афанасьевой, автора статьи «Добролюбов и Щедрин».

Ни в источниках, ни в литературе по темам нет работ других критиков, с которыми связаны многие выступления Добролюбова. Это — статьи А. Дружинина, Ап. Григорьева, П. Анненкова и др. Не включая такого рода литературу в библиографию, авторы уводят участников добролюбовского семинария от работы с первоисточниками и невольно рекомендуют пользоваться необходимыми фактами из «вторых рук».

Методические советы в семинарии хорошо продуманы, тактичны, не навязчивы, дают простор для творческой инициативы. Но иногда авторы теряют чувство меры и забывают о возможностях исследователя, об условиях работы спецсеминара в вузе. Например, в методических указаниях к теме «Основные вопросы изучения биографии Добролюбова в современном литературоведении» говорится: «Вступительную часть доклада следует посвятить сжатой характеристике достижений дореволюционного литературоведения. Докладчик должен будет охарактеризовать историю публикации различного рода материалов, связанных с биографией Добролюбова, проанализировать работы, в которых содержались попытки создать очерк жизни и деятельности великого критика... Центральное место в докладе должна занять характеристика современного состояния изучения биографии критика... Доклад полезно бы завершить характеристикой нерешенных и спорных проблем биографии Добролюбова» (стр. 279). Вряд ли найдется «исполнитель» (термин авторов семинария) в вузовской аудитории, который смог бы справиться с такими сложными обязанностями.

В добролюбовском семинарии есть хорошее новшество: основные факты жизни и деятельности Добролюбова сопряжены с фактами литературной и общественно-политической жизни, литературной критики и журналистики в синхронистических таблицах. Получился раздел «Добролюбов и его время». Он безусловно окажет большую помощь в конкретно-историческом изучении деятельности и творчества Добролюбова.

Мы не скрывали отдельные промахи, недостатки добролюбовского семинария. Они как-то ясно видны на фоне продуманной, зрелой, в целом крепкой работы. Это содержательный труд, с успехом объединяющий опыт научно-исследовательский с педагогическим.

lib.pushkinskijdom.ru

В. ФОЙНИЦКИЙ

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ О Н. А. ДОБРОЛЮБОВЕ*

В 1961 году вышел в свет указатель литературы о Добролюбове. Издание это имеет большое значение для всех, занимающихся углубленным изучением жизни и творчества великого критика. Указатель содержит 954 названия; в него включена литература на русском языке, вышедшая в СССР в 1918—1960 годах, — как специально посвященная Н. А. Добролюбову, так и работы по другим отраслям науки, где есть сведения о нем (исключены хроникальные заметки и попутные упоминания).

В указателе имеются следующие разделы: В. И. Ленин о Н. А. Добролюбове; Основные издания сочинений Н. А. Добролюбова; Публикации (впервые изданных после 1917 года текстов Н. А. Добролюбова, статей и воспоминаний современников и документов о нем); Литература о Н. А. Добролюбове (самый большой раздел — 860 названий); Справочно-библиографическая литература; Н. А. Добролюбов в художественной литературе. Приложены также систематический указатель и указатель имен. Литература о Н. А. Добролюбове расположена в хронологическом порядке — с алфавитным распределением записей внутри каждого года.

Указатель составлен Ю. Д. Рыскиным тщательно, с любовью. Большой заслугой составителя является довольно полный подбор литературы, скрупулезно и четко составлены библиографические описания. В необходимых случаях материал аннотирован. Благодаря наличию вспомогательных указателей можно легко найти нужные работы.

Однако в этом хорошем указателе имеются ничем не объяснимые пробелы и некоторые недочеты. Прежде всего, почему-то пропущены высказывания К. Маркса и Ф. Энгельса о Н. А. Добролюбове (см., например: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 18, стр. 522; Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями. Изд. 2-е. 1951, стр. 77 и 277), а также высказывания В. И. Ленина о Н. Г. Чернышевском и Н. А. Добролюбове, записанные В. В. Воровским. Записи В. В. Воровского, приведенные в отрывке из воспоминаний Н. Валентинова, дважды опубликованы в советской печати (см.: Из книги Н. Валентинова «Встречи с В. И. Лениным». «Вопросы литературы», 1957, № 8, стр. 134; В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 2-е, М., 1960, стр. 652). Согласно этим записям, В. И. Ленин видел в Н. А. Добролюбове образец революционного публициста и назвал статью «Когда же придет настоящий день?» «настоящей революционной прокламацией, так написанной, что она и по сей день не забывается».

В разделе «Публикации» пропущено письмо Н. А. Добролюбова в С.-Петербургский духовный цензурный комитет от 23 февраля 1860 года (см.: В. Боград. Журнал «Современник» 1847—1866. Указатель содержания. М.—Л., 1959, стр. 564—565).

В указатель, далее, не включены следующие работы: Г. Н. Антонова. Чернышевский и Добролюбов о «лишних людях». В кн.: Тезисы докладов студентов филологического факультета на научной студенческой конференции Саратовского университета им Н. Г. Чернышевского. Саратов, 1954, стр. 10—11: Е. Бердникова. Опыт проведения исторической конференции в девятых классах на тему «Великие русские революционные демократы Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов». «Преподавание истории в школе», 1953, № 3, стр. 85—91; Н. В. Бутко. Материализм Н. А. Добролюбова. Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата философских наук. Л., 1950; И. М. Духовный. Вопросы воспитания детей в сочинениях Н. А. Добролюбова. «Ученые записки Московского педагогического института им. К. Либкнехта», т. VIII, вып. II, 1941, стр. 23—52; А. Н. Куличенко. Этические воззрения Н. А. Добролюбова. Автореферат дисс. Л., 1949 (машинопись); О. А. Моденская. Значение критических статей Добролюбова для методики литературы. В кн.: Очерки по методике преподавания литературы в средней школе. Л., 1940, стр. 213—226; И. Пехтелев. Чернышевский и Добролюбов о Казанском университете. Газ. «Красная Татария», 1940, 21 марта, № 66 (6639); Н. Плещунов. Добролюбов как критик. «Литературный Азербайджан», 1936, № 2—3, стр. 38—40 (перед загл. авт.: Н. С. Лещунов); Н. Ф. Познанский. Педагогические идеи Н. А. Добролюбова. «Ученые записки Саратовского педагогического института», вып. I, труды педагогического факультета, 1937, стр. 24—124; Л. Ф. Ракушева. Великие русские просветители о естественно-научной пропаганде. Л., 1947 (гл. IV — Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов, стр. 42—56); Я. А. Роткович. Вопросы преподавания литературы. Историко-методические очерки. М., 1959 (Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов, стр. 47—83); А. П. Скафтымов. Исторические пояснения к персонажам романа. (Раздел: Левицкий—Добролюбов). В кн.: Н. Г. Чер-

---

* Николай Александрович Добролюбов. 1836—1861. Указатель литературы 1917—1960 гг. Составитель Ю. Д. Рыскин. М., 1961 (Академия наук СССР, Фундаментальная библиотека общественных наук).

lib.pushkinskijdom.ru

ны шевский. Пролог. М.—Л., 1936, стр. 504—514; А. Н. Степанов. Добролюбов и Мицкевич. В кн.: Адам Мицкевич в русской печати. М.—Л., 1957, стр. 500—505; И. Н. Сутягин. Добролюбов о народности творчества Кольцова. «Ученые записки Ростовского на Дону педагогического института», вып. 1, 1955, стр. 63—86.

Можно назвать и другие работы, содержащие сведения о жизни и творчестве Н. А. Добролюбова, которые не попали в указатель: П. Бейсов. Гончаров и родной край. Ульяновск, 1951 (на стр. 66—68 сообщается о пометках И. А. Гончарова на тексте статьи Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?»); Н. Бельчиков. Предисловие. В кн.: Сатира 60-х годов. Сост. Н. Кравцов и А. Морозов. М.—Л., 1932, стр. 5—29; А. К. Бушля. Основы нравственного воспитания в педагогической теории русской революционной демократии. «Советская педагогика», 1946, № 4—5, стр. 66—74; Е. Гольдштейн. Русские прогрессивные деятели об обучении иностранным языкам. «Иностранные языки в школе», 1950, № 5, стр. 55—64; В. Е. Иллерицкий. Вопросы древнерусской истории в освещении революционеров-демократов. «Труды Московского историко-архивного института», т. XI, 1958, стр. 174—235; Г. В. Краснов. Революционные демократы об изображении народной жизни в русской литературе 60-х годов. В кн.: Русские революционные демократы. Горький, 1958, стр. 43—77; М. Ш. Кругляк. Революционные демократы 40—60-х годов XIX в. о преподавании истории. (К истории методической мысли). «Преподавание истории в школе», 1948, № 1, стр. 70—78; П. А. Николаев. Сила слова. (Русские революционные демократы о мастерстве журналиста). М., 1959; В. В. Осокин. Роль русских революционных демократов в развитии прогрессивной методической мысли по вопросам выразительного чтения учителя. «Ученые записки Томского педагогического института», т. 15, 1956, стр. 398—419; В. Переверзев. Достоевский в критике. В кн.: Ф. М. Достоевский, Сочинения, М.—Л., 1931, стр. XIV—XXXV; М. И. Рунт. Проблема положительного героя в эстетике революционных демократов. В кн.: Об идейности и художественном мастерстве. М., 1957, стр. 85—116; Р. М. Самарин. Шиллер в оценке передовой русской критики. «Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», т. XIV, 1955, вып. 2, стр. 136—145; В. Я. Струминский. Вопросы школьной дисциплины у педагогов 60-х годов. «Советская педагогика», 1943, № 7, стр. 27—31; Б. А. Трубецкой. Проблема положительного героя в русской литературе 20—50-х годов XIX века. «Ученые записки Кишиневского университета», т. 22, 1956, стр. 3—13; А. Цейтлин. Литературные цитаты Ленина. М.—Л., 1934 (о Н. А. Добролюбове по указателю имен); И. А. Чудинов. Эстетические взгляды русских революционных демократов. «Сборник трудов Архангельского педагогического института», вып. 2, 1958, стр. 124—151.

В разделе «Справочно-библиографическая литература» отсутствует ссылка на составленную Л. П. Козловой главу о Н. А. Добролюбове в рекомендательном указателе литературы «Русские писатели второй половины XIX—начала XX вв.» (ч. II, М., 1958, стр. 237—283). Глава эта является едва ли не лучшим пособием по Н. А. Добролюбову.

Раздел «Н. А. Добролюбов в художественной литературе» состоит всего из одного названия — повести С. М. Марвича «Студент Добролюбов» (М., 1955). Может быть, из-за такой скудости материала следовало дать те художественные произведения о Н. Г. Чернышевском, в которых освещен и образ Н. А. Добролюбова, например романы В. Арбачевой «Чернышевский» (М., 1936) и С. Заречной «Предшественник» (М., 1957).

В указателе встречаются досадные опечатки и искажения. Имя известного педагога И. И. Паульсона шесть раз приводится в неузнаваемом виде: И. И. Пуальсон. Автор статьи «Борьба Добролюбова против „обличительной" дворянской литературы» — не Потанчин Н. С., как это указано в записи № 475 на стр. 55, а Потапчик Н. С. Запись № 825 на стр. 93 указывает фамилию Иллерецкий В. Е. искаженно, нужно — Иллерицкий В. Е.

Очень хорошо, что в указателе раскрываются криптонимы авторов некоторых статей и заметок, но при этом нужно в указателе имен давать ссылки от криптонимов к раскрытой фамилии. Неправильно то, что анонимные статьи «В. И. Ленин о Добролюбове», «Н. А. Добролюбов», «Николай Александрович Добролюбов» расположены внутри алфавитного ряда по первому инициалу или имени, а не по фамилии.

В предисловии не указано, какие библиографические источники использованы при составлении пособия. Вопреки уверениям подзаголовка и предисловия, в указателе нет ни одной работы 1917 года. Начальная дата учтенной литературы — 1918 год.

Отмеченные выше недочеты не умаляют значения большой работы, проделанной составителем. Их легко устранить при подготовке нового издания этого полезного указателя, которое весьма желательно осуществить. При этом указатель, как нам кажется, должен быть дополнен также дореволюционной литературой о Н. А. Добролюбове, так как «Библиографический указатель литературы о Н. А. Добролюбове за 1856—1911 гг.», составленный Д. П. Сильчевским и помещенный в собрании сочинений Н. А. Добролюбова под редакцией В. П. Краних-

lib.pushkinskijdom.ru

фельда (т. VIII, СПб., стр. 327—348), не полон и не удовлетворяет требованиям современного литературоведения, а литература 1912—1917 годов о Н. А. Добролюбове вообще нигде не учтена.

Желательно выпустить новое издание рецензируемого указателя также и потому, что тираж его — 400 экземпляров — очень невелик. Неужели жизнь и творчество Н. А. Добролюбова менее важны, чем жизнь и творчество писателей Ф. А. Березовского (библиографическое пособие о нем вышло тиражом 3000 экз.), Н. А. Задонского (тираж указателя — 2000 экз.), П. П. Бажова (указатель, посвященный ему, вышел тиражом 1000 экз.)?

Я. ЛУРЬЕ

К ВЫХОДУ В СВЕТ СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА *

(ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ)

У Хемингуэя в «Зеленых холмах Африки» есть такая сцена. Случайный попутчик автора, любитель «интеллектуальных разговоров», спрашивает его, существуют ли в Америке хорошие писатели. Хемингуэй называет Марка Твена и еще нескольких.

«— Марк Твен юморист. А других я что-то не знаю», — отвечает попутчик.[1]

Это очень характерное замечание. Юмориста редко считают большим писателем — разве что он жил много лет назад, как Аристофан или Свифт. Для современников же юморист — чаще всего несерьезная фигура, лишенная каких-либо задатков классика.

Ильф и Петров в полной мере испытали такое отношение к юмору. Им всю жизнь объясняли, что «юмор это не ведущий жанр», и обвиняли в «беззубом зубоскальстве». Положение не изменилось и после смерти писателей, хотя в таких случаях к юмористам обычно начинают относиться снисходительней. Еще в 1949 году романы Ильфа и Петрова осуждали за их «безыдейный, пустой юмор ради юмора», американские наблюдения авторов признавались «наивными и неосторожными»; переиздание «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка» считалось «грубой ошибкой».

Теперь с этим покончено — будем надеяться, навсегда. Одна за другой выходят в свет книги об Ильфе и Петрове, в исследованиях, посвященных советской сатире, оба писателя занимают подобающее им место. Выросло новое поколение читателей, которое понимает, что Ильф и Петров — классики советской литературы. Классики — это не значит, конечно, что Ильф и Петров будут переданы на изучение в среднюю школу и в списке школьных сочинений появится еще одно: «За что я не люблю Паниковского». Это не значит также, что все произведения Ильфа и Петрова будут признаны равно прекрасными, — напротив, очень интересно поставить вопрос и о том, почему те или иные сюжеты им не удались до конца (как, скажем, не удалось Гоголю окончание «Мертвых душ»). Классики — это значит прежде всего, что Ильфу и Петрову перестанут читать посмертные поучения. Это значит, что Ильфа и Петрова начнут, наконец, издавать в полном объеме и достаточными тиражами.

Первый шаг в этом направлении сделан — вышло пятитомное собрание сочинений Ильфа и Петрова. Попробуем же разобраться в этом издании, подойти к нему так, как подходят к изданиям классиков: выяснить, насколько хорошо, полно и точно переданы здесь произведения обоих писателей.

Ильф и Петров пока еще не удостоились академического полного собрания, где будут изданы все их сочинения. Перед нами собрание избранных сочинений, предназначенное для широкого читателя. Какие произведения следовало включить в это издание? Недавно мы были свидетелями интересного текстологического спора, связанного как раз с изданием такого типа — новым двенадцатитомным собранием сочинений А. П. Чехова. К. Чуковский утверждал, что «народное издание» в основном должно состоять из тех произведений, которые были включены автором в состав прижизненного собрания его сочинений; редакторы сочинений А. П. Чехова

---

* Илья Ильф, Евгений Петров. Собрание сочинений в пяти томах. Под редакцией А. Г. Дементьева, В. П. Катаева, К. М. Симонова. Гослитиздат, М., 1961 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[1] Э. Хемингуэй. Избранные произведения в двух томах, т. II. М., 1959, стр. 248.

lib.pushkinskijdom.ru

нашли такое ограничение невозможным, ибо при этом вне издания оказались бы многие драгоценные произведения.[2] Это, пожалуй, верно: посмертное массовое издание едва ли должно повторять прижизненное собрание сочинений автора — некоторые произведения, которые автор не захотел (из-за скромности, переменившихся художественных воззрений и т. д.) или не смог включить в прижизненное издание, редактор может и обязан включить в новое издание. Но уж те сочинения, которые считал необходимым переиздать автор, должны быть включены обязательно: здесь налицо прямая и явная авторская воля.

Редакторы нового издания Ильфа и Петрова такого принципа не придерживаются. В издание включен ряд сочинений, которые авторы никогда не переиздавали и, видимо, не собирались переиздавать. Мы находим здесь, например, повесть «Светлая личность», сатирический цикл «1001 день или Новая Шахерезада», ранние рассказы обоих писателей, не переиздававшиеся, а частью и вовсе не изданные. Едва ли можно против этого возражать. Любителей Ильфа и Петрова достаточно много, и их интересуют не только общеизвестные произведения этих писателей. Раньше им приходилось с огромным трудом разыскивать ранние сочинения Ильфа и Петрова в старых комплектах «Чудака» и «Огонька»; теперь они стали доступными. Но зато ряд рассказов, которые Ильф и Петров многократно переиздавали сами (в сборниках «Как создавался Робинзон», в третьем томе четырехтомного собрания сочинений, вышедшего еще при жизни Е. Петрова — в 1938—1939 годах), в издание почему-то не попал. Почему, например, в новом издании нет фельетона «Их бин с головы до ног» — рассказа о говорящей собаке, которую не допустили к работе в цирке из-за идеологической невыдержанности ее репертуара? Неужели только потому, что история с говорящей собакой фигурирует в напечатанном здесь сценарии «Под куполом цирка»? Но ведь в сценарии это третьестепенный мотив, а здесь — основа замечательного рассказа. Не попали в новое издание и другие, не раз переизданные авторами рассказы и фельетоны: «Синий дьявол», «Шкуры барабанные», «Каприз артиста», «Отрицательный тип», «На зеленой садовой скамейке», и сценка «Нервные люди». Почему?

К посмертно изданным сочинениям Ильфа и Петрова принцип авторского отбора, естественно, не применим. Однако какой-то принцип отбора нужен и тут; в издании его не видно. «Записные книжки» Ильфа, вновь сверенные с рукописями, изданы полнее, чем когда бы то ни было, а аналогичных записей Е. Петрова в издании нет. Единственная публикация записей Петрова («Заметки обо всем»), появившаяся в «Огоньке» вскоре после гибели автора,[3] не учтена ни в библиографии Ильфа и Петрова, составленной Т. Н. Синцовой,[4] ни в новом издании. Это очень досадно. Судя даже по опубликованным фрагментам записи Евгения Петрова были чрезвычайно интересны и во многом напоминали записи его соавтора. Приведем хотя бы первую из них: «Надпись под деревом в Никитском саду „Лжекаштан конский“. Мне нравится эта откровенность науки. В жизни так не бывает. На дверях кабинетов не висят таблички: „лжепредседатель такой-то“ или „лжеответственный секретарь такой-то“».

Очень хороши также «мисхорская легенда» в исполнении пятилетнего гида-дебютанта и другие записи. Все это следовало привлечь к изданию. И уж конечно должна была быть издана незавершенная книга Е. Петрова «Мой друг Ильф».[5] О книге этой мы много читали в последние годы в работах об Ильфе и Петрове; ее охотно цитируют составители примечаний к новому изданию. Почему же ее не напечатать?

Если вопрос о составе собрания сочинений Ильфа и Петрова может вызывать какие-то споры, то вопрос о передаче текста отдельных произведений как будто достаточно прост. Всякое произведение, включенное в собрание сочинений (хотя бы избранных), должно быть воспроизведено в полном соответствии с авторским текстом и без всяких сокращений. Даже в самом скромном по объему однотомном издании Пушкина никто еще не сокращал его произведений — не только «Евгения Онегина», но и незаконченных «Египетских ночей». После того, как писатель умер, его сочинения дальнейшим улучшениям и исправлениям не подлежат.

Однако к сочинениям Ильфа и Петрова этот естественный принцип, к сожалению, не применялся. «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» дважды издавались после смерти авторов (в 1948 и 1956 годах; последнее издание многократно

---

[2] Корней Чуковский. Народное издание. «Литературная газета», 1959, № 155, 19 декабря; Н. Акопова, Г. Владыкин, В. Ермилов, З. Паперный и др. Еще о «народном» издании. «Литературная газета», 1960, № 36, 24 марта.

[3] Из записной книжки Евгения Петрова. «Огонек», 1942, № 32 (793), 9 августа, стр. 7 и 14.

[4] Т. Н. Синцова. И. Ильф и Е. Петров. Материалы для библиографии. (Ленинградский государственный библиотечный институт им. Н. К. Крупской. Сборник студенческих работ, вып. 2). Л., 1958.

[5] Фрагменты этой книги опубликованы в статье: В. Земсков. «Мой друг Ильф». (Об одной ненаписанной книге Евгения Петрова). «Урал», 1961, № 2, стр. 139—144.

lib.pushkinskijdom.ru

перепечатывалось). Каждый раз появление этих книг вызывало радостное возбуждение среди друзей Ильфа и Петрова, и каждый раз к радости этой примешивалось огорчение из-за обильных и произвольных редакторских купюр. Уничтожены ли, наконец, эти купюры в новом издании? В примечаниях к «Двенадцати стульям», «Золотому теленку» и другим сочинениям редакторы настойчиво повторяют, что текст печатается по последнему прижизненному изданию 1938—1939 годов, «сверенному со всеми предшествующими изданиями» (I, 560; II, 546, 550; IV, 591).[6] Такое уважение к основам текстологии можно было бы только приветствовать, если бы оно было соблюдено редакторами на деле. К сожалению, сравнив романы Ильфа и Петрова в новом издании с предшествующими публикациями, мы обнаруживаем, что составители ориентировались не столько на прижизненные издания Ильфа и Петрова, сколько на текст 1956 года.

Кое в чем новое издание (как и издание 1956 года) действительно выгодно отличается от издания 1948 года, в котором был допущен ряд досадных купюр. В «Золотом теленке», например, описывается встреча на железной дороге японца-корреспондента с казахом — они были так похожи, что могли сойти за близнецов, «если бы казах не был в бараньей шубе, подпоясанной ситцевым кушаком, а японец — в сером лондонском костюме, и если бы казах не начал читать лишь в прошлом году, а японец не кончил двадцать лет назад двух университетов — в Токио и Париже». Редакторы издания 1948 года это место выпустили, полагая, видимо, что казаху (даже пастуху в 1930 году) неудобно быть менее образованным, чем японец.[7] В издании 1956 года[8] и в новом издании (II, 303) текст восстановлен. Было подвергнуто обработке в издании 1948 года и описание заседания «Союза меча и орала» (в «Двенадцати стульях»), где бывший гласный городской думы Чарушников, осуждая кадетов за покровительство «инородцам», оскорбительно отзывался об армянах. Слова Чарушникова, выпущенные в издании 1948 года,[9] теперь (как и в издании 1956 года) [10] восстановлены (I, 188). Это, конечно, совершенно правильно. Чарушников — старый идиот, и его слова так же мало могут оскорбить армян, как, скажем, высказывания бывшего камергера Митрича (в «Золотом теленке») об Айсбергах, Вайсбергах и Рабиновичах — евреев. Вложив какую-либо мысль в уста заведомо глупого или отрицательного персонажа, автор тем самым подвергает эту мысль осмеянию — положение это настолько ясно, что его не стоило бы даже вспоминать, если бы редакторы нового издания не забыли о нем в другом случае. В «Золотом теленке» рассказывается о некоем Побирухине, которого «вычистили» с работы. Побирухин жаловался знакомым, и некоторые из них ругали за это Маркса и Энгельса В издании 1948 года (как и в издании 1938—1939 годов) место это читалось,[11] но в издании 1956 года [12] и в новом издании резкие слова по адресу Маркса и Энгельса выпущены (II, 108). Для чего это сделано? Чтобы защитить Маркса и Энгельса? Напрасно. Они были умные люди и очень хорошо понимали юмор.

Следуя за изданиями 1948 и 1956 годов и отступая от всех прижизненных изданий, редакторы внесли купюры в историю Сухаревской конвенции между «сыновьями лейтенанта Шмидта» (в «Золотом теленке»). «Злая звезда Паниковского оказала свое влияние на исход дела. Ему досталось Поволжье. Он присоединился к конвенции вне себя от злости», — читаем мы здесь (II, 27). В чем дело? Почему Паниковский не хотел быть «сыном лейтенанта Шмидта» в Поволжье и вторгся на соседний

---

[6] По рукописям напечатаны (в примечаниях — II, 534, 537—539, 540—541) план и некоторые первоначальные варианты «Золотого теленка». Вызывает некоторые сомнения принцип разделения труда между участниками издания. Во всех томах, кроме пятого, на обороте титульного листа упомянуты только составители примечаний, но текст «Двенадцати стульев», «Золотого теленка» и «Одноэтажной Америки» (как мы узнаем из примечаний) подготовлен не этими лицами, а Е. М. Шуб; кем подготовлен текст остальных произведений I—IV томов, в издании не указано. Едва ли можно признать удачным такое распределение функций: подготовка текста — важнейшая часть текстологической работы и ее не следует отделять от работы составителя и комментатора. Только в пятом томе все эти виды текстологической работы выполнены одним лицом — Л. М. Яновской.

[7] См.: Илья Ильф, Евгений Петров. Двенадцать стульев. Золотой теленок. «Советский писатель», М., 1948, стр. 612.

[8] Илья Ильф, Евгений Петров. Двенадцать стульев. Золотой теленок. Гослитиздат, М., 1956, стр. 580.

[9] Илья Ильф, Евгений Петров. Двенадцать стульев. Золотой теленок. 1948, стр. 157.

[10] Илья Ильф, Евгений Петров. Двенадцать стульев. Золотой теленок. 1956, стр. 158.

[11] Илья Ильф, Евгений Петров. Двенадцать стульев. Золотой теленок. 1948, стр. 435.

[12] Илья Ильф, Евгений Петров. Двенадцать стульев. Золотой теленок. 1956, стр. 415—416.

lib.pushkinskijdom.ru

арбатовский участок Балаганова? Для того чтобы разгадать эту загадку, читателю приходится обращаться к прижизненным изданиям Ильфа и Петрова.[13]

Новое издание И. Ильфа и Е. Петрова, как мы видим, не соответствует последнему прижизненному изданию 1938—1939 годов. Впрочем, редакторы едва ли были бы правы, если бы во всем некритически следовали ему. Последнее прижизненное издание (а собрание сочинений 1938—1939 годов не было даже вполне прижизненным: оно вышло после смерти Ильфа) далеко не всегда передает авторский текст наилучшим образом: недаром его обычно сверяют с более ранними изданиями. Когда Е. Петров вычеркивал из рассказов «Необыкновенные страдания директора завода» и «На купоросном фронте»,[14] а также из «Одноэтажной Америки» [15] имена упомянутых там прежде людей, дело было не в его авторской воле, а в том, что эти люди стали жертвами несправедливых репрессий тех лет. Но пропуски издания 1938—1939 годов сохранились и в новом издании.[16] Восстановление авторского текста в подобных случаях является не только профессиональной обязанностью, но и гражданским долгом редакторов.[17]

При издании «Записных книжек» Ильфа текст их действительно был вновь сверен с рукописями — благодаря этому в новом издании читается ряд никогда не публиковавшихся записей; текст освободился и от ряда искажений, проникших в прежние публикации. Ограничимся одним примером. В записной книжке Ильф, высмеивая ораторские штампы, приводил такую фразу: «На сегодняшнее число мы имеем в Германии фашизм». Так был передан этот текст в журнальной публикации первой половины 1939 года,[18] но в печатном издании конца 1939 года текст был изменен — здесь читается: «мы имеем в Италии фашизм»; издание 1957 года механически повторило этот текст.[19] В новом издании слова «в Германии» восстановлены (V, 253). Но принцип «свободного» редактирования сказался и на издании «Записных книжек». Мы находим здесь неизвестные до сих пор записки, зато ряд записей, опубликованных прежде, отсутствует. Среди текстов, пропущенных в новом издании, такие, например, великолепные ильфовские записи:

«Черты идиота явственно выступали на его лице.

„После этого с папашей было покончено", — как говорят туземцы острова Пасхи.

В каждом журнале ругают Жарова. Раньше десять лет хвалили, теперь десять лет будут ругать. Ругать будут за то, за что раньше хвалили. Тяжело и нудно среди непуганых идиотов».[20]

Ни одна из этих записей (в отличие от многих, помещенных в издании) не была использована в более поздних произведениях Ильфа и Петрова. Почему же их выпустили?

В новом издании мы читаем интереснейший дневник путешествия Ильфа и Петрова по Европе с 19 сентября по 1 октября 1935 года (V, 208—213), которого раньше не знали, но не находим почему-то дневника дальнейшего пути писателей (по Америке — с 11 октября 1935 года), опубликованного в издании 1957 года.[21]

Особенно огорчительны, конечно, купюры в последней книжке Ильфа (V, 216—266), «поэтичной и грустной», по определению Евгения Петрова. Книжка эта была напечатана в журнале «Красная новь», дважды выходила в отдельных изданиях

---

[13] Илья Ильф, Евгений Петров. Собрание сочинений в четырех томах, т. II, «Советский писатель», М., 1938, стр. 22—23.

[14] Там же, т. III, 1939, стр. 202 и 268; ср.: Илья Ильф и Евг. Петров. Как создавался Робинзон. «Советский писатель», М., 1935, стр. 300; И. Ильф, Е. Петров. Безмятежная тумба. М., 1935, стр. 38.

[15] И. Ильф и Е. Петров, Собрание сочинений в четырех томах, т. IV, 1939, стр. 41—42. Ср.: Илья Ильф и Евгений Петров. Одноэтажная Америка. Гослитиздат, М., 1937, стр. 42—43.

[16] Едва ли литературными соображениями объяснялось и изменение текста обращения Остапа к румынским пограничникам в «Золотом теленке»: «Я старый профессор, бежавший из полуподвалов московской Чека!» В издании 1939 года слова «из полуподвалов» были выпущены (т. II, стр. 326), в издании 1948 года восстановлены (стр. 689), в издании 1956 года (стр. 650) и в новом издании (II, 383) опять выпущены.

[17] Отметим, кстати, новую купюру, сделанную редакторами в конце главы о молоканах в «Одноэтажной Америке» (IV, 323).

[18] «Красная новь», 1939, № 5—6, стр. 65.

[19] Илья Ильф. Записные книжки. «Советский писатель», М., 1939, стр. 131; И. Ильф. Записные книжки. «Советский писатель», М., 1957, стр. 196.

[20] И. Ильф. Записные книжки. 1957, стр. 100, 119, 175.

[21] Там же, стр. 131—140.

lib.pushkinskijdom.ru

«Записных книжек», и теперь в собрании сочинений. Ни одна из публикаций не совпадает с другими, в каждой чего-нибудь не хватает. В новом собрании сочинений помещен ряд записей, отсутствующих в отдельных изданиях, в том числе такая законченная художественная миниатюра, как остафьевская запись «Наконец это совершилось...» (V, 219), но близких к ней по настроению записей-рассказов «Мы ложились в траву...» и «Кавалеры и дамы выходили на станции...» здесь почему-то нет.[22] Не пора ли, наконец, издать последнюю записную книжку Ильфа полностью?

Так обстоит дело с передачей текстов. Скажем еще несколько слов о примечаниях. Они в этом издании выполняют двойную функцию: дают сведения о рукописи и предшествующих изданиях текста, а иногда комментируют его. Текстологические примечания могут быть признаны довольно полными для издания такого типа (не академического). Все же о некоторых текстах хотелось бы узнать подробнее. В примечаниях к «Записным книжкам» составитель приводит убедительную аргументацию в пользу новой датировки отдельных книжек, но не указывает (за одним исключением — V, 719), какие записи публикуются впервые, какие — и почему — опущены (указание, что тексты «печатаются выборочно», конечно, ничего не объясняет). О письмах в примечаниях сказано: «Адресаты — жены писателей» (IV, 593), но в письмах Ильфа мы читаем :в одном письме — «не *удивитесь* тому, что...», в другом — «хотел писать *тебе*...» (IV, 533), а в третьем опять — «я забыл, что *Вы* не знаете...», «я *Вам* писал...» (IV, 534). Если уж решили печатать письма писателей, то надо такие вещи объяснять, чтобы не вводить читателя в ненужные недоумения.

Что касается комментариев, то их явно недостаточно. Кое-какие термины 20-30-х годов сейчас уже забыты, и современному читателю надо их объяснять. «Я — ИТР, состою в ИТС, служу в НКПС, имею ЗР, записался в РЖСКТ...» — говорит о себе Скамейкин в сценарии «Под куполом цирка» (III, 480). Что такое ИТС и ЗР? Несколько устаревших аббревиатур в примечаниях расшифровано, однако большинство из них остаются непонятными.

Но существенно ли это все? Уместно ли говорить о комментариях, сверке с рукописями и тому подобных скучных вещах по поводу такого веселого события, как выход нового издания Ильфа и Петрова? Думаем, что уместно. Не всякие комментарии излишни, и не всегда ссылка на рукописи служит только для демонстрации учености автора. Едва ли сам Маяковский, призывавший бояться пушкинистов, был бы в претензии на то, что его издают с наивозможнейшей полнотой в академическом издании, — скорее он обиделся бы за лихие купюры, сделанные в его сочинениях некоторыми редакторами. Очень хорошо, что выходу нового пятитомного издания И. Ильфа и Е. Петрова предшествовала текстологическая работа; жаль, что редакторы издания не имели решимости довести эту работу до конца. Читатели любят Ильфа и Петрова и хотят читать их сочинения в самом полном, точном и неискаженном виде.

В. ГУСЕВ

ТАК ЛИ РЕШАЕТСЯ ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА?

В последние годы заметно возрос интерес к теории фольклора. Внимание исследователей привлекла, в частности, проблема генезиса фольклорных жанров, в том числе героического эпоса. Ей посвящены новейшие специальные работы В. М. Жирмунского, В. Я. Проппа, Е. М. Мелетинского и других советских ученых. Она была предметом дискуссии на IV международном съезде славистов и на некоторых научных конференциях фольклористов Советского Союза. В процессе разработки этой проблемы предложены различные, несхожие концепции, объясняющие происхождение эпоса и его специфику. При этом, как правило, выводы и самые гипотезы обосновываются советскими учеными обширным, критически изученным фактическим материалом. К сожалению, этого нельзя сказать о статье К. Давлетова и В. Гацака, опубликованной во втором номере журнала «Русская литература».[1] Она отличается умозрительным подходом к проблеме: анализ фактов, конкретных процессов и произведений в ней отсутствует, зато нет недостатка в отвлеченных, чисто логических рассуждениях, многие из которых содержат отнюдь не бесспорное толкование субъективно подобранных высказываний Гегеля, Маркса, Лафарга, Горького. В тех же случаях, когда авторы пытаются как-то проиллюстрировать свои абстрактные положения или подкрепить их конкретным материалом, они с завидной легкостью

---

[22] Там же, стр. 195—196 и 206. Запись «Наконец это совершилось...» была напечатана в «Красной нови», но в отдельных изданиях ее выпустили.

[1] К. Давлетов, В. Гацак. О происхождении народного героического эпоса. «Русская литература», 1962, № 2, стр. 76—86.

lib.pushkinskijdom.ru

оперируют целыми эпопеями — «Илиадой», «Давидом Сасунским», «Джангаром», «Калевалой», «Махабхаратой» или русскими былинами (вообще), «балканскими героико-эпическими сказаниями» (?), песнями о Гайавате и т. п. Неужели, по мнению авторов, достаточно одного упоминания столь различных произведений, той или иной комбинации их названий или же некоторых выхваченных из них образов, чтобы придать убедительность своим построениям? Это тем более огорчительно, что один из авторов — В. Гацак — владеет методикой анализа конкретных эпических произведений и специализируется в области изучения молдавского и румынского эпоса (и очень хорошо, что хотя бы этот материал не скомпрометирован в статье легкомысленным обращением — статья о нем вообще умалчивает).

Конечно, есть свои особенности у теоретического исследования. Автор такого исследования вправе не демонстрировать всю конкретную аналитическую работу, которая ему предшествовала, но в таком случае обязан хотя бы указать те материалы и источники, которыми он воспользовался, опереться на выводы специальных научных исследований. В распоряжении К. Давлетова и В. Гацака могла бы быть обширная литература вопроса. Только на материалах эпоса народов СССР создано несколько исследований, обращение к которым дало бы возможность поставить вопрос о происхождении и сущности эпоса на конкретно-историческую почву (напомню работы В. Абаева, М. Ауэзова, М. Богдановой, И. Брагинского, В. Евсеева, С. Суразакова, А. Сусеева, А. Уланова, М. Чиковани и другие). Но тщетно было бы искать в статье К. Давлетова и В. Гацака следы знакомства с этими и другими специальными исследованиями (авторы не учитывают также хотя бы переведенные на русский язык соответствующие труды зарубежных ученых — Р. Менендеса-Пидаля, А. Хойслера и др.).

Не касаюсь первой, полемической части статьи. Право авторов — соглашаться или не соглашаться с имеющимися в науке взглядами. О степени же точности и полноты изложения сущности взглядов В. Я. Проппа и Е. М. Мелетинского и доказательности возражений против них может судить сам читатель. Но нельзя опять-таки не заметить, что авторы даже не упоминают о других существующих в науке *теоретических* концепциях эпоса и при этом мимоходом бросают бездоказательное заявление, будто «именно проблема происхождения героического эпоса как художественной системы до сих пор остается мало разработанной».

Что же касается самой концепции К. Давлетова и В. Гацака, то восприятие ее затрудняется как раз тем, что эта концепция уж действительно «мало разработана». Спорить или соглашаться с нею будет возможно лишь тогда, когда авторы подведут под нее прочную фактическую основу и позаботятся о более солидной аргументации. Пока же речь идет не о том, насколько правы авторы, высказывая свое «мнение» или «догадки» о происхождении эпоса, а о том, насколько правомерен самый подход их к решению проблемы, насколько он плодотворен и актуален при современном уровне наших знаний и при наличии марксистско-ленинской методологии изучения истории искусства.

Строить какую бы то ни было теорию на посылках, которые выдаются за аксиомы, хотя сами они еще нуждаются в доказательствах, — значит ступать на путь бесплодных гаданий. А именно такими аксиомами для авторов являются следующие положения: 1) содержание «первобытного» эпоса составляет борьба человека с природой (авторам нет дела до фактов, свидетельствующих об отражении в эпосе также межплеменной борьбы, смены матриархата патриархатом и других социальных процессов); 2) эпос «как художественная форма возникает на основе мифологического мировоззрения» (авторы игнорируют высказанный в науке взгляд, что «первобытный» эпос генетически вообще не связан с мифологией); 3) мифология — «идеалистическое осмысление человеком» природы, религиозное мировоззрение, «в мифе главное не художественная форма, а религиозное содержание».

На последней «аксиоме» следует остановиться, так как авторы особенно настойчиво ее декларируют и пытаются при этом опереться на высказывания Маркса и Лафарга. Авторы должны бы знать, что отстаиваемое ими отождествление мифологии с религией характерно как раз для буржуазной эстетики, этнографии, фольклористики и восходит к «философии мифологии» Шеллинга. Авторы не считаются с усилиями прогрессивной философской и научной мысли разграничить области мифологии и религии, не учитывают всей сложности процесса взаимодействия между этими сферами идеологии, не пытаются даже дифференцировать самое мифологию и принять во внимание ее историческое развитие, различные ее стадии и т. д. Высказывания основоположников марксизма о мифологии, а также их последователей, например того же Лафарга, Плеханова, Горького (в известных работах советского периода, а не в статье «Разрушение личности», где писатель еще сводил мифологию к религии, от чего он впоследствии решительно отказался), не дают оснований искать в них подтверждение той «аксиомы», будто любая мифология есть религия. Я не имею сейчас возможности излагать и комментировать соответствующие высказывания в связи со всем их контекстом, но достаточно вспомнить «забытый» авторами статьи конспект Маркса, где он четко разграничивает «область религии» и «неписанную литературу мифов, легенд и преданий» (Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, т. IX, стр. 45), чтобы убедиться, насколько гипотетичной оказывается сама «аксиома», составляющая основное звено в цепи гипотетических рассуждений авторов. К. Дав-

lib.pushkinskijdom.ru

летов и В. Гацак приводят известное определение сущности мифологии, данное Марксом во «Введении к „К критике политической экономии“»: «природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией». Казалось бы, это ясное определение не допускает двусмысленных толкований, между тем авторы статьи понимают его как «оценку» лишь *формы* мифологии. Конечно, авторы вправе по-своему понимать сущность мифологии, но при этом следовало бы осмотрительнее ссылаться на авторитет классиков марксизма.

Характеризуя самый эпос, К. Давлетов и В. Гацак стремятся найти критерий, который позволял бы определить его жанровую природу, и приходят к выводу, что «сущность героического эпоса» следует определять «по его общему идейному содержанию». Но можно ли вообще говорить, что сущность любого жанра искусства определяется «общим идейным содержанием»? И может ли быть такое «общее идейное содержание», присущее лишь данному жанру, независимо от эпох, когда создавались произведения одного и того же жанра, социальных условий, мировоззрения и т. д.? О каком общем идейном содержании для эпоса эпохи первобытно-общинного строя, эпоса эпохи «военной демократии» и эпоса феодальной эпохи может идти речь? Беспредметность критерия, предлагаемого авторами, совершенно очевидна. Абстрактный характер понимания К. Давлетовым и В. Гацаком проблемы жанра проявляется еще и в том, что авторы сплошь и рядом к героическому эпосу относят легенды и сказания, смешивая понятия эпического рода и эпического жанра. Недоумение вызывает также итоговый вывод: «В процессе разрушения родов и племен и образования классового общества происходит... выделение человеческой личности из коллектива, осознание ею самой себя. В этих условиях создание героического эпоса становится невозможным...» Таким образом, явно игнорируя историю мирового эпоса, К. Давлетов и В. Гацак отказывают целым народам в эпическом творчестве в условиях «образования классового общества». Между тем мы знаем, что продуктивное развитие и расцвет героического эпоса у многих народов приходится как раз на эпоху феодализма и национально-освободительных движений. Я оставляю в стороне другие неточности и натяжки, которые специалист легко заметит.

Есть в статье К. Давлетова и В. Гацака, конечно, и отдельные верные мысли, но не они определяют основной характер и направленность избранной ими методики. В целом же статья, на мой взгляд, не способствует действительно научной, теоретической разработке проблемы происхождения эпоса, а является анахронизмом в современной советской фольклористике и своего рода образчиком дилетантизма в науке.

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

ШЕКСПИРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Восприятие Шекспира в России — большая проблема русской культуры. Она включает в себя важные события из истории русской литературы и критики, русского театра и переводческого искусства. Вместе с тем она касается не только русско-английских культурных связей, но и литературных взаимоотношений России с другими западноевропейскими странами. Изучение «русского» Шекспира является поэтому необходимой частью общей работы историков русской литературы.

Готовясь к празднованию 400-летия со дня рождения великого английского драматурга, Сектор взаимосвязей русской и зарубежных литератур Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР провел в апреле 1961 года первые Шекспировские чтения. Этим было положено начало систематическим публичным отчетам сотрудников сектора о своей работе по изучению восприятия Шекспира в России. Первые чтения открылись докладом руководителя сектора академика М. П. Алексеева «Шекспировские спектакли в Англии по отзывам русских путешественников XVIII — начала XIX веков». Затем выступили с докладами Ю. Д. Левин — «В. К. Кюхельбекер и Шекспир» и К. И. Ровда — «Шекспир в русской народнической критике 1870—1880-х годов».

В апреле нынешнего года состоялись вторые Шекспировские чтения, собравшие большую аудиторию. Доклад П. Р. Заборова «Русские сценические адаптации трагедий Шекспира» был посвящен истории переработок шекспировских пьес для русской сцены в течение первых двух десятилетий XIX века. В основе этих переработок лежали стихотворные французские адаптации Ж.-Ф. Дюсиса, в целом классические, но не лишенные, впрочем, некоторых преромантических черт. Самой ранней русской переработкой этого цикла была прозаическая трагедия И. А. Вельяминова «Отелло» (1808), восходившая к Дюсису, а также к дословному французскому переводу Летурнера. Следующей по времени явилась трагедия Н. И. Гнедича «Леар», которую он сам называл «свободным подражанием» Дюсису. Трагедия С. И. Висковатова «Гамлет» (1811) была самой вольной из всех русских адаптаций «шекспировских» сочинений Дюсиса, к которому — да и то не в полной мере — восходят лишь первые три акта; два последних представляют собой почти оригинальное творение русского писателя. Наконец, П. А. Корсаков, автор запрещенной цензурой и оставшейся в рукописи трагедии «Макбет» (1815), опирается уже не только на Дюсиса, но и на английский первоисточник. Таким образом, французское посредничество облегчало в то время произведениям Шекспира путь к русскому театральному зрителю, воспитанному в традиционных представлениях о «правильной» трагедии.

В докладе Ю. Д. Левина «Гамлет в переводе Н. А. Полевого» раскрыта история создания и театральная судьба одного из самых популярных в прошлом веке переводов шекспировской трагедии. Еще издавая «Московский телеграф» (1825—1834), Полевой деятельно пропагандировал Шекспира. Переводом «Гамлета» (1836) Полевой откликался на настоятельную потребность русского театра, который уже не удовлетворяли переводы французских переделок Шекспира. Однако и этот перевод был с современной точки зрения весьма вольным. В нашем литературоведении распространено мнение, что переводчик будто бы усилил в герое трагедии черты борца и мстителя. В действительности же, как видно из высказываний самого Полевого и анализа его перевода, Гамлет был представлен слабым, мятущимся человеком, терзаемым угрызениями совести. В таком образе датского принца отразился ужас перед действительностью и скорбь об унижении человеческого достоинства, охватившие русское общество после разгрома декабристов. В определенной мере Полевой воплотил в шекспировском герое собственную душевную драму разночинца-демократа, сломленного царским самодержавием. Гамлет Полевого стал родоначальником целой вереницы «русских Гамлетов», которых порождали периоды политической реакции в стране. Этот перевод переиздавался вплоть до XX века; роль Гамлета по тексту Полевого исполняли крупнейшие русские трагики, начиная с Мочалова и В. Каратыгина. Как существенное явление русской культурной жизни перевод Полевого и его сценическое исполнение отразились в произведениях Ап. Григорьева, Тургенева, А. Островского, Писемского, Михайлова, Чехова, Куприна и др. Своим переводом, при всех его недостатках, Полевой сумел «утвердить в России славу имени Шекспира, ... опровергнуть ложную мысль, что Шекспир не существует для новейшей сцены, и доказать, напротив, что он-то преимущественно и существует

lib.pushkinskijdom.ru

для нее» (*Белинский*). В этом заключается историческое значение перевода Полевого.

К. И. Ровда выступил с докладом «Шекспир в русских переводах 1870-х годов». В эту эпоху интерес к шекспировскому наследию возникает в самых широких кругах русского общества. Переиздаются собрания сочинений и переводы отдельных пьес Шекспира, появляются иллюстрированные издания. Впервые переводятся на русский язык поэмы и сонеты Шекспира. Однако общий уровень переводческой культуры невысок. Большой спрос на произведения Шекспира породил множество ремесленных переводов, тем более что теория перевода разрабатывалась слабо. Позитивизм проникает не только в буржуазно-либеральную критику, но и в критику народническую, которая, несмотря на свою прогрессивность во многих областях, не могла правильно подойти к решению вопроса о единстве формы и содержания. С этим связано и ее невнимание к теории перевода. Сторонники идеи о непереводимости поэзии (В. Чуйко) выступают за прозаические переводы, в которых хотя и утрачивается форма, но зато содержание остается якобы неприкосновенным. Этой теории (и практике) противостоит традиция поэтического перевода, нашедшая свое воплощение в издании произведений Шекспира, предпринятом Некрасовым и Гербелем. Вслед за Михайловым они отстаивают законность и необходимость стихотворных переводов, высказывают убеждение, что новые стихотворные переводы будут все более приближаться к подлиннику (предисловие ко второму изданию, 1876). Ряд попыток, предпринятых переводчиками 70-х годов, свидетельствует о стремлении переводить Шекспира во всем своеобразии его поэтического языка и стиля. Подобный подход иногда приводил либо к буквализму (П. Кусков), либо к натуралистическим крайностям (П. Гнедич), но важно, что тенденция переводить Шекспира близко к подлиннику пробивала себе дорогу в русской литературе.

Неизученным вопросам шекспировской иконографии посвятил свой доклад М. П Алексеев — «Судьба одного портрета Шекспира». В русских источниках сохранилось много сведений о различных изображениях Шекспира. Такова, например, загадочная история одной миниатюры, попавшей в Петербург из Англии во второй половине XVIII века. Гравированные портреты Шекспира ходили по России в начале прошлого столетия, и об одном из таких листов было известно декабристу А. И. Одоевскому. Он вспоминал, что видел этот портрет в Петербурге у композитора И.-Г. Мюллера (1781—1826), который получил его в подарок от Гете. Мюллер близко знал Гете, Грибоедова, В. Одоевского, Алябьева. Где теперь гравюра, принадлежавшая Мюллеру, — неизвестно. Еще один пример. В 30-х годах прошлого века в Петербурге жил поэт-переводчик В. И. Любич-Романович, собравший обширную коллекцию старинных портретов. У него якобы находился замечательный портрет Шекспира, выполненный, по мнению владельца, в XVII веке и напоминавший по манере знаменитый «соммерсетский» портрет. Это изображение Шекспира ныне также утеряно. Более известна судьба написанного на стекле шекспировского портрета, который принадлежал поэту и драматургу И. Е. Великопольскому (1793—1868), знакомому Пушкина. В 1858 году друг и первый биограф Великопольского В. Р. Зотов поместил в журнале «Иллюстрация» статью «Неизвестный портрет Шекспира» и гравюру с фотографии этого портрета в окружении нескольких известных изображений Шекспира. Позднее, в 1864 году, Великопольский обратился с письмом в редакцию газеты «Голос», где кратко рассказывал историю портрета, попавшего к нему случайно, и отстаивал мысль о том, что автор портрета был современником английского драматурга. Великопольский намеревался выставить портрет на обозрение публики, но выставка не состоялась. По свидетельству дочери владельца портрета, это редкое изображение Шекспира было отправлено через английского консула в Петербурге в лондонское Шекспировское общество, которому портрет до того известен не был. Дальнейшая судьба портрета остается неясной, и в распоряжении исследователей находится лишь рисунок из «Иллюстрации», заслуживающий внимания советских шекспироведов.

Выступление М. П. Алексеева завершило вторые Шекспировские чтения. Следующие чтения состоятся весной 1963 года.

Р. ДАНИЛЕВСКИЙ

КОНФЕРЕНЦИЯ В ТАРТУ

С 11 по 13 мая 1962 года в Тарту проходила организованная кафедрой русской литературы Тартуского университета научная конференция, посвященная изучению жизни и творчества Александра Блока. В работе конференции активное участие приняли также исследователи Ленинграда, Харькова, Вильнюса, Иваново, Пскова.

Во вступительном слове Д. Е. Максимов (Ленинград) охарактеризовал Блока как великого национального поэта России, имеющего огромное значение и для современной эпохи.

Большой интерес вызвал богатый фактами доклад В. Т. Адамса (Тарту) «Блок и эстонская литература». Докладчик обрисовал историю переводов Блока на

lib.pushkinskijdom.ru

эстонский язык, особенности усвоения его наследия, влияние поэзии Блока на эстонскую стиховую культуру. Русский текст поэмы «Двенадцать» был впервые опубликован докладчиком в провинциальной газете «Печеряпкн» еще при жизни Блока (7 сентября 1920 года); за этим последовала высылка Адамса из Печор. Вскоре после смерти Блока поэма появилась в переводе Иог. Семпера. Этот перевод был издан в 1922 году в Советской России брошюрой, которая читалась и в буржуазной Эстонии. Поэма была воспринята за рубежом как манифестация революции. Блока читала в 20-е годы в Эстонии просоветски настроенная молодежь, как это видно из ответов выдающихся литераторов того времени — академика Тугласа, Иог. Семпера, критика Н. Андрезена, поэтов Пауля Виидинга, Айры Кааль, доцента Б. Сёёта и др. — на вопросник В. Т. Адамса.

С докладом о прозе Блока выступил Д. Е. Максимов. Художественные качества статей, очерков и рецензий Блока дают основание, по мнению докладчика, называть их прозой, т. е. толковать как произведения искусства. Важнейшими признаками прозы Блока являются образность, лиризм и «метафоризм мысли». Вместе с тем исключительно важную, организующую роль в прозе Блока играет ее символика. Символы, лежащие в основе стихов Блока, тяготеют к образной реализации (Прекрасная Дама — Незнакомка — Россия — Страшный мир — арфы и скрипки и т. д.). Основополагающие символы блоковской прозы не имеют образной формы и представляют собой скорее символы-категории: «стихия», «лирика», «музыка», «культура», «цивилизация». Имена писателей, помимо своего историко-литературного значения, также приобретают у Блока символический характер. Так, например, имена Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Ибсена, Стриндберга, Горького становятся вехами соответствующих им путей сознания. Эти имена-знаки, говорит Д. Е. Максимов, располагаются в определенной системе, отражающей не столько диалектику развития русского художественного творчества, сколько духовную эволюцию Блока.

В докладе Л. К. Долгополова (Ленинград) «Русская поэма 90—900-х годов и „Возмездие" Блока» был поставлен вопрос об особенностях развития поэзии в 90—900-е годы, приведших к выдвижению на первый план жанров лирической поэзии. Период с 1877 (год смерти Некрасова) по 1910 год не знал ни одной значительной попытки создания эпического произведения, в котором нашли бы отражение важнейшие стороны народной жизни. В 90-е годы в русской поэзии утверждается жанр лирической поэмы. Выступая против «лирической стихии», уводящей, по его мнению, поэзию в сторону «красивых и изящных», но «бесстрастных» переживаний «уединенной души», Блок попытался в «Возмездии» возродить жанр эпической поэмы. Однако несмотря на мучительные поиски, он так и не пришел к единой синтетической форме. Две жанровые тенденции (идущая от лирической поэмы — в третьей главе и от «романа в стихах» — в первой) столкнулись в поэме Блока и, столкнувшись, остались существовать каждая в своем самостоятельном обличье. Отходя от лиризма, Блок слишком близко подошел в первой главе к Пушкину, и, может быть, именно эта близость к классической традиции оказалась для «Возмездия» роковой: несмотря на богатство идейного содержания, поэма не была завершена.

Ю. М. Лотман (Тарту) в докладе «Об истоках „цыганской" темы в лирике Блока» говорил о том, что творчество Блока многими нитями связано с литературой XIX века. Так называемая «цыганская» тема — один из аспектов изображения народа в русской литературе, начиная с Пушкина. Современности, «неволе душных городов», противопоставлена кочевая жизнь, стихия вольности, веселья и музыки. В докладе прослеживается переплетение «цыганской» и «итальянской» тем в литературе. Особое внимание уделено романсу как жанрово-художественной системе, роли музыкального и словесного начала в синтезе лирического мира героя. Докладчик рассматривает различные аспекты проблемы в творчестве Гоголя, Ап. Григорьева, Л. Толстого, молодого Горького и связь их с лирикой Блока.

С докладом «Блок и Врубель» выступил В. Н. Альфонсов (Ленинград). Он говорил о воздействии Врубеля на поэзию Блока, об их психологическом родстве. Докладчик показал, что некоторые мотивы патриотической лирики Блока соответствуют тревожной сказочности картин Врубеля. В творчестве обоих отразился дух переломного времени, сказалась их любовь к национальной стихии. Центральное место в докладе заняли проблемы, связанные с образом Демона у Врубеля и Блока. Докладчик отметил влияние лермонтовской традиции на этот образ, но подчеркнул и его новое качество — то особое «очеловечение» Демона, которое проявилось уже у Врубеля, а в поэзии Блока превратило демонизм в один из аспектов сложной социально-психологической темы «возмездия». В докладе отмечалось, что близость Блока к Врубелю прослеживается не только по линии образных, идейно-психологических сопоставлений. Есть определенное сходство в творческом методе этих художников, в «космизме» настроений и тяготении к символике, в романтическом сгущении чувства.

О театральных воззрениях Блока говорил в своем докладе «Театр и драма в критике Блока» Ю. К. Герасимов (Ленинград). Докладчик подчеркнул, что Блок, создавая трилогию лирических драм, осознавал ее несоизмеримость со старым театром и ориентировался на сценические приемы Мейерхольда. Но хотя Блок прини-

lib.pushkinskijdom.ru

мал в теории символистский мистериальный театр, в своей драматургической практике он подрывал изнутри его важнейший принцип — принцип жизнетворчества и теорию мифа. Решительная демократизация взглядов Блока с 1907 года приводит его к мысли о необходимости создать театр высокой драмы для демократического зрителя, с репертуаром, национальным по духу и традициям, отражающим правду жизни. Блок критикует Мейерхольда, ищет творческого сближения со Станиславским. В спорах о судьбе русского театра, испытавшего кризисные явления, Блок, по мнению Ю. К. Герасимова, выдвинул позитивную программу, связав развитие театра с приближающейся революцией. В статье «О театре» (1908), заключающей в себе систему передовых взглядов на театр, Блок достигает высшего уровня своих общественных и эстетических воззрений за весь предреволюционный период. Зрелость и глубина мыслей Блока предопределила их практическую ценность в первые годы строительства советского театра.

В докладе «Этический идеал в поэзии молодого Блока» З. Г. Минц (Тарту) указала на бесспорную связь этических идеалов позднего Блока с ранним периодом его творчества. Отметив в противоречивой эстетической системе Вл. Соловьева возможность двоякого взгляда на земную жизнь: религиозно-аскетического («жизнь — только подвиг» во имя бессмертия) и, условно говоря, «гегельянской» реабилитации земного как проявления «божественной идеи», З. Г. Минц показала, что «Стихи о Прекрасной Даме» связаны с развитием второй линии. Земля (пока — только природа) для Блока — мир, полный высшего смысла, и источник радости. Рассмотрев роль образов «веселья», «смеха» в «Стихах о Прекрасной Даме», а также природу эпитетов и метафор, З. Г. Минц приходит к выводу о том, что этический идеал молодого Блока — это мистифицированное отражение надежд поэта на гармоническое счастье, на органический «синтез Истины, Добра и Красоты». Докладчик подчеркнула отличие этого идеала от этического релятивизма «старших символистов» и своеобразную связь его с теми поисками писателей-реалистов 90-х годов (Чехова, молодого Горького), которые были направлены на преодоление ограниченности «народнической» этики жертвы.

В. И. Беззубов (Тарту) в докладе «А. Блок и Леонид Андреев» остановился на вопросе о соотношении творчества Блока и творчества Л. Андреева. Осознание катастрофичности современной жизни привело Блока в 1904—1908 годах к ощущению глубокого родства с произведениями типа «Жизнь человека». Блок испытывает «потрясение» от этой драмы; она, как и другие произведения Андреева, оформляет его «внутреннее знание» о действительности. Произведения Андреева Блок использует для характеристики безвременья. Через Андреева он начинает интересоваться творчеством писателей-«знаньевцев». В. И. Беззубов выделяет основные этапы в отношении Блока к Андрееву: безоговорочное принятие «Жизни человека»; острая критика мещанских тенденций творчества Андреева 1910-х годов; попытки определить сложность художника в середине 1910-х годов и в период написания статьи «Памяти Леонида Андреева». Л. Андреев, со своей стороны, выделяет Блока из среды символистов, неоднократно пытается привлечь его к своим начинаниям, убеждает руководителей Московского Художественного театра поставить «Розу и крест».

На конференции были заслушаны также доклады И. А. Чернова (Тарту) — «Блок и издательство „Алконост“», С. Г. Семеновой (Ленинград) — «Проблема народа и интеллигенции в мировоззрении Блока», П. В. Куприяновского (Иваново) — «Советские писатели о Блоке».

В обсуждении докладов приняли участие Л. Я. Гинзбург, М. С. Альтман, Я. С. Билинкис и др. Интересные соображения о характере конференции и о роли подобных диспутов высказал в своем выступлении Б. Ф. Егоров.

Следует, как нам кажется, приветствовать инициативу кафедры русской литературы Тартуского университета и пожелать, чтобы ежегодные блоковские конференции стали традицией.

Л. ДОЛГОПОЛОВ

СОВЕЩАНИЕ ПО ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

22—26 мая 1962 года в Институте русской литературы АН СССР происходило Пятое всесоюзное совещание по древнерусской литературе, в котором приняло участие около 200 ученых Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Свердловска, Ленинабада, Владимира и других городов, а также проф. Б. Ангелов (Болгария), Х. Шредер (ФРГ), Ц. Кучера (Чехословакия).

Во вступительном слове член-корреспондент АН СССР Д. С. Лихачев (Ленинград) подчеркнул, что основная проблема, которой посвящено совещание, — взаимосвязи славянских литератур — является одной из важнейших проблем современной славистики. Большинство докладов, представленных совещанию, будет прочитано на V международном съезде славистов в 1963 году.

lib.pushkinskijdom.ru

С докладом «Взаимоотношения локальных типов древнеславянского (церковнославянского) языка в поздний период его истории» выступил кандидат филологических наук Н. И. Толстой (Москва). Иллюстрируя свою концепцию о древнеславянском языке как общем литературном языке южных и восточных славян, докладчик подробно остановился на характеристике сложной языковой ситуации в Западной Руси во второй половине XVI—XVII веке. Н. И. Толстой подчеркнул необходимость создания истории единой древнеславянской литературы, поскольку отдельные славянские литературы обнаруживают типологическое сходство и содержат большое число общих или генетически близких произведений.

Академик АН УССР Н. К. Гудзий (Москва) в докладе «Традиции литературы Киевской Руси в литературах восточных славян» на обширном материале показал несостоятельность мнений об упадке литературной деятельности в Южной и Западной Руси в XII—XVII веках, об отсутствии преемственной связи между литературой Киевской Руси и литературами украинцев и белорусов. Н. К. Гудзий напомнил, что южно- и западнорусское летописание вплоть до XVII века продолжает лучшие традиции киевского летописания, сохраняя свойственную ему широту политического кругозора, по-прежнему поражая богатством источников, высоким художественным мастерством. Большое распространение в юго-западной Руси имели Киево-Печерский патерик и Жития Владимира и Ольги, напоминавшие о времени расцвета домонгольской Руси и способствовавшие сохранению самосознания украинского населения в борьбе против полонизации и экспансии католицизма. Исследованиями В. Н. Перетца и Н. К. Гудзия установлено, что многие литературные памятники Киевской Руси в течение веков читались и переписывались в южно- и западнорусских областях и несомненно оказывали влияние на формирование украинской и белорусской национальных культур.

Ряд докладов был посвящен проблемам типологического сходства и взаимовлияния славянских литератур.

Кандидат филологических наук А. Н. Робинсон (Москва) остановился на проблеме зарождения болгарской национальной литературы в типологическом сопоставлении с явлениями русского литературного процесса (XVII—конец XVIII века). Рассмотрев пути развития славянской историографии, докладчик привел интересные данные о миграции отдельных историографических концепций. Так, например, теория происхождения славянских народов, изложенная еще в «Повести временных лет», привлекла внимание польских хронистов XVI века, затем украинских историографов XVII века, в конце того же века вновь возвратилась на русскую почву (в трудах Дмитрия Ростовского, А. Манкиева, затем М. Ломоносова), а в середине XVIII века занимает важное место в историографических концепциях болгарских и сербских ученых. Во второй части доклада А. Н. Робинсон кратко охарактеризовал литературно-публицистическую автобиографию — жанр, получивший распространение в XVII веке в Польше, на Украине и в России. Сходные пути развития некоторых жанров в различных славянских литературах говорят о большой общности в развитии мировоззрения славянских народов, позволяют провести ценнейшие типологические сопоставления.

Доктор филологических наук Я. С. Лурье (Ленинград) в докладе «О путях развития светской литературы у западных славян и в России XV—XVI веков» также показал плодотворность предпринимаемых сейчас сопоставлений русской литературы с другими славянскими литературами. Так, очень существенно проследить, как отличия в развитии общественной мысли разных славянских народов определяли отличия в путях развития их литератур. В XV веке в России и у западных славян (в Польше и Чехии) имелось немало близких по сюжету беллетристических произведений (роман об Александре Македонском, легенды о Трое, легенды об Индийском царстве и т. д.). Но в XVI веке это сходство нарушается: в то время как у западных славян развивается оригинальная литература светско-гуманистического характера, в России исчезают даже те беллетристические произведения, которые были широко распространены там в XV веке. Это объясняется поражением русских реформационных движений, борьбой церкви против «неполезных повестей». Этой борьбе были подчинены и литературные мероприятия иосифлянской церкви (например, создание «Великих четий миней»), стремившейся полностью подчинить литературу религиозно-дидактическим целям. В то же время контрреформация у западных славян не смогла полностью подавить рост светской литературы, чем и объясняется существенное отличие русской литературы XVI века от чешской и польской литератур того же времени.

Вопроса русско-украинских литературных связей коснулся в своем докладе «Иоанникий Галятовский и вопросы межславянских историко-литературных и языковых взаимосвязей (XVII—начало XVIII века)» кандидат филологических наук Ф. Я. Шолом (Киев). Докладчик подробно охарактеризовал известнейшее произведение Галятовского — «Небо новое», оказавшее заметное влияние на украинскую книжную литературу и фольклор. Архивные данные свидетельствуют о широком распространении перевода этой книги в России. Творчество Галятовского должно привлечь к себе самое пристальное внимание исследователей, изучающих польско-украинские литературные связи.

lib.pushkinskijdom.ru

Член-корреспондент АН СССР Д. С. Лихачев посвятил свой доклад «Система жанров в древнерусской литературе» одной из сложнейших проблем славянской поэтики. Он подчеркнул, что для каждого периода развития литературы характерно наличие особой системы жанров, которую нельзя изучать с мерками современной поэтики. Вопрос о соотношении жанров как определенной системе до сих пор не поднимался в науке. Наши сведения о системе жанров древнерусской литературы очень ограниченны, поэтому одна из первоочередных задач — создание словаря-указателя древнерусских жанров. Следует изучать также причины возникновения новых жанров. Внелитературные факторы, влиявшие на возникновение жанра и определявшие его структурные признаки (ср. проложные и минейные жития и т. п.), не исключали собственно литературной специфики каждого жанра. В отличие от современной литературы древнерусский жанр определял образ автора. Произведения одного жанра у разных авторов были более сходны, чем произведения разных жанров, принадлежащие одному лицу. Очень важен вопрос об отношениях системы литературных жанров к жанрам фольклора. Несомненно, что фольклор обслуживал различные слои древнерусского общества, чем объясняется отсутствие ряда жанров в древнерусской литературе. Когда фольклор отступает, его сменяют соответствующие литературные жанры: например, когда потребности сатиры перестают удовлетворяться фольклором, возникает демократическая сатира и сатира Симеона Полоцкого. Проблема взаимоотношения жанров литературы и фольклора необычайно сложна и требует дальнейших исследований.

Доктор исторических наук А. А. Зимин (Москва) посвятил свое выступление проблемам реформационного движения в России в XV—XVI веках. В докладе были подведены итоги изучения реформационного движения в России и намечены пути дальнейших исследований. Еретические движения XIV—первой половины XV века А. А. Зимин рассматривает как движения предреформационные. Первым этапом подлинно реформационного движения явились еретические выступления конца XV—начала XVI века. Ценными источниками для их изучения являются как фрагменты из сочинений самих еретиков, так и полемические произведения их противников. Второй этап реформационного движения (середина XVI века) отличался большим углублением еретической идеологии (Феодосий Косой). Реформационные движения середины XVI века были тесно связаны с новыми явлениями в русской культуре. Докладчик обращает внимание на проникновение художественных приемов, сложившихся в беллетристике XV века, в памятники XVI века (ср. «Повесть о Дракуле» и «Сказание о Магмете-салтане» И. Пересветова).

Характеристика научной и педагогической деятельности выдающегося слависта М. Н. Сперанского явилась темой доклада доктора филологических наук В. Д. Кузьминой (Москва). М. Н. Сперанский был славистом необычайно широкого профиля: он занимался историей славянских литератур, этнографией, славянским фольклором, изучал славянско-византийские связи и историю славяноведения. Докладчик напоминает о большом вкладе М. Н. Сперанского в развитие славянской археографии, о его работах по изучению демократической сатиры и фольклора XVIII века. Постоянно обращался М. Н. Сперанский к исследованиям взаимовлияния славянских литератур, в частности влияния русской литературы на литературы других славянских народов. Обзор деятельности крупнейшего русского слависта имел большое познавательное и методологическое значение.

С воспоминаниями о М. Н. Сперанском выступил также кандидат педагогических наук В. В. Данилов (Ленинград). Он напомнил пожелание ученого, чтобы каждый историк русской литературы был одновременно и историком славянских литератур.

Доктор филологических наук А. В. Позднеев (Москва) выступил с сообщением о песенных связях славянских народов. Книжные песни XVII—XVIII веков, по его мнению, являлись переходным этапом между фольклором и новой русской поэзией. А. В. Позднееву удалось обнаружить следы обмена песенными материалами между славянскими народами: в русских песенниках он встретил 150 польских песен и среди них песни Яна Кохановского. Считая тонический стих усовершенствованием кондакарного стиха, А. В. Позднеев относит былины, написанные тоническим стихом, к поздним жанрам фольклора.

Кандидат филологических наук Ю. К. Бегунов (Ленинград) сделал сообщение об открытом им неизвестном памятнике XVI века. В 1961 году в Пермской государственной публичной библиотеке Ю. К. Бегунов обнаружил неизвестную публицистическую новеллу «Слово иное», повествующую о конфликте между Троицко-Сергиевой лаврой и великим князем Иваном III накануне собора 1503 года. «Слово иное» с позиций воинствующей церкви освещает роль игумена Серапиона в борьбе за неприкосновенность монастырского землевладения.

Специальное заседание, посвященное вопросам археографии, состоялось в рукописном отделе Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. С докладом о принципах описания рукописей в ГПБ выступил кандидат исторических наук Д. Н. Альшиц (Ленинград). Основной формой раскрытия рукописных фондов должна стать их полная каталогизация. Основной (систематический) и вспомогательные (алфавитный и географический) каталоги должны обеспечить

lib.pushkinskijdom.ru

полную информацию читателя о содержании фондов. Параллельно с каталогизацией составляются описания рукописей, предназначенные для публикации.

Кандидат филологических наук Н. Н. Розов (Ленинград) сообщил о новых поступлениях в рукописный отдел ГПБ за последние 5 лет. Он подробно охарактеризовал недавно приобретенные собрания рукописей В. Ф. Груздева и С. И. Быстрова (в составе последнего — новый список Воскресенской летописи XVI века, списки Казанской истории и другие ценные памятники). В рукописном отделе была организована выставка новых поступлений.

Все доклады и сообщения вызвали оживленный обмен мнениями, в прениях выступило более 30 человек.

На заключительном заседании академик АН УССР Н. К. Гудзий, А. В. Позднеев, О. Н. Подобедова, И. Н. Заволока и другие выразили тревогу по поводу превращения «Трудов ОДРЛ» в тематические сборники. Выступавшие указывали, что при таком изменении профиля «Трудов» ведущая роль в публикации текстов и исследований по древнерусской литературе, а также в современной оценке выходящих в этой области работ может перейти к иностранным журналам, таким, как «Revue des études slaves», «Slavia», «Zeitschrift für slavische Philologie» и др. Тем самым будет утрачена ведущая роль советского литературоведения в изучении древнерусской литературы.

О. ТВОРОГОВ

lib.pushkinskijdom.ru

СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ КАСТОРСКИЙ

(1898—1962)

26 июня 1962 года оборвалась жизнь, неутомимая творческая деятельность доктора филологических наук профессора Сергея Васильевича Касторского, видного советского литературоведа, автора многочисленных исследований о творчестве М. Горького. Он был в расцвете сил, его последние книги (в том числе недавно законченные: «Горький-художник», «Драматургия М. Горького»), написанные с несравненным мастерством и огромной научной убедительностью, делают для нас особенно ясным, какие замечательные труды мог бы он создать.

Деятельность С. В. Касторского характеризуется четкостью марксистских методологических позиций. Книги С. В. Касторского насыщены фактами, чрезвычайно содержательны, причем он умел извлекать из фактов их смысл, приходить к широким обобщениям, к определенным принципиальным выводам.

Всегда внимательным и доброжелательным был С. В. Касторский к аспирантам, любовно и настойчиво воспитывал их. У С. В. Касторского немало способных учеников. Много сил он отдал самоотверженной преподавательской работе в вузах.

Большой жизненный, трудовой путь прошел С. В. Касторский. Вот перечень важнейших дат его жизни и деятельности.

Родился 1 октября 1898 года в селе Сигонтино Костромской губернии. С четырнадцати лет (с 1912 года) он начал жить и учиться самостоятельно. С конца 1918 года работает в советских учреждениях, с августа 1920 по 1923 год — учителем. В сентябре 1923 года поступил на факультет языка и литературы Ленинградского педагогического института им. Герцена, который окончил в 1927 году. По окончании института был оставлен аспирантом по кафедре русской литературы. Аспирантуру закончил в 1930 году. С 1929 года началась преподавательская работа в Ленинградском педагогическом институте им. Герцена, которая продолжалась до последних дней жизни С. В. Касторского. В предвоенные годы он читал курсы русской литературы в Ленинградском коммунистическом институте журналистики им. Воровского, в Государственном педагогическом институте им. Горького и в Коммунистическом институте журналистики им. Кирова в Минске.

В 1937 году после защиты диссертации на тему «История текста повести М. Горького „Мать“» С. В. Касторскому была присуждена ученая степень кандидата филологических наук. В декабре 1939 года он был утвержден в звании профессора.

В годы Отечественной войны С. В. Касторский работал профессором по кафедре литературы в Московском областном педагогическом институте (г. Малмыж Кировской области).

С 1933 года научно-исследовательская работа С. В. Касторского тесно связана с Институтом литературы АН СССР, где он принимал участие в работе Горьковской секции под руководством таких ученых, как Н. К. Пиксанов и В. А. Десницкий. Одновременно выступал с докладами в Отделе новейшей русской литературы ИМЛИ АН СССР на горьковских чтениях в Москве.

С конца 1940 года С. В. Касторский — докторант Института литературы АН СССР. В июле 1946 года он был утвержден старшим научным сотрудником по отделу новейшей русской литературы. В 1948 году защитил докторскую диссертацию на тему «Из истории творчества М. Горького 1907—1911 годов».

С. В. Касторский — участник всех важнейших коллективных трудов Института русской литературы: серийных изданий «М. Горький. Материалы и исследования» и «Вопросы советской литературы», десятого тома «Истории русской литературы», «Истории русского советского романа», сборника «Революция 1905 года и русская литература». Множество его статей опубликовано в журналах «Русская литература», «Звезда», «Нева», в «Ученых записках Ленинградского педагогического института им. Герцена», в «Горьковских чтениях» и других литературоведческих изданиях. С. В. Касторский — автор широко известных книг: «Художественная картина на уроках литературы» (1930), «Повесть М. Горького „Мать“. Творческая история повести»

lib.pushkinskijdom.ru

(1940), «Статьи о Горьком» (два издания, 1953 и 1955), «Повесть М. Горького „Мать“, ее общественно-политическое и литературное значение» (1954), «Повести М. Горького. Городок Окуров. Жизнь Матвея Кожемякина» (1960). Им подготовлена книга в серии «Библиотека поэта» — «М. Горький и поэты „Знания“» (1958).

Первые работы С. В. Касторского были еще далеки от круга его основных научных интересов (методика преподавания литературы, поэзия Фета, Некрасова). Шли поиски своей научной темы. Проведенное им сопоставление Фета и Некрасова обнаруживало его интерес к моментам идейно-литературной борьбы, стремление к социологическому осмыслению явлений литературного ряда. Как ученый С. В. Касторский складывался в борьбе с формализмом и эстетством в литературоведении. Уже в середине 30-х годов совершенно ясно определяется магистральная тема его творческой деятельности: Горький, его творчество дооктябрьских лет, взаимоотношения великого пролетарского писателя с писателями-современниками. Статья «М. Горький и И. Бунин» (1936), ряд статей о повести «Мать» выдвигают С. В. Касторского в ряд виднейших советских горьковедов. Собственно говоря, С. В. Касторский был одним из зачинателей советского горьковедения. Он открыл читателям в полном объеме революционную деятельность Горького, показал его роль в разработке метода социалистического реализма в русской и мировой литературе, идейное и эстетическое богатство его художественных произведений. Работа С. В. Касторского о повести «Мать» — это лучшее в исследовательской литературе об этой повести. При этом следует заметить, что повесть «Мать» оставалась в поле зрения ученого и в послевоенные годы («О прообразах героев повести М. Горького „Мать“», 1946; «Повесть М. Горького „Мать“, ее общественно-политическое и литературное значение», 1954; «Повесть М. Горького „Мать“ за рубежом», 1953; «У истоков социалистического реализма», 1949; «М. Горький о своей повести „Мать“», 1957, и другие). В самых различных аспектах рассмотрена горьковская повесть в трудах С. В. Касторского. Жаль, что все его многочисленные работы, посвященные повести «Мать», не собраны в одной книге.

Обратившись к изучению творчества Горького 1907—1911 годов — периода, следовавшего за эпохой создания повести «Мать», С. В. Касторский находит материал для интереснейших суждений о замысле повести «Сын» — своеобразного продолжения предшествующей повести («К истории повести М. Горького „Сын“», 1940; «К творческой истории повести М. Горького „Сын“», 1961). Надолго останавливается С. В. Касторский на исследовании крестьянской темы в творчестве великого писателя (статьи о повести «Лето») и особенно на повестях «окуровского цикла»: так родилась его докторская диссертация. Итогом этих разысканий и изучений явилась книга «Повести М. Горького. Городок Окуров. Жизнь Матвея Кожемякина» (1960). С. В. Касторский проследил сложный творческий путь М. Горького (не лишенный ошибок) в эпоху реакции, сумел разобраться в противоречиях творчества писателя, обосновать свой взгляд на повести «окуровского цикла» как на новый шаг в развитии Горького. Несколько этюдов, относящихся к изучению этого периода творчества Горького, освещают его эстетические взгляды, его взаимоотношения с писателями-современниками, назревание новых тенденций в движении реализма Горького, умевшего изображать и глубоко осмысливать как главный поток истории, так и ее боковые течения.

Внимательнейшим образом проследил С. В. Касторский взаимоотношения М. Горького с прогрессивными писателями-реалистами начала XX века, которых объединяют под названием «писатели-знаньевцы». Он обосновал свой взгляд на то, что этот термин не случаен и обозначает совершенно реальную литературную группу и литературное направление критического реализма первого десятилетия нашего века. Статья «М. Горький в борьбе за передовую реалистическую литературу (1892—1917)» как бы завершает эту важную тему в научной работе С. В. Касторского.

Повесть «Мать» предоставила С. В. Касторскому возможность глубоко раскрыть неразрывную связь творческой деятельности Горького с большевистской партией, с В. И. Лениным. В трудах С. В. Касторского хорошо показана партийность горьковского творчества. Тему эту С. В. Касторский развил в ряде своих статей и рецензий, среди них особенно важна статья «Ленин и Горький» (1959).

В 50-е годы С. В. Касторский все чаще обращается к изучению творчества Горького советских лет («Образ советского человека в очерках и рассказах М. Горького», «М. Горький в борьбе за высокое качество языка советской литературы», «Повесть М. Горького „Дело Артамоновых“», «Пламенный борец за коммунизм» и другие) и детальнейшему рассмотрению идейно-творческих связей М. Горького с крупнейшими русскими писателями («Горький и Бунин», 1956; «Л. Толстой и М. Горький», 1961; «Герцен и Горький», 1962). Все более пристальное внимание ученого привлекает тема «Горький-художник». Незадолго до смерти С. В. Касторский написал свою первую работу по драматургии Горького. Подходил С. В. Касторский к крупнейшему эпическому произведению Горького — к повести «Жизнь Клима Самгина» (он готовился к написанию соответствующего раздела «Истории русского советского романа»).

Так происходило расширение и углубление горьковедческой тематики в трудах С. В. Касторского. Созревали новые замыслы большого ученого.

lib.pushkinskijdom.ru

Здесь мы поневоле ограничили себя кратким перечислением лишь главного в научном творчестве С. В. Касторского: его интересы отнюдь не замыкались «темой Горького». Время от времени он публиковал этюды о писателях XIX века (Лермонтов). Ряд работ С. В. Касторского находится в рукописях, и теперь нужно опубликовать их.

Советское литературоведение понесло большую потерю.

Память о Сергее Васильевиче, этом прекрасном, жизнелюбивом человеке, сохранится надолго.

В. КОВАЛЕВ

Подписано к печати 24/VIII 1962 г. М-42216. Бумага 70×108¹/₁₆. Бум. л. 7⁷/₈. Печ. л. 15³/₄. 21.58 усл. печ. Уч.-изд. л. 26.58. Тираж 5200. Зак. 709.

1-я типография Издательства АН СССР. Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

lib.pushkinskijdom.ru

Исправления и опечатки к № 3 за 1962 год

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Должно быть*
198	7 сверху	кионов	клопов
199	20 снизу	мелок	плосок
199	18 снизу	Афонька Обузин	Афонька, Обузин
199	3—1 снизу	Вместо этих строк должно быть: Имеются в виду персонаж из рассказа «Рыбье слово» Афонька Клычков и персонаж рассказа «Енотова шуба» Петр Савельич Обузин.	
200	3 сверху	искрится	незримое
200	5 сверху	наивной	реальной
200	26 сверху	писать	плакать

Заказ 709

lib.pushkinskijdom.ru