АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

# Русская литература

№ 4 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1973

*Год издания шестнадцатый*

## СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

**Н. А. Трифонов.** Луначарский и Брюсов . . . . . 3

ОБСУЖДАЕМ ПРОБЛЕМЫ ПОСТРОЕНИЯ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**В. А. Ковалев.** К вопросу о периодизации истории русской советской литературы 21
**П. С. Выходцев.** Проблемы изучения истории русской советской литературы 35
**А. И. Павловский.** О литературном портрете в «Истории русской советской литературы» . . . . . 58
**Г. П. Макогоненко.** Проблемы Возрождения и русская литература . . . . . 67

---

**Н. П. Утехин.** Основные типы эпической прозы и проблема жанра повести (к постановке вопроса) . . . . . 86
**В. В. Базанов.** «Маленькая» поэма первых лет революции и 20-х годов (к характеристике ее как особой разновидности жанра) . . . . . 103

ПОЛЕМИКА

**Д. С. Лихачев.** Возрождение в средневековье (ответ В. В. Кожинову) . . . 114

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

**А. И. Груздев.** Из истории некрасовского текста (текстологические заметки) 119
**Р. Б. Заборова.** Из архивных разысканий о Н. А. Некрасове . . . . . 124
**А. З. Писцова.** Неизвестная комедия М. М. Достоевского «Мачеха» . . . . . 135

*(см. на обороте)*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД

**Б. Л. Бессонов.** Глеб Успенский и русские эмигранты 1870-х годов (новые материалы) . . . . . 138
И. С. Шмелев. Автобиография (публикация А. П. Черникова) . . . . . 141
Письма В. Я. Шишкова к П. С. Богословскому (публикация З. И. Власовой) 146
Письма Н. Н. Асеева В. П. Полонскому (публикация Ю. А. Мешкова) 152
Письма С. Н. Сергеева-Ценского (публикация В. В. Смиренского) . . . . . 155
**Г. С. Черемин.** У истоков изучения творчества В. В. Маяковского . . . . . 156

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

**В. Я. Лакшин.** Еще о записке Н. В. Гоголя . . . . . 168
**И. Г. Ямпольский.** Ответ В. Я. Лакшину . . . . . 168
**Г. Т. Андреева.** Неизвестный псевдоним С. Н. Терпигорева (С. Терпигорев в газете «Голос») . . . . . 169

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

**А. Л. Григорьев.** Валерий Брюсов в зарубежной критике (к вопросу о его месте в русском литературном процессе) . . . . . 172
**В. Н. Баскаков.** Изучение русской литературы в послевоенной Польше («Slavia orientalis» 1952—1972) (статья вторая) . . . . . 179
**И. М. Порочкина.** Историческая близость . . . . . 194
**Я. Л. Левкович.** Пушкин в работах американского исследователя . . . . . 198
**Н. С. Демкова, Я. С. Лурье.** Об учебнике по истории древнерусской литературы . . . . . 203
**А. Н. Иезуитов.** Традиции и новаторство . . . . . 210
**К. Д. Вишневский.** По-новому об известном . . . . . 215
**Т. М. Вахитова.** Новое исследование о Л. Леонове . . . . . 219
**В. М. Акаткин.** География подвига . . . . . 224

КРОНИКА . . . . . 227
От редакции . . . . . 241
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1973 году . . . . . 242

**Редакционная коллегия:**

*В. В. ТИМОФЕЕВА* (главный редактор)

*В. Г. БАЗАНОВ, А. С. БУШМИН, Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ, Л. Ф. ЕРШОВ, В. А. КОВАЛЕВ, К. Д. МУРАТОВА, Ф. Я. ПРИЙМА, Н. И. ПРУЦКОВ*

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

*Адрес редакции:* 199164, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 18-16-01

*Журнал выходит 4 раза в год*

© «Русская литература», 1973

lib.pushkinskijdom.ru

*Н. А. ТРИФОНОВ*

# ЛУНАЧАРСКИЙ И БРЮСОВ

## 1

До Октябрьской революции они находились на разных художественных позициях, в разных, полярно противоположных социально-идейных лагерях.

Конечно, каждый из них был достаточно осведомлен о литературной деятельности другого. Луначарский вспоминал впоследствии, что, «как всякий русский интеллигентный человек», он «очень хорошо знал Брюсова по его сочинениям»,[1] хотя и относился к нему двойственно. Не мог вызывать симпатий критика и редактировавшийся Брюсовым воинствующий орган символистов «Весы» с его защитой независимости художественного творчества от политики и общественной жизни, с его постоянными нападками на реализм и на марксистский подход к искусству.

Но в творческом облике автора «Грядущих гуннов» было и то, что привлекало Луначарского (и о чем он впоследствии неоднократно говорил в своих статьях и речах): высокая интеллектуальная культура, строгое, требовательное к себе мастерство, пробивавшаяся сквозь всякие символистские изыски здоровая творческая основа, тяготение к эпическому началу в поэзии, к героическим и монументальным образам, современная урбанистическая тематика, яркая вспышка интереса к событиям революции 1905 года, презрение к либералам-постепеновцам с их половинчатостью. Неудивительно, что в своем докладе о Верхарне (1916) Луначарский назвал Брюсова «самым значительным из наших талантливых поэтов».[2]

В дореволюционную пору Луначарский не посвятил поэзии Брюсова специального этюда, но в его большой статье о Леониде Андрееве — «Тьма» — идет речь об известном брюсовском «дифирамбе» «Городу». Критик высказал мнение, что это небольшое стихотворение дает для понимания капиталистического города больше, чем задуманный как обличение современной буржуазной городской культуры рассказ Андреева «Проклятие зверя».

Не все удовлетворяло Луначарского в названном стихотворении; он подчеркивает, что упоминаемые поэтом «черные митинги» — в действительности митинги света, что на них теперь предводительствуют не столько «безумье, гордость и нужда», сколько социалистические идеи и великая надежда. Однако критик признавал, что у Брюсова дан «город в своей действительной жизни, в его антитезах» и что в стихотворении намечается также «исход» из этих противоречий (I, 408).

Разумеется, не одно это стихотворение Брюсова произвело тогда сильное впечатление на Луначарского. На юбилее Брюсова в 1923 году он

---

[1] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. I, изд. «Художественная литература», М., 1963, стр. 430. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[2] «Литературное наследство», т. 82, 1970, стр. 303.

lib.pushkinskijdom.ru

в дополнение к своему докладу прочитал целый ряд стихотворений поэта, преимущественно из сборников «Tertia vigilia» и «Stephanos».[3] Характерно, что почти все избранные критиком произведения связаны с темой борьбы, мужества, подвига: это стихотворение «Братьям соблазненным» с призывом к неустанным исканиям, с прославлением «подвига мысли и труда»; это «Скифы» и поэма «Царю Северного полюса» с образами отважных людей, привыкших к битвам, к преодолению опасностей; это знаменитый «Кинжал»; это стихи 1905 года «Цепи» и «Довольным», в которых поэт воспевал «океан народной страсти, в щепы дробящий утлый трон», и высмеивал трусливых, скрывшихся «за своим затвором», «довольных малым».

Читая в 1926 году своим слушателям-комвузовцам стихи Брюсова, связанные с эпохой первой русской революции, Луначарский говорил: «Какие великолепные стихотворения, характеризующие эту жажду высокого и героического, которой была одержима его душа и которая заставляла его подниматься и опускаться вместе с надеждами или отчаянием, которые наступали в общем ходе событий».[4]

В список любимых Луначарским созданий Брюсова нужно включить и некоторые лиро-эпические стихотворения о «любимцах веков» (вроде анализируемой в одной из его работ «Смерти Александра»), и такие программные произведения, как «Поэт—Музе», о котором критик говорил, что оно всегда потрясает его.

Все эти стихи запомнились Луначарскому, несомненно, еще в годы их появления. Впоследствии он скажет: «Читать Брюсова — огромное наслаждение. Необычайное удовольствие читать его вслух, ибо он, в отличие от многих и многих поэтов — заунывных или гитарно-тренькающих, или кабацко-цыганствующих (даже Блок!), — требует от чтеца необыкновенной четкости и подъема. Он заставит вас подкрутить все свои струны, иначе он не прозвучит, он даст вам, чтецу, возможность вызвать до галлюцинации яркие образы, которые зажигаются перед вами и вашими слушателями. И какое огромное разнообразие, какая панорама, какой сверкающий калейдоскоп этих образов пройдет перед вами по мере того, как вы будете перелистывать страницы Брюсова!» (I, 459).

## 2

В дореволюционные годы Луначарскому и Брюсову привелось однажды выступить под общей обложкой — в сборнике «Театр», выпущенном издательством «Шиповник» в 1908 году. Этот сборник оказался очень пестрым по составу своих авторов, представлявших собой, по определению Луначарского, «любопытную градацию от чистого декадентизма до позиции социал-демократической».[5] Здесь были и лидеры символизма, и так называемые мистические анархисты, и эстеты, и либеральные представители академического литературоведения.

Участвуя в таком «парламенте мнений», Луначарский оставил за собой право «высказаться об этом сборнике во всем его целом по выходе его в свет».[6] Свое право он вскоре осуществил, выступив со статьей «Книга о новом театре» в журнале «Образование» (1908, №№ 4, 6). Отдельные разделы статьи были посвящены основным участникам сборника, в том числе и Брюсову. Луначарский очень критически и порой весьма язви-

---

[3] Там же, стр. 255—258.

[4] Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (далее: ЦПА ИМЛ), ф. 142, оп. 1, ед. хр. 438.

[5] А. Луначарский. Театр и революция. ГИЗ, М., 1924, стр. 217.

[6] Театр. Книга о новом театре. Изд. «Шиповник», СПб., 1908, стр. 40.

lib.pushkinskijdom.ru

тельно характеризовал теории сторонников декадентского «театропогубления». С беспощадным сарказмом писал он, в частности, о Сологубе, философию которого оценивал как «самую отравленную, самую отдаленную от положительного полюса нашей культуры». Иным оказалось отношение Луначарского к Брюсову, который, по заявлению критика, «отделяется бесповоротно от сологубовско-мейерхольдовского театрального декаданса».[7]

О сотоварищах Брюсова по «Весам» Луначарский здесь отзывался как о людях, «производящих сплошное надругательство над человеческой мыслью и по-шутовски уродующих русский язык якобы для вящей пикантности». Статья же Брюсова вызывала у критика невольное уважение к ее автору: «Это человек, который мыслит для мысли, для уяснения себе и другим истины, а не для клоунской гимнастики, долженствующей поразить читателя... Вообще чувствуется большая честность, серьезность».[8]

Показательно, что раздел о Брюсове Луначарский назвал просто и строго «Валерий Брюсов», в то время как разделам о других участниках сборника были даны названия, содержащие иронические или, во всяком случае, явно критические характеристики: «Некто в черном» (о Федоре Сологубе), «Заблудившийся искатель» (о Всеволоде Мейерхольде), «Мистический балетоман» (об Александре Бенуа), «Человек с надрывом» (об Андрее Белом).

Это не значило, что Луначарский во всем соглашался со статьей Брюсова, посвященной проблеме реализма и условности на сцене. Нет, критик энергично оспаривал ряд основных положений этой статьи.

Брюсов сводил цель искусства к постижению вселенной. Для критика-революционера художественное произведение было «не только продуктом и источником познания»[9] — оно было для него и активной силой, способной помочь в великой борьбе за свободу и счастье человечества.

Не одобрял Луначарский в статье Брюсова и стремление сузить возможности театрального искусства, прямолинейно свести его к чистому действию и на этом основании исключить в сценическом оформлении то, что помогает зрителю конкретно представить себе обстановку, требуемую содержанием пьесы. Луначарский со свойственной ему широтой считал, что в сценическом оформлении пьес допустимы разные степени реальности и условности.

Возражая Брюсову по ряду пунктов, критик в то же время использовал некоторые его положения в своей полемике с Мейерхольдом.

В статье Луначарского речь шла не только о конкретном брюсовском выступлении по вопросам театра. Критик попутно высказывал и некоторые общие суждения о поэте и его позициях. Говоря о двух основных типах художников — активном и пассивном в общественном смысле, — Луначарский утверждал, что для крупного, умного поэта в настоящее время выход в активность возможен только в сознательном присоединении к одному из двух борющихся лагерей современного общества — к лагерю революционного народа. Однако критик тогда еще не надеялся на активное присоединение Брюсова, «поэта буржуазной осени»,[10] к революционным силам страны, несмотря на отдельные поэтические порывы его в этом направлении: «...для Брюсова это пока нечто чужое. Чужой Брюсов в нашем лагере, другая тут атмосфера, температура: не расти березке под тропиками».[11] И Луначарский готов был ограничиться пожеланием, чтобы Брюсов, оставаясь «двух станов не бойцом», хотя бы благословил со стороны новую жизнь.

---

[7] А. Луначарский. Театр и революция, стр. 219.
[8] Там же, стр. 244.
[9] Там же, стр. 249.
[10] Там же, стр. 255.
[11] Там же, стр. 246.

lib.pushkinskijdom.ru

Луначарский всегда подходил к писателям «с оптимистической гипотезой»; он считал возможным поворот наиболее даровитых художников даже из числа декадентов на путь социальности. Но в 1908 году еще слишком трудно было предугадать то, что произойдет с Брюсовым спустя десятилетие. Позже, готовя свою статью для включения в сборник «Театр и революция», Луначарский сделал примечания, в которых «с великой радостью и великим уважением к поэту» констатировал, что «Брюсов нашел в себе силы прийти на помощь революции в дни ее величайших напряжений».[12]

И после 1908 года Луначарский продолжал следить за выступлениями Брюсова в печати. В статье 1913 года «Молодая французская поэзия» критик откликнулся на полемику Брюсова с акмеистами, встав на сторону молодых поэтов, которые, по крайней мере теоретически, старались «сбросить с себя оковы пониженной жизнечувствительности и неопределенного, но вполне враждебного действительности мистицизма» (V, 281).

Луначарский критиковал Брюсова, отстаивавшего традиции символизма, за то, что он смешивает историко-литературный термин «символизм», обозначающий определенное течение декадентско-модернистской поэзии, с понятием символизма в его общеэстетическом значении. Луначарский признавал законность и даже необходимость существования тех образов-символов, которые не противостоят реалистическому восприятию действительности и могут явиться удобным вместилищем большого идейного содержания, но он выступал решительным противником «символизма на мистической подкладке» (V, 284), защиту которого он увидел и у Брюсова. Высказывания последнего давали для этого основания: ведь в них утверждалась недоступность сущности вещей для научного и художественного познания.

Однако в 1924 году критик сделал оговорку в примечании и к этой своей статье, отметив, что «Брюсов был отчасти прав» в своей защите символизма, поскольку «лично у него символизм был гораздо более здоровый, чем у его собратьев» (V, 281). К тому времени полностью обнаружилось и то, что прогрессивность акмеизма была мнимой.

В те самые годы, когда Луначарский высказывал свои сомнения в возможности настоящего сближения Брюсова с лагерем революции, в сознании поэта неотвратимо назревал перелом.

Об острой неудовлетворенности прежними путями, о готовности пересмотреть и покинуть их, о напряженных исканиях нового, значительного отчетливо свидетельствуют, например, неизданные письма Брюсова к поэтессе Н. И. Петровской, относящиеся к 1906—1909 годам. Мы находим в них следующие признания: «Я не могу более жить изжитыми верованиями, теми идеалами, через которые я перешагнул. Не могу более жить „декадентством“ и „ницшеанством“... в поэзии не могу жить „новым искусством“, самое имя которого мне нестерпимо более». И в другом письме два года спустя: «Не в прошлом и не прошлым надо нам жить: в настоящем и современностью. Надо смело смотреть в глаза Судьбе, которая ведет, влечет нас, заставляет нас изменяться и все изменяет вокруг нас».[13]

Однако только великие события следующего десятилетия, вызвавшие мощное потрясение всей общественной жизни сверху донизу, заставили Брюсова, по его собственному признанию, «в самой основе, в самом корне пересмотреть все свое мировоззрение».[14] Октябрьская революция, оказавшаяся глубочайшим переворотом и для него лично, сблизила пути Брюсова и Луначарского, привела их к тесному сотрудничеству в общих рядах строителей нового общества.

---

[12] Там же, стр. 246, 245.
[13] ЦГАЛИ, ф. 376, оп. 1, ед. хр. 4, лл. 18 об., 48 об.
[14] «Литературное наследство», т. 27—28, 1937, стр. 472.

lib.pushkinskijdom.ru

## 3

В первый раз они встретились в Москве в 1918 году, когда Луначарский уже был народным комиссаром по просвещению. Брюсов посетил его вместе с профессором П. Н. Сакулиным, чтобы обсудить вопросы, связанные с взаимоотношениями между новой государственной властью и деятелями литературы. В речи «Памяти П. Н. Сакулина» Луначарский так рассказывал об этом визите: «Они пришли вместе и сказали, что, по их мнению, никакого разрыва между интеллигенцией и ее традициями, как они это понимают, и совершившейся революцией нет, что затруднения, которые на этой почве возникли, представляют собою горькое историческое недоразумение и что они со своей стороны охотно взяли бы на себя вести переговоры о том, чтобы устранить дальнейшую отчужденность. А время было тогда острое. В то время шла забастовка в Москве учителей, которые отказывались учить детей взявшего в свои руки власть пролетариата».[15]

Луначарский не называет точной даты этой встречи. Но можно полагать, что она произошла в апреле 1918 года. В марте Советское правительство переехало из Петрограда в Москву, а Луначарский с разрешения Совнаркома остался еще на год в красном Питере и только наезжал в столицу. В первый раз он приехал 4 апреля 1918 года [16] и пробыл в Москве около двух недель. К этому времени забастовка московских учителей в основном уже закончилась, но впечатления от нее были еще очень свежи. Следующий же приезд Луначарского в Москву состоялся только в конце мая.

Нарком просвещения с первых дней Октября вел огромную работу по привлечению интеллигенции на сторону революции. Он не жалел усилий для того, чтобы «собрать возможно большие интеллигентские силы вокруг новой оси мира — коммунизма».[17] «Этому делу, — сообщал Луначарский в неопубликованном письме к М. Горькому от 6 декабря 1917 года, — я отдаю всю кровь сердца и весь сок нервов, и с никогда еще не переживавшимся мной напряжением сил, работая по 20 часов в сутки, я мало-помалу, словно прокладывая туннель сквозь гранит, подвигаюсь вперед».[18]

Вспоминая ситуацию тех лет, Луначарский отмечал: «В то время были относительно редки случаи, когда представители интеллигенции предлагали свое сотрудничество нам и первыми входили в определенный контакт с Советской властью».[19] В обстановке массового интеллигентского саботажа заявление каждого сколько-нибудь известного деятеля культуры и искусства о готовности сотрудничать с пролетариатом приобретало немалое политическое значение. Поэтому нарком просвещения с полным дружелюбием протягивал руку таким лицам, даже если до этого они находились в чужих лагерях. «Всякая сила педагогическая, научная, художественная, техническая, — писал он, — схватывается нами, как хлеб — голодными, ибо ведь в сущности, даже мобилизовав все наличные в России силы интеллигенции, мы не смогли бы все же создать столь широкой просветительной армии, какая нам нужна».[20]

Нарком радостно приветствовал желание служить революционному народу у совсем еще молодых литераторов и художников. Тем более как очень важный акт он рассматривал такой шаг со стороны виднейшего представителя дооктябрьской литературы, одного из ее признанных мэтров.

---

[15] Там же, т. 82, стр. 105.
[16] См.: Беседа с тов. Луначарским. «Известия», 1918, № 66, 5 апреля.
[17] «Коммунистический Интернационал», 1921, № 17, стлб. 4175.
[18] Архив М. Горького.
[19] «Литературное наследство», т. 82, стр. 105.
[20] «Известия», 1919, № 27, 6 февраля.

lib.pushkinskijdom.ru

Впоследствии, в 1929 году, Луначарский рассказывал своим слушателям в Коммунистическом университете им. Свердлова: «Один такой факт, что Валерий Брюсов вошел в партию, поразил всех европейских литераторов. Это был большой плюс для партии».[21]

Людей такого масштаба, как Брюсов, Луначарский оценивал очень высоко: «На этой вершине интеллигенция приобретает особый характер. Здесь, в силу широты разумения, непосредственной даровитости, остроты анализа или глубины синтеза, люди действительно перерастают часто свои личные интересы или интересы своих групп».[22] В беседах с такими людьми Луначарский особенно охотно разъяснял художественную политику Коммунистической партии и Советской власти, раскрывал широкие перспективы развития социалистической культуры.

Можно утверждать, что беседа с наркомом просвещения имела для Брюсова большое значение. Ведь еще незадолго до этого в настроениях поэта давала себя знать отчужденность его от революционной современности. Не случайно он писал в феврале 1918 года своему брату: «...я почти исключительно читаю по-латыни, чтобы и в руках не держать газет».[23]

Вспоминая о первой встрече с Брюсовым, Луначарский отмечал, что тогда же была достигнута договоренность о совместной работе — и эта совместная работа с тех пор не прекращалась до самой смерти поэта.

Интересен следующий эпизод из жизни поэта, рассказанный И. М. Брюсовой. В первые месяцы после Октября Брюсов оказался в состоянии необычного для него бездействия. Он сидел дома в своем кабинете и почти никуда не выходил. «И вдруг неожиданное событие резко изменило эту грустную и, казалось бы, бесперспективную обстановку. Поздно вечером к Брюсову приехал Анатолий Васильевич Луначарский. Он сказал, что заехал ненадолго, чтобы переговорить о каких-то важных делах. Вскоре он уехал.

— А на другой день, — вспоминает Жанна Матвеевна, — у ворот нашего дома Брюсова уже ждал извозчик. Валерий Яковлевич быстро оделся и уехал. Вернулся поздно вечером... Я понимала только, что в жизни Валерия Яковлевича происходят серьезные перемены, но сразу понять ничего не могла. Мне было только ясно: Брюсову предложили большую работу».[24]

Вероятно, приезд Луначарского к Брюсову состоялся вскоре после той встречи, о которой шла речь выше. Возможно, именно в этот вечер Луначарский сделал Брюсову, в развитие достигнутой ранее договоренности, предложение уже о конкретной работе, об определенной должности в Наркомпросе.

Так или иначе, но летом 1918 года Брюсов начал свою работу в Наркомпросе в качестве заведующего Библиотечным отделом (его Московским отделением).[25]

К сожалению, до сих пор все этапы наркомпросовской службы Брюсова недостаточно точно освещены его биографами. Между тем нельзя недооценивать значительности и разнообразия этой деятельности.

Впоследствии Луначарский готов был характеризовать работу Брюсова на библиотечном участке фронта просвещения как дело почти тех-

---

[21] ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 426, л. 13.

[22] «Коммунистический Интернационал», 1921, № 17, стлб. 4173.

[23] «Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина», вып. 29, 1967, стр. 220.

[24] В кн.: День поэзии 1969. «Советский писатель», М., 1969, стр. 244.

[25] В то же время он продолжал заведовать Московским отделением Книжной палаты. В этом учреждении, возникшем еще при Временном правительстве под названием «Комиссариат по регистрации произведений печати в Москве», Брюсов работал с 1917 года.

lib.pushkinskijdom.ru

ническое, даже как своего рода синекуру, предложенную поэту с целью его поддержать. Но следует напомнить, что Советская власть с первых своих шагов придавала большую важность библиотечному делу. Недаром Ленин в первой же беседе с Луначарским после назначения его на пост наркома выделил вопрос о книге и ее распространении среди масс как один из первоочередных. Вопросы библиотечного дела ставились и обсуждались даже на заседаниях Совнаркома.

Отдел, руководимый Брюсовым, ведал государственными и академическими библиотеками, но он «стремился расширить область своей работы в сторону приближения книги к широким кругам читателей», открывая «для общего пользования ряд библиотек и читален, которые ранее были в распоряжении отдельных лиц или небольших замкнутых кружков».[26] Показательно, что Брюсов пишет специальную «Записку об организации библиотек для рабочих».[27]

И в это время Брюсов отнюдь не ограничивается библиотечными делами. Он поднимает вопрос о создании литературных архивов — и наши современные государственные литературные архивохранилища могут считать Брюсова своим основоположником.

Выступает Брюсов в это время и как один из организаторов издательского дела. Об этом свидетельствует, например, составленный им в январе 1919 года подробный план ликвидации и соединения частных и кооперативных издательств.[28]

Еще раньше, в мае—июне 1918 года, он участвует в совещаниях, созванных Литературно-издательским отделом Наркомпроса,[29] и на одном из них выступает с докладом по вопросу о государственной монополии на произведения русских классиков.[30]

4 июля 1918 года была сформирована литературно-художественная комиссия, точнее, комиссия по изданию классиков, взамен той, которая существовала в начале 1918 года в Петрограде и распалась после переезда правительства в Москву. Брюсов становится одним из самых деятельных членов этой новой комиссии.

П. И. Лебедев-Полянский, бывший тогда правительственным комиссаром Литературно-издательского отдела, рассказывает в своих воспоминаниях, что о работе комиссии осведомлялся В. И. Ленин. В ответ на его вопрос правительственный комиссар должен был признаться, что комиссия, очень разношерстная по своим взлядам, политическим и литературным, работает слабо. Но в своем ответе он выделил Брюсова и Вересаева как тех лиц, которые уделяют работе в комиссии много внимания.[31]

Летом 1918 года Брюсов — вероятно, по предложению Луначарского, руководившего осуществлением ленинского плана монументальной пропаганды, — включается и в состав другой комиссии (вместе с М. Н. Покровским и В. М. Фриче), по отбору изречений для революционных надписей, которые предполагалось помещать в разных видных местах на улицах и площадях городов. К началу сентября 28 таких изречений были представлены Луначарскому и получили одобрение не только наркома просвещения, но и Ленина.[32]

---

[26] Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (далее: ГБЛ), ф. 386, карт. 115, ед. хр. 30, л. 5.

[27] Там же, ф. 386, карт. 115, ед. хр. 37.

[28] Там же, карт. 116, ед. хр. 4.

[29] См. в кн.: А. И. Назаров. Октябрь и книга. 1917—1923. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 83.

[30] ГБЛ, ф. 386, карт. 116, ед. хр. 3.

[31] Б. Яковлев. Критик-боец (о П. И. Лебедеве-Полянском). Госполитиздат, М., 1960, стр. 15.

[32] «Литературное наследство», т. 80, 1971, стр. 62—63.

lib.pushkinskijdom.ru

## 4

Еще в 1918 году у Луначарского возникла мысль о создании Литературного отдела (ЛИТО) при Наркомпросе (по аналогии с ИЗО, ТЕО, МУЗО). С этим предложением он выступил на специальном совещании, созванном в Наркомпросе с участием ряда видных литераторов в декабре 1918 года.

Взявший первое слово в обсуждении Брюсов приветствовал идею создания Литературного отдела. Брюсов внес ряд конкретных предложений, поддержанных Луначарским. Однако голос Брюсова на совещании оказался почти одиноким. Большинство участников совещания, в частности К. Бальмонт, А. Эфрос, Г. Чулков, И. Новиков, выступили с требованием, чтобы Комиссариат не стеснял свободу писателя. Они стремились полностью отмежевать культурную работу от политики, выражая опасения, что государство явится средостением между писателем и народом, что организация отдела отвлечет писателей от творчества и т. д.

В прениях всплыл вопрос и о правописании. Бальмонт, назвав новое правописание ошибочным, грубым, графической нелепостью, потребовал, чтобы каждому поэту было предоставлено право печатать свои произведения по той орфографии, по какой он хочет. Характерно, что и в данном случае Брюсов разошелся с защитниками анархической «свободы». Он отметил, что учеными-филологами «доказана правильность нового правописания» и что «в настоящее время... споры не имеют достаточных оснований».

Луначарский в своем вступительном слове предложил в качестве заведующего Литературным отделом М. Горького, который сам должен будет определить состав коллегии отдела. Но некоторыми участниками совещания была сделана попытка тут же сформировать и коллегию и совет. В. Шершеневич от имени московских Союза писателей и Союза поэтов внес предложение утвердить заместителем заведующего Андрея Белого, а коллегию образовать из Бальмонта, Вяч. Иванова, Рюрика Ивнева и В. Шершеневича. В выступлении Ивнева кандидатура А. Белого была выдвинута прямо на пост председателя.[33]

Таким образом, коллегию намечалось сформировать целиком из литераторов декадентского лагеря. Имя же Брюсова не было включено даже в список членов совета, состоявший из 20 человек. Это было одно из проявлений того бойкота, которому подвергся Брюсов за его прямой и решительный переход на сторону Советской власти.

Столкнувшись с такими неприемлемыми «учредиловскими» настроениями в среде писателей, Луначарский отказался от мысли об организации ЛИТО и вернулся к ней только через год. Позиция наркома в этом вопросе была сформулирована в его печатном ответе на претензии некоторых литераторов играть руководящую роль: «Мы рады вашему сотрудничеству, мы принимаем каждого человека доброй воли, но, извините, руководство еще на более или менее длительный период должно остаться за коммунистами или лицами, пользующимися безусловным политическим доверием партии».[34] К таким лицам нарком причислял Брюсова. И когда в декабре 1919 года Литературный отдел был создан, заведующим стал сам Луначарский, а его заместителем Брюсов (впоследствии он был назначен на должность заведующего).

Вскоре мы видим Брюсова уже в рядах Коммунистической партии.

Заметим, что, по свидетельству некоторых современников, именно Луначарский, близко наблюдавший глубокий внутренний процесс, совер-

---

[33] Центральный государственный архив РСФСР, ф. 2306, оп. 22, ед. хр. 7, лл. 1—11 (Протокол совещания от 14 декабря 1918 года).

[34] «Известия», 1919, № 27, 6 февраля.

lib.pushkinskijdom.ru

шавшийся в сознании поэта, поддержал его намерение вступить в партию. О времени вступления Брюсова в партию существовали разные сведения. В тексте грамоты ВЦИК, данной Брюсову по случаю его пятидесятилетия, указывался 1919 год. В сохранившихся в личном архиве поэта документах — учетной карточке и анкете — названа другая дата — июль 1920 года.[35] В письме же Луначарского от 29 июня 1920 года о Брюсове говорилось как о человеке, уже состоящем в партии.

По материалам партархива Института истории партии МГК и МК КПСС удалось установить, что Исполнительная комиссия Хамовнического райкома РКП(б) г. Москвы на своем заседании 21 мая 1920 года слушала «7. Заявление т. Валерия Брюсова о приеме в партию (из ячейки Наркомпрос)» и постановила: «Зачислить в партию».[36]

Однако уже в 1919 году Брюсов был связан организационно с партией, входя в группу сочувствующих, о чем свидетельствует пометка на одном из архивных документов — на посланном Брюсову отношении коммунистической фракции Наркомпроса от 19 октября 1919 года.[37]

Известно, что Луначарский привлекал к работе в Художественном секторе Наркомпроса и других деятелей дореволюционной литературы — в том числе и ее декадентско-модернистского крыла. Так, например, в Театральном отделе работали и Вячеслав Иванов, и Андрей Белый. Но нарком вскоре убедился, что «работа их, по правде сказать, была довольно-таки бесплодна». Луначарский вынужден был констатировать, что они «не имели раньше и не имеют теперь почти никаких элементов доктрины, принципиального мировоззрения, художественного „кредо", которые послужили бы базой для искусства, идущего в ногу с новыми требованиями».[38]

Совершенно иначе обстояло дело с Брюсовым. Сотрудничество Луначарского и Брюсова было успешным и плодотворным прежде всего потому, что у них проявилась общность взглядов по основным вопросам, их позиции оказались во многом совпадающими или близкими.

В противоположность многим литераторам дореволюционной формации, Брюсов не сомневался в том, что в задачи советского государства может и должно входить известное воздействие на развитие искусства и литературы в направлении к новым общественным потребностям. Выступая в пятую годовщину Октября перед студентами Высшего литературно-художественного института, Брюсов утверждал, что в государстве социалистическом, в отличие от государства буржуазного строя, «всякая деятельность должна быть трудом на пользу государства, должна быть учтена и направляема к определенной цели, согласованной с другими», и поэтому социалистическому государству «не безразлично, в каком направлении и в каком духе» будет протекать деятельность писателей.[39]

Брюсов, подобно Луначарскому, считал, что такой великий социальный переворот, как Октябрьская революция, должен привести к созданию новой культуры, нового искусства, развитию которого нужно всячески помогать.

Оба они проявляли большое внимание к молодым силам новой, пролетарской литературы, не становясь, однако, на сторону какой-нибудь одной литературной группировки. К этому времени Брюсов уже освободился от прежних групповых интересов и пристрастий в литературе.

---

[35] ГБЛ, ф. 386, карт. 112, ед. хр. 2, лл. 4, 5.

[36] Партархив Института истории партии МГК и МК КПСС, ф. 88, оп. 1, д. 31, л. 46. В 1957 году Арам Григорян, ссылаясь на запись в партбилете Брюсова, правильно назвал дату вступления — май 1920 года («Новый мир», 1957, № 11, стр. 313).

[37] ГБЛ, ф. 386, карт. 112, ед. хр. 2, л. 1.

[38] «Художественная жизнь», 1920, № 4—5, стр. 1.

[39] «Новый мир», 1957, № 11, стр. 314.

lib.pushkinskijdom.ru

Оба они — люди исключительной, энциклопедической образованности — в самые бурные годы революции постоянно и настойчиво подчеркивали значение культурного наследия для современности, роль классических традиций для новых художников.

Луначарскому Брюсов был близок и как один из высококвалифицированных посредников между мировой культурой и русской.[40] Ценя его работу, дававшую возможность русским читателям познакомиться с литературными богатствами других народов, в том числе связанных с Россией историческими судьбами, Луначарский обратился к Брюсову с настоятельной просьбой перевести новую пьесу Я. Райниса.

Луначарский прислушивался к мнениям своего сотрудника, считался с его оценками. Так, например, протестуя против запрещения постановки первомайских агитпьес Маяковского в письме, направленном 7 июля 1920 года в Рабоче-крестьянскую инспекцию, нарком ссылался на то, что автор пьес — «поэт, которого очень высоко ставят такие отнюдь не футуристы, как Горький и Брюсов».[41] И в ответе Луначарского на известную записку Ленина по поводу издания поэмы Маяковского «150 000 000» также содержится ссылка на то, что «такой поэт, как Брюсов, восхищался и требовал напечатания 20 000 ‹экземпляров›».[42]

Брюсов был одним из тех, кто активно поддерживал действия Луначарского в области культурной политики. Следует учесть, что в этот период руководству ЛИТО приходилось не раз сталкиваться с оппозицией литераторов «учредиловского оттенка», всячески стремившихся противопоставлять Литературному отделу свою организацию в виде тогдашнего Союза писателей.

В одном из писем 1920 года Луначарский отмечает небольшой, но характерный факт. Когда ЛИТО решил взять для созданного при нем Дворца искусств библиотеку бывшего Литературно-художественного кружка, это встретило сопротивление упомянутой организации. Ее представители (М. Гершензон, А. Чеботаревская, А. Эфрос) явились в Наркомпрос и заявили о своих правах на библиотеку. Однако большинством голосов коллегия отклонила претензии фрондирующих литераторов. Называя в письме тех, кто поддержал его позицию, Луначарский упомянул прежде всего Брюсова.

Вероятно, именно в этот период Брюсов в составе группы работников культуры, возглавляемой Луначарским, посетил В. И. Ленина и Н. К. Крупскую в их кремлевской квартире. Поэт Семен Фомин рассказывал, что Брюсов принес с собой только что сверстанный сборник стихов И. З. Сурикова, подготовленный к выпуску в Госиздате. Владимир Ильич попросил у Брюсова сверстанную книгу, открыл ее и, прочитав начальные строки известного стихотворения «Детство», сказал: «Нашим поэтам нужно бы научиться так писать о детях и для детей».[43]

Деятельность Брюсова в ЛИТО продолжалась не очень долго, в течение года — с 25 января 1921 года он перешел уже в Отдел художественного образования Главпрофобра.

---

[40] Критик писал, например, о брюсовском переводе трагедии Расина «Федра», поставленной в 1922 году в Камерном театре: «Брюсову удалось как бы сделать какое-то своеобразное, неожиданное чудо» (А. Луначарский. Театр и революция, стр. 138).

[41] В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. Изд. 3-е, доп., Гослитиздат, М., 1956, стр. 130.

[42] «Литературное наследство», т. 80, стр. 282. Брюсов действительно поддержал издание поэмы Маяковского: 31 августа 1920 года он писал в Госиздат о том, что поэма имеет «исключительное агитационное значение», и просил издать рукопись в срочном порядке (Вл. Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. XIII, Гослитиздат, М., 1961, стр. 306—307).

[43] «Литературная газета», 1955, № 54, 7 мая.

lib.pushkinskijdom.ru

Можно предполагать, что такая перемена в служебном положении Брюсова была связана с той перестройкой в Наркомпросе, которая происходила после появления известного письма ЦК РКП о пролеткультах. Как известно, в этом письме указывалось не только на то, что «футуристы, декаденты, сторонники враждебной марксизму идеалистической философии... стали кое-где заправлять всеми делами в пролеткультах», но говорилось и о наличии «в самом Наркомпросе в области искусства» тех же самых веяний, «которые оказывали разлагающее влияние в пролеткультах».[44] В этой ситуации критическое отношение должен был вызвать, например, тот факт, что в ЛИТО, в его литературной студии, в его временнике «Художественное слово», редактировавшемся Брюсовым, большую роль играли литераторы, связанные как раз с теми группами и направлениями, деятельность которых была осуждена в упомянутом партийном документе.

В своих воспоминаниях Луначарский так комментирует факт прекращения работы Брюсова в ЛИТО: «Он, несомненно, несколько академично подходил к задачам литературного отдела, поэтому через несколько времени его заменил другой писатель-коммунист с более ярко выраженной радикально-революционной, уже тогда в некоторой степени „напостовской" позицией — тов. Серафимович» (I, 432).

Луначарский высоко ценил Серафимовича и как писателя-реалиста, и как гражданина, который, «не раздумывая ни одной минуты, преследуемый шипением, бранью и угрозами своих недавних друзей... заявил свою полную солидарность с Советским переворотом».[45] Однако ни тогда, ни позже нарком просвещения не одобрял так называемых «напостовских» тенденций во взглядах и выступлениях Серафимовича. Как известно, Луначарский критиковал «напостовцев» за их сектантство и догматизм, за подмену товарищеской критики окриком и неоправданно резкой проработкой.

Когда Серафимович выступил в начале 1921 года со статьей «Разложение», в которой дал резко отрицательную оценку положения на театральном фронте («трупный запах театрального разложения стоит над Москвой») и призывал освободить от руководства театрами «театральных людей, органически связанных с прошлым»,[46] Луначарский возражал Серафимовичу в своем письме в редакцию, озаглавленном «О театре и попах».[47]

Поэтому вряд ли можно думать, что смена руководителей Литературного отдела произошла по инициативе или по желанию Луначарского. Во всяком случае, надо учитывать содержание письма, которое нарком направил 14 января 1922 года П. С. Когану как председателю научно-художественной секции Государственного ученого совета. Он писал здесь: «Настоящим удостоверяю, что совершенно согласен с прилагаемым списком членов научно-художественной секции ГУСа, а именно: Фриче, Серафимович, Ладовский, Альтман, Малиновская, Красин и Брюсова». Но в последнем абзаце письма сделано знаменательное добавление: «Предоставляя тов. Покровскому окончательное утверждение, обращаю также его внимание на то, что лично я сам склонялся бы в сторону замены тов. Серафимовича тов. Брюсовым».[48]

---

[44] О партийной и советской печати. Сборник документов. Изд. «Правда», М., 1954, стр. 220, 223.

[45] «Москва», 1963, № 1, стр. 211.

[46] «Правда», 1921, № 31, 12 февраля.

[47] Там же, № 34, 16 февраля.

[48] Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, ф. 237, оп. 1, ед. хр. 73. л. 121.

lib.pushkinskijdom.ru

## 5

Луначарский оказывал поддержку начинаниям Брюсова в разных областях его деятельности, в частности, его литературным работам. Вот один из примеров.

В библиотеке Литературного музея сохранился экземпляр книги: «Р. Роллан. Лилюли. Сатирическая драма в одном действии. Перевод в стихах В. Брюсова. М., 1922». На книге дарственная надпись переводчика: «Глубокоуважаемому Анатолию Васильевичу Луначарскому с глубокой признательностью за защиту этой книги. Валерий Брюсов. 4 декабря 1922. Москва».[49]

Но прежде всего должно быть отмечено, что нарком энергично поддержал заветную идею Брюсова об организации высшего учебного заведения для писателей и помог ее осуществлению. В отличие от ряда других деятелей литературы, Луначарский, подобно Брюсову, тоже считал, что не только музыка, живопись, архитектура, но и литературное искусство может быть поставлено как предмет преподавания.

16 ноября 1921 года состоялось торжественное открытие Высшего литературно-художественного института (ВЛХИ) как полноправного высшего учебного заведения. С приветственной речью выступил Луначарский. Для наркома просвещения было очень важно, что в этом институте мастерство слова преподается, как он говорил на юбилее Брюсова, «не в абстракции, не схоластически, а с целым рядом уклонов к самой жизни, к самым непосредственным требованиям ее в настоящий день»[50] и что этот институт привлекает к себе и молодежь из рядов рабочего класса и крестьянства.[51]

Впоследствии Луначарский очень сожалел, что ему не удалось после смерти Брюсова отстоять существование института, который был в 1925 году по плану разгрузки Москвы переведен в Ленинград, а затем закрыт.

Чтобы оценить по достоинству отношение Луначарского к Брюсову, надо учесть, что Брюсов и его творчество подвергались в эти годы усиленным нападкам и справа и слева. Его старались дискредитировать, с ним сводили счеты прежде всего литературные круги, враждебные революции. С особенной злобой писала о нем в статье 1922 года «Одержимый» Зинаида Гиппиус: «Он хуже, чем умер, он — большевицкий цензор, сумасшедше-жестокий коммунист, ...и превратился из поэта в беспомощного рифмоплета».[52] Переход Брюсова на сторону революции якобы объяснялся его «бешеным честолюбием», «жаждой возвеличения и всевластия». Любопытно, что и здесь имя Брюсова оказалось связано с именем Луначарского. Отмечая «обязательную дружбу» Брюсова с Луначарским, Гиппиус не могла удержаться от злобных выпадов и по адресу последнего.

Резко отрицательные характеристики Брюсова можно было найти не только в печати, издававшейся за рубежом. Наиболее выразительный пример — статья Бориса Анибала (Б. А. Масаинова) «Поэзия или механика?» в «Вестнике литературы», явившемся в значительной степени органом «внутренних эмигрантов». Продолжая дореволюционные попытки Ю. Айхенвальда развенчать Брюсова как поэта, Б. Анибал объявлял его «механическим человеком без веры, без любви, без страсти». В своем стремлении найти возможно большее количество отрицательных качеств, критик, захлебываясь, перечислял: «У Брюсова нет творческого паренья... у Брюсова нет пафоса... он не любит даже детей» и т. д. «Напрасно Брюсов не

---

[49] Сообщила Н. И. Туркус.

[50] «Литературное наследство», т. 82, стр. 260.

[51] Сам Брюсов сообщал, что среди студентов ВЛХИ было рабочих — 75, крестьян — 87, членов РКП(б) и РКСМ — 112 («Журналист», 1923, № 8, стр. 24).

[52] З. Гиппиус. Живые лица, вып. 1. Прага, 1925, стр. 95.

lib.pushkinskijdom.ru

занялся другим делом. Например: почему бы ему не быть чиновником», — ехидничал критик, имея в виду работу Брюсова в Наркомпросе, вызывавшую особое раздражение его зоилов.[53]

Издевательские замечания по адресу Брюсова позволили себе и столь же оппозиционно настроенные к советской действительности, как и «Вестник литературы», «Литературные записки». П. Губер, вспоминая шовинистические стихи Брюсова начала первой мировой войны, язвительно писал о «стихотворце наших дней», радикально обновившем теперь «запас своих пластинок».[54]

С другой стороны на Брюсова яростно обрушивались пропагандисты «левого» искусства. В № 1 журнала «Леф» была напечатана статья Б. Арватова с хлестким заглавием «Контрреволюция формы». Автор обвинял Брюсова в «бегстве от жизни», «бегстве от творчества», «бегстве от революции» и заявлял: «Брюсовщина — серьезное и опасное социальное явление, культивируемое, к несчастью, в Советском государстве». В числе преступлений Брюсова оказывалось не только употребление архаической лексики, но и то, что он использует часто традиционные «метры», «несмотря на происшедшую уже ритмическую революцию».[55]

Даже товарищ Арватова по «Лефу» — Н. Асеев — осудил это выступление. В оставшейся тогда неопубликованной статье он писал, что «за последнее время установилась мода скопом набрасываться на „классичность" форм Брюсова, упрекать во всех поэтических грехах вплоть до контрреволюционности... становится... противно, так как это начинает походить на травлю матерого зверя, случайно оставшегося одиноким. На травлю скопом, гуртом, без какого-либо риска».[56]

Луначарский так характеризовал эту «критику» брюсовской поэзии: «Только мелкой хулиганской наглостью можно объяснить то, что кое-кто из левых и молодых, часто, несмотря на свою новизну и молодость, абсолютно импотентных человечков бормотал что-то такое об устарелости и одряхлении Брюсова» (I, 443).

Недружелюбное отношение к Брюсову часть литераторов проявила и в дни его полувекового юбилея. Этот юбилей был организован по инициативе Луначарского. Нарком просвещения придавал ему политическое значение, считая необходимым широко продемонстрировать, как пролетарское государство ценит больших писателей, которые мужественно перешли на сторону революции и активно включились в строительство нового общества.

По настоянию Луначарского юбилей был отмечен не только объединенным заседанием ряда общественных организаций в Государственной академии художественных наук, но и торжественным вечером в Большом театре. Сам Луначарский выступил с большой речью и, кроме того, приветствовал юбиляра от Наркомпроса.[57]

Организация таких широких публичных чествований при жизни писателей была в первые послеоктябрьские годы явлением необычным, и мысль Луначарского так празднично ознаменовать пятидесятилетие Брюсова вызвала противодействие некоторых литературных и общественных кругов, среди которых было немало недоброжелателей поэта или лиц, недоумевавших, как Советская власть может чествовать автора, писавшего эпатирующе-декадентские стихи.

---

[53] «Вестник литературы», 1922, № 2, стр. 11—12.
[54] «Литературные записки», 1922, № 3, стр. 1.
[55] «Леф», 1923, № 1, стр. 215, 225.
[56] «Вопросы литературы», 1967, № 10, стр. 180.
[57] Луначарский поздравил Брюсова не только официально, как оратор, но и от себя, как поэт: он посвятил юбиляру экспромт, набросанный тут же, в театре, перед началом торжества.

lib.pushkinskijdom.ru

Это противодействие особенно отчетливо обнаружилось, когда нарком просвещения накануне юбилея возбудил ходатайство перед Президиумом ЦИК СССР о награждении Брюсова орденом Трудового Красного Знамени и присвоении ему звания народного поэта республики, что тоже тогда было необычным: за литературную деятельность орден Красного Знамени получил в те годы лишь Демьян Бедный.

С возражениями против предложения наркома просвещения выступили на страницах «Вечерней Москвы», редактировавшейся Бор. Волиным, литераторы «напостовской» ориентации, в том числе Л. Авербах, Л. Сосновский, Демьян Бедный.[58]

В результате этой кампании Президиум ЦИК отклонил ходатайство, и Луначарскому пришлось исправлять положение. У К. С. Ериновой, бывшей в те годы секретарем наркома, сохранилась его записка: «Дорогая Ксения Семеновна! Так как сегодня мне придется сказать большую и ответственную речь на юбилее Брюсова, а я еще не готов; так как, кроме того, правительство недовольно отказом Брюсову в ордене и т. п., и я должен постараться как-то это исправить, ... то я не приду в НКП (Наркомпрос, — *Н. Т.*)».[59]

Луначарский добился того, что Президиум ВЦИК наградил поэта специальной грамотой, в которой ему выражалась благодарность рабоче-крестьянского правительства. Текст грамоты, врученной поэту на юбилейном вечере членом Президиума ВЦИК П. Г. Смидовичем, был написан, по свидетельству К. С. Ериновой, самим Луначарским (это подтверждается и близостью отдельных фраз в грамоте и в юбилейной речи наркома). Коллегия Наркомпроса, кроме того, присвоила имя Брюсова созданному им институту.

В связи с юбилеем Луначарский внес предложение и об установлении Брюсову персональной пенсии.[60] Совнарком это ходатайство удовлетворил.

Внимание Луначарского к Брюсову, нашедшее такое яркое выражение в организации юбилея, проявлялось и во многих других формах. Несмотря на свою исключительную занятость, нарком находил время послушать и некоторые неслужебные выступления своего сотрудника. Он высоко оценил «блестящую лекцию» Брюсова о Некрасове. Он аплодировал его речи на вечере в Доме печати, посвященном пятидесятилетию со дня рождения Ленина. А когда поэту захотелось поделиться размышлениями на необычную в годы революции, но давно интересовавшую его тему — о мистике, то Луначарский не только пришел в Дом печати, но и принял участие в развернувшемся интересном диспуте.[61]

Луначарский и Брюсов встречались не только в официальной обстановке, в Наркомпросе, на заседаниях ГУСа, на собраниях и литературных вечерах. Они и просто беседовали друг с другом, порой придавая своим разговорам шутливый характер. Так, например, поэт-сатирик Арго рассказывает, что однажды он был свидетелем беседы Брюсова с Луначарским на латинском языке. «Шел у них разговор на темы дня, начиная от бытовых мелочей и кончая вопросами искусства и политики, причем собеседники легко переходили от лапидарного стиля „Записок“ Юлия Цезаря к роскошной риторике Цицерона и Тита Ливия».[62]

---

[58] «Вечерняя Москва», 1923, № 8, 14 декабря.

[59] К. С. Еринова. Вспоминая двадцатые годы. «Литературная газета», 1965, № 138, 20 ноября.

[60] Письмо Луначарского от 21 февраля 1924 года в административно-финансовую комиссию Малого Совнаркома («Литературное наследство», т. 82, стр. 263—264).

[61] Отчет об этом докладе, состоявшемся 7 июля 1920 года, был помещен в «Известиях» (1920, № 149, 9 июля).

[62] А. Арго. Звучит слово. Очерки и воспоминания. [Изд. 2-е], М., 1968, стр. 61—62.

lib.pushkinskijdom.ru

К. С. Еринова, вспоминая о том, что к Луначарскому приходило много выдающихся людей, отмечает: «С особым радушием всегда встречал Анатолий Васильевич Валерия Брюсова».[63]

Луначарский не раз возвращался к мысли о необходимости «быть нежными и заботливыми к своим художникам» (II, 481). С чувством горечи он говорил о том, что «мы не сумели вовремя пойти навстречу Блоку, принять его в свою среду, обогреть, приласкать его» (II, 334). И Луначарский много сделал для того, чтобы по отношению к другому большому поэту начала XX века эта ошибка не повторилась. Он всячески содействовал тому, чтобы Брюсов был принят в нашу советскую, коммунистическую среду. В данном случае это было легче сделать, поскольку, в отличие от Блока, Брюсов сумел близко подойти, говоря словами Луначарского, «к главным кузницам революции».[64]

## 6

Брюсов не мог не испытывать чувства большой признательности к Луначарскому. Он превосходно сознавал и общее значение его деятельности в строительстве новой, социалистической культуры, и его роль в своей жизни, в своей судьбе.

В 1920 году, когда отмечалось двадцатилетие литературной деятельности Луначарского, Брюсов выступил с приветствием по адресу юбиляра от имени его сотрудников по ЛИТО. В этом приветственном слове, дошедшем до нас в черновой записи самого Брюсова, говорилось: «С одной стороны, стоя в рядах передовых борцов за новую пролетарскую культуру, Вы указываете товарищам, какие из культурных завоеваний прошлого должны быть сбережены и могут быть восприняты новым, борющимся миром, а также какие культурные деятели прошлого, способные понять величие переживаемого нами, могут и должны быть привлечены к делу этого строительства. С другой стороны, в Вас есть и достаточно сил и достаточно умения, чтобы уяснить этим деятелям все значение новой, открывающейся перед нами работы и направить все их знания, все их способности на те пути, где они должны принести наибольшую пользу молодой Советской России».[65]

Среди этих культурных деятелей прошлого был сам Брюсов, и он отлично знал по собственному опыту, как нарком просвещения умеет направлять их силы на новые пути.

Эти же мысли Брюсов выразил и в своем стихотворении «А. В. Луначарскому», вошедшем в сборник «В такие дни» и содержащем, в частности, следующие строки:

Ты широ́ко вскрываешь ворота
Всем, в ком трепет надежд не погиб, —
Чтоб они для великой работы
С сонмом радостным слиться могли б.[66]

О большом уважении Брюсова к Луначарскому, о том, как он ценил разные грани многосторонней личности наркома, свидетельствуют и дарственные надписи на книгах. Одна из них («В такие дни») адресована «поэту А. В. Луначарскому», другая («Дали») — «тонкому ценителю», на строгий суд которого автор «покорно» приносит свои стихи.

Брюсов откликался и на драматургию Луначарского, в которой видел пример того, «как, сохраняя высокую художественную форму,

---

[63] «Литературная газета», 1965, № 138, 20 ноября.
[64] «Литературное наследство», т. 82, стр. 221.
[65] ГБЛ, ф. 386, карт. 37, ед. хр. 5, лл. 7—8.
[66] Валерий Брюсов. В такие дни. Госиздат, [М.], 1921, стр. 71.



lib.pushkinskijdom.ru

властно влияя на слушателей чарами поэзии, можно в то же время остаться могущественным проповедником... высоких идей».[67] Брюсову принадлежат рецензии на пьесу «Оливер Кромвель» и на драматическую сказку «Василиса Премудрая». И на диспуте, посвященном драматургии Луначарского, он решительно поддержал точку зрения на искусство наркома просвещения, а не его придирчивого критика — П. Керженцева. Представления последнего о поэтическом творчестве Брюсов назвал ложными и гибельными для искусства.[68]

Общение Луначарского и Брюсова было повседневным и продолжалось до самой смерти поэта. Нарком просвещения стоял в последнем почетном карауле у гроба своего соратника, дважды выступал на похоронах — с балкона здания Государственной академии художественных наук и на Новодевичьем кладбище. В своем прощальном слове Луначарский говорил о Брюсове как о человеке, выпрямленном революцией.

Уже после смерти Брюсова вышла книжка, в которой, как и 17 лет назад, его статья стояла рядом со статьей Луначарского. Это был сборник статей профессоров и преподавателей Литературно-художественного института «Проблемы поэтики». Брюсов писал здесь о «синтетике поэзии», Луначарский — «о поэзии как искусстве тональном». Теперь они выступили как единомышленники в разработке вопросов искусства, как люди, у которых уже нет оснований полемизировать друг с другом по принципиальным мировоззренческим вопросам.

Протянув руку Брюсову в самый ответственный, переломный момент его жизни, народный комиссар просвещения остался другом поэта и популяризатором его поэзии и после его смерти.

Брюсов умер 9 октября 1924 года, а уже 10 октября в «Известиях» и вечернем выпуске ленинградской «Красной газеты» появился некролог, написанный Луначарским, 11 и 12 октября — его большая статья в «Правде» и затем в очередном (6-м) номере «Печати и революции» статья на особенно важную для Луначарского тему — «Брюсов и революция». В следующем году он написал содержательное предисловие к трехтомному собранию избранных стихотворений Брюсова, а в 1926 году — еще одну газетную статью «Памяти Брюсова». Если к этому прибавить неопубликованную лекцию о поэтах-символистах, прочитанную 18 мая 1926 года для студентов Коммунистического университета им. Свердлова, а также учесть характеристики Брюсова в другой лекции (1929 года) и в предисловии к собранию сочинений Пушкина, то можно сказать, что Луначарский посвятил Брюсову в 20-е годы больше статей и выступлений, чем кому бы то ни было из советских поэтов. Уже это свидетельствует о том, какое значение придавал нарком просвещения личности и судьбе автора «Грядущих гуннов».

Творчество Брюсова, привлекавшее своей художественной силой Луначарского и как читателя, было особенно интересно для критика-марксиста в плане исследовательском, с социологической точки зрения. Луначарскому хотелось, как он признавался в своем экспромте, уловить «нить судьбы» поэта, «судьбы логичной» и в то же время «узорно странной». И конечно, чрезвычайно важной для Луначарского-пропагандиста была возможность продемонстрировать на примере Брюсова перед самыми широкими кругами читателей могучее влияние Великого Октября на сознание одного из крупнейших представителей дореволюционной культуры.

В своих выступлениях критик постоянно возвращался к своей концепции, к своему пониманию Брюсова как социального явления. Луначарский подчеркивал, что Брюсов вошел в литературу в эпоху перелома,

---

[67] ГБЛ, ф. 386, карт. 37, ед. хр. 5, л. 7.

[68] Стенографическая запись выступления Брюсова приводится в кн.: И. П. Кохно. Черты портрета. Минск, 1972, стр. 70—71.

lib.pushkinskijdom.ru

происшедшего в настроениях русской интеллигенции, которая в преобладающей части отказалась от социально-революционных устремлений 60—70-х годов и пошла на техническую и идеологическую службу к развивавшемуся капитализму. Чутко улавливавший веяния времени, Брюсов стал одним из лидеров и организаторов нового литературного движения, для которого, вместо социального реализма, оказались характерны эстетизм, самодовлеющее мастерство, эгоцентризм, уход в область узколичных переживаний, в подсознательное, в потустороннее.

Но по своей натуре, по своим социально-биографическим корням поэт не был настроен в унисон с той средой, в которой он очутился. В нем сильно было — утверждал Луначарский — плебейское, «скифское» начало, «мужицкое ядро», материалистическая закваска, тяга к рационализму, позитивизму, любовь к науке. В другую эпоху он пошел бы по другому пути, стал бы, возможно, поэтом некрасовской школы. Время согнуло его в сторону декадентства, наложило на него свою печать, подсовывало ему свое содержание, заставляло играть на чужих инструментах. И все же он сумел избежать полного искалечения. Прослеживая путь Брюсова, Луначарский констатировал драматическую внутреннюю борьбу «умного, мужественного, неуемно требовательного русского человека» [69] с эстетскими, упадочническими, социально и идейно мелкими внушениями западного символизма. Сопротивляясь своей среде, своему времени, он искал героического и монументального в прошлом, в легендах, слагал гимны творческому труду, в моменты общественного подъема со всей страстью устремлялся сердцем к «детям пламенного дня». Создавая резко очерченные, определенные образы, он оставался реалистом среди символистов.

Все усиливающийся конфликт с идеологией и эстетикой современной ему буржуазной среды и привел его в дни великих испытаний полностью и бесповоротно в стан революции.

Не ограничиваясь таким социальным анализом поэтического пути Брюсова, Луначарский характеризовал и его художественное мастерство, находя для этого меткие и выразительные слова. Критику приходилось порой полемизировать с теми, кто это мастерство недооценивал. Так, в юбилейной речи он спорил с оценкой стихотворения «Скифы» как неуклюжего и монотонного. «Монотонным, — возражал Луначарский, — мог назвать его человек, который не вслушался в его внутреннюю музыку, ...а неуклюжесть его есть величайшее его достоинство».[70]

Ценить мастерство Брюсова критик учил и своих молодых слушателей-комвузовцев. Он говорил о кованом стихе поэта, о скульптурности его форм. Используя стихотворение из цикла «На Сайме» («Желтым шелком, желтым шелком по атласу голубому...»), он демонстрировал также живописное мастерство поэта. На примере строк из стихотворения «Сумерки» («Как тихие звуки клавира — Далекие рокоты дня...») лектор обращал внимание и на музыкальную сторону брюсовской поэзии.

В то же время Луначарский разрушал ходячее представление о Брюсове как о холодном мастере. Читая своим студентам пафосные гражданские стихи из сборника «Stephanos», он подчеркивал, что «вместе с чеканной формой... там огромное количество страсти». «Можно ли, — спрашивал Луначарский, — после этих... стихотворений говорить о том, что Брюсов — холодный поэт? Если это холодный поэт, то какой должен быть горячий поэт?» [71]

Критик считал очень желательным, чтобы у Брюсова учились мастерству и молодые пролетарские поэты.

---

[69] «Литературное наследство», т. 82, стр. 253.
[70] Там же, стр. 255.
[71] ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 2, ед. хр. 438.

lib.pushkinskijdom.ru

Справедливее, чем многие другие критики, отнесся Луначарский и к послеоктябрьскому творчеству Брюсова. Известно, что именно послереволюционные стихи Брюсова особенно часто вызывали негативную оценку, прежде всего тех, кто хотел доказать, что переход на сторону революции погубил талант поэта. Но почти столь же отрицательно расценивали эти стихи и некоторые советские критики, исходя из вульгарно-социологических критериев. В этом отношении характерен приговор Г. Горбачева в его «Очерках современной русской литературы». Солидаризируясь с «прекрасной статьей» Б. Арватова, он писал в главе с уничтожающим названием «Пережившие себя»: «...большой ошибкой со стороны В. Брюсова было выпустить два сборника стихов, в значительной части посвященных пролетарской революции... и по существу и по форме стихи Брюсова в честь пролетарского Октября реакционны».[72]

Некоторые же литераторы, в 20-е годы писавшие о Брюсове, вообще игнорировали его послеоктябрьские стихи, как это сделал Ю. Н. Тынянов.

В противоположность всем этим разновидностям предвзятого отношения к произведениям Брюсова советского периода, Луначарский еще в 1920 году отметил, что поэт «написал в последнее время несколько прекрасных стихотворений, воспевающих настроения и переживания нашей эпохи» (V, 389). Среди них критик особенно выделял и любил приводить в своих выступлениях «превосходное обращение» — «Товарищам интеллигентам». На юбилейном вечере он прочел и «Парки в Москве», а одну из статей закончил стихотворением «У Кремля».

Луначарский не склонен был преувеличивать художественное значение послереволюционного творчества Брюсова. Приведенную выше оценку 1920 года он сопроводил оговоркой: «Это еще только несколько стихотворений». Критик понимал, что поэт не мог еще установить полной гармонии между старыми поэтическими навыками и новым содержанием, между своим поэтическим сердцем, созревшим «в прежних испытаниях и в прежнем опыте», и новыми убеждениями, новым миром. Однако Луначарский с большим удовлетворением констатировал, что Брюсов служил революции не только как один из ответственных работников советского государства на фронте культуры и просвещения, но и как поэт, который радуется новой могучей России, приветствует ее, «отдает ей громадную дань».[73]

Занятый кипучей государственной деятельностью, Луначарский не мог претендовать на то, чтобы дать в своих выступлениях исчерпывающий анализ брюсовского творчества. Он рассматривал свои статьи только как первый подход к теме, лишь как «некоторый абрис социального анализа поэзии Брюсова» (I, 443).

Тем не менее не следует преуменьшать значения этих статей, наметивших первые вехи в марксистском освещении очень существенной для советского литературоведения и советских читателей темы.

Заканчивая статью, хочется подчеркнуть, что рассмотрение взаимоотношений двух замечательных современников раскрывает перед нами важную страницу в истории первых лет развития советской культуры, дает возможность более отчетливо уяснить, как социалистическая революция, Коммунистическая партия в лице одного из выдающихся ее представителей, проводившего ленинскую линию в области культурных преобразований, помогала крупнейшим деятелям дореволюционной литературы занять достойное место в рядах строителей нового общества.

[72] Г. Горбачев. Очерки современной русской литературы. ГИЗ, Л., 1925, стр. 31.

[73] «Литературное наследство», т. 82, стр. 254.

lib.pushkinskijdom.ru

# ОБСУЖДАЕМ ПРОБЛЕМЫ ПОСТРОЕНИЯ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*

*В. А. КОВАЛЕВ*

## К ВОПРОСУ О ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСТОРИИ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### 1

В основе периодизации литературного процесса лежит то или иное понимание общих закономерностей развития литературы. Понимание это может быть сугубо эмпиричным и неглубоким, лишенным теоретических обоснований, и тогда возникают, например, такие теории, как теория «расцвета» и «упадка», антагонизма поколений (отцы и дети) и т. д. В основу периодизации кладется порою «голый хронологический принцип» — «по векам, царствованиям, десятилетиям».[1] В других случаях она зиждется на определенных теоретических представлениях, и тогда появляются концепции не столь поверхностные и элементарные, намечающие научный подход к членению литературного процесса на временные отрезки.

В последнем случае, как отмечает Б. Г. Реизов, возможны два вида решений: одно основывается на признаке «собственно литературном», другое — на признаке общественно-историческом.

«Деление по собственно литературному признаку обычно сводится к делению по направлениям», — констатирует Б. Г. Реизов.[2] Так, например, в литературном процессе XVII—XIX веков исследователями намечаются периоды барокко, классицизма, романтизма, реализма, натурализма, декаданса. Реизов убедительно критикует такой подход, при котором не принимаются во внимание, во-первых, сосуществование в рамках любого периода различных, зачастую противоборствующих направлений, во-вторых, не берется в расчет деятельность крупных писателей, которые, как правило, не могут быть включены ни в одно из этих направлений.

С точки зрения Реизова, литературная периодизация возможна лишь на основе признака исторического — когда литературная периодизация связывается с реальными эпохами общественного развития. Реизов пишет: «Смена периодов и эпох есть историческая закономерность, и периоды и эпохи определяют не только жизнь народов, но и их мысль и их творчество. Каждая эпоха разрешает какую-либо большую задачу, поставленную перед ней историей. Вместе с эпохой разрешает эту задачу и литература... От того, как решается основная проблема эпохи,

---

* Продолжая публикацию материалов, посвященных проблемам построения истории русской литературы (см. «Русская литература», 1972, № 2 и 1973, № 1), редколлегия журнала приглашает читателей принять участие в обсуждении поставленных вопросов.

[1] А. И. Белецкий. Проблема периодизации литературного процесса. Изд. Киевского гос. университета им. Т. Г. Шевченко, 1955, стр. 3.

[2] См. об этом: Б. Г. Реизов. Вопросы периодологии в истории литературы. «Филологические науки», 1969, № 3, стр. 93.

lib.pushkinskijdom.ru

зависят различные тенденции литературы, ее направления, школы, группировки».[3] При этом учитываются, разумеется, литературные традиции, которые получают в новую эпоху свое особое преломление и выступают в новых модификациях, расцветают или умирают.

В свете такого взгляда, разделяемого многими современными исследователями, литературное развитие, становление и рост основных идейно-художественных тенденций, формирование и борьба эстетических программ соотносятся с большими событиями в жизни народа, процессами классовой борьбы, с социально-историческим развитием государств, характером проблем и задач, которые возникали в ходе исторического движения данной страны и так или иначе решались обществом, народом.

Однако само по себе признание исторического признака еще не устраняет ряда трудностей при решении вопросов литературной периодизации. Не говоря уж о том, что существуют самые различные представления об исторических эпохах, их сущности и характерных чертах, вытекающие из различия методологических позиций исследователей, даже у единомышленников могут возникнуть несовпадающие конкретные суждения о членении и связи времен вследствие различных акцентов на тех или иных сторонах и особенностях исторического развития, различия углов зрения и аспектов в подходе к оценке отдельных фактов истории и их соотношения с литературным развитием.

Возьмем один пример. Так, новейшая история России (конец XIX—начало XX века) может быть осмыслена и как этап в освободительном движении народа (пролетарский этап) и как звено стадиального социально-экономического развития страны (вступление в последнюю стадию капитализма — империализм). При этом границы исторических эпох не вполне совмещаются: если конец, завершение эпохи может быть естественно отнесено к 1917 году, когда в стране победила социалистическая революция, то их начальные моменты не совпадают — активная роль рабочего класса в освободительном движении и марксистского мировоззрения в идеологической жизни определились еще до вступления России в империалистическую стадию развития.

Но дело не только в границах эпохи. Даже если бы в обоих случаях было полное совпадение во времени, у исследователей могли бы возникнуть разноречия относительно содержания эпохи, ее характерных признаков и черт, и это отразилось бы на литературной периодизации. В первом случае были бы акцентированы тема рабочего класса в искусстве, возникновение нового, пролетарского направления в литературе, внимание исследователя сосредоточилось бы на генезисе нового типа реализма — социалистического реализма. Во втором случае было бы подчеркнуто в первую очередь обострение классовых противоречий в обществе, в том числе и в области идеологии, литературы, резкое нарастание реакционных тенденций в духовной жизни этого времени, приводящих к устойчивому существованию различного рода декадентских направлений в искусстве, борьба сил прогресса с силами реакции.

По-разному может быть подчеркнута и роль в литературном развитии крупнейших событий времени, сыгравших поворотную роль в историческом движении, — таких, например, как революция 1905 года, империалистическая война, Октябрь. Эти события могут стать не только фоном, но и, так сказать, сюжетообразующими факторами в историко-литературном исследовании («1905 год и литература», «Литература в годы войны», «На подступах к Октябрю»), и в таком случае литературный процесс России прежде всего предстанет как художественная

[3] Там же, стр. 98.

lib.pushkinskijdom.ru

информация об этих исторических событиях, как эстетическая кардиограмма эпохи, как многообразное выражение мнений представителей различных социальных групп и классов об этих событиях, их смысле и значении в национально-историческом и социально-классовом развитии страны.

Таким образом, вопросы литературной периодизации «по историческому признаку» без глубокого изучения данной эпохи решить невозможно. Признание социально-исторического признака как основы литературной периодизации не разрешает автоматически всех проблем этой периодизации.

Литературная периодизация легче совмещается с социально-исторической, когда берутся большие временные отрезки; но по мере того как эти отрезки уменьшаются, совмещать периоды делается все труднее. Сказывается действие специфических литературных закономерностей, отнюдь не повторяющих тотчас и полностью всех «извилин» и темпов исторического движения. Прежде всего выступает громадная роль традиций в искусстве, которые невозможно так решительно и быстро изменить, как это случается в общественном устройстве, особенно в годы войн и революционных перемен.

Нельзя не учесть и того обстоятельства, что порою литература исполняет функцию зеркала эпохи с известным запозданием, после того как линии исторического движения начинают достаточно проясняться и «укладываться», — через известный срок, необходимый для концепционного осмысления происходящего, для накопления писателем «минимального» запаса живых впечатлений, конкретных материалов о человеке и событиях «идущих лет», без которых невозможно художественное творчество.

Вопрос о периодизации не может рассматриваться в отрыве от существования различных идейно-художественных тенденций и течений, которые, как и все в мире, имеют свое начало и конец, свою пору обогащения и пору увядания, которые, родившись как продолжение предшествующих литературных явлений, сами в свою очередь порождают новые тенденции, подготавливают возникновение качественно новых явлений в последующем развитии литературы. При этом важно подчеркнуть среди этих направлений и тенденций главные, наиболее устойчивые, порожденные серьезными причинами и имеющие серьезное значение; ведь можно и ошибиться, приняв за ведущие тенденции крик моды, внешнее новаторство, следование невзыскательным вкусам и т. п. Словом, важны не только границы того или иного периода, но и его наполнение, верное выделение в его рамках ведущих явлений и тенденций в развитии литературы.

Вместе с тем периодизация — это реальное распределение произведений, точнее — высокохудожественных произведений, во времени. На каких временных отрезках выдающихся произведений больше, на каких — меньше; происходит ли их уменьшение или возрастание в рамках периода; можно ли указать среди них «лидеров», «впередсмотрящих», авторитетно подводящих итоги предшествующему развитию и т. д., — вот вопросы, которые нельзя упускать из виду.

Периодизация — это также реальное распределение произведений в пространстве. Ведь в прошлом бывало так, что литература сосредоточивалась в крупнейших культурных центрах, что «областные гнезда» не были отмечены появлением выдающихся произведений. Как именно распространялись творческие волны на территории страны, какие «гнезда» и почему приобретали ведущую роль и привлекали всеобщее к себе внимание, как расширялась «география» литературного творчества — все эти вопросы также связаны с рассматриваемой проблемой.

lib.pushkinskijdom.ru

Важен также вопрос о соотношении общелитературной периодизации с периодизацией творчества крупнейших писателей-«долгожителей», произведения которых появлялись на протяжении ряда десятилетий, в разные исторические эпохи, чье творчество, так сказать, не вмещалось в рамки одной исторической эпохи (Лев Толстой, М. Горький). Крупный писатель, развиваясь органически, может «сохранить верность» традициям периода расцвета своего дарования и не откликаться оперативно на зовы последних лет, свидетелем которых он является, как бы внешне «выпадать» из закономерностей текущей литературы (И. А. Гончаров, Д. Григорович). Наличие таких явлений усложняет проблему литературной периодизации, вносит в общую картину долю «пестроты», предостерегает от однозначных и схематичных решений вопроса.

В дальнейшем я сосредоточусь не на всех, а лишь на самых основных сторонах проблемы периодизации литературы советской эпохи, большого отрезка времени в развитии отечественной литературы, имеющего ясную и четкую начальную точку отсчета — 1917 год.

## 2

Обычным, традиционным является членение, довольно дробное, истории советской литературы на следующие этапы: гражданская война, восстановительный период (или 20-е годы), период социалистической реконструкции в годы предвоенных пятилеток (или 30-е годы), Великая Отечественная война, послевоенный период с подразделением его на два этапа, определяемых моментом критики культа личности (1945—1953/1956, 1953/1956—); последние годы литературного развития принято обозначать понятием «Литература на современном этапе», причем границы этого этапа колеблются от двух-четырех лет до целого десятилетия.

Оценивая эту популярную периодизацию, прежде всего отметим, что в основу ее положен исторический признак. Первые четыре подразделения соответствуют историческим периодам: дважды кладется в основу принцип отражения военных лет — гражданской войны и Великой Отечественной войны — и дважды — стадии социально-экономического развития страны в переходный период от капитализма к социализму. Последний, пятый, обозначается менее определенно — как период «послевоенный».

Что касается указанного подразделения послевоенных лет на два этапа, то оно вряд ли может быть оправдано с научной точки зрения, так как исходит из гиперболизации роли личности в истории.

Недостаток этой распространенной периодизации состоит также в том, что она никак не соотнесена со специфическими закономерностями и этапами движения самой литературы. Литература просто повторяет этапы исторического движения, следует за историческим движением.

Конечно, эта периодизация сыграла в общем положительную роль как первый опыт соотнесения литературы нового мира с историей социалистической революции и социалистического строительства, но сейчас нас удовлетворить уже не может.

Нужно прежде всего уточнить «исторический признак».

Богатый исторический опыт, накопленный партией и народом за более чем полувековое существование страны социализма, позволил четче прояснить ретроспективу и перспективу социально-исторического развития советского государства, увидеть конкретные стадии и фазы становления новой общественной формации — коммунизма. Современные основы научной исторической периодизации находим в партийных документах последних лет, посвященных юбилейным датам — 50-летию

lib.pushkinskijdom.ru

Октября, 100-летию со дня рождения Ленина, 50-летию образования Советского Союза, в материалах и решениях XXIV съезда КПСС.

История СССР — это история строительства коммунизма после победы Октябрьской социалистической революции.

Классики марксизма-ленинизма предвидели две фазы коммунистической общественной формации — социализм и коммунизм, причем Ленин указывал на то, что со временем различие между первой и второй фазой будет громадным.

Современная наука выделяет следующие этапы и рубежи исторического развития страны после победы Октября: «переходный период, завершающийся созданием основ социализма, победой социалистических производственных отношений; развитие социализма на собственной основе, на фундаменте социалистических производственных отношений, обеспечивающее построение развитого социалистического общества; этап создания материально-технической базы коммунизма, который предполагает использование всех потенций развитого социализма, означает процесс постепенного перерастания социализма в коммунизм».[4]

Первый этап охватывает первое 25-летие революции (20—30-е годы), второй — следующее 30-летие (40—60-е годы). Последний, третий этап берет начало на грани 60-х и 70-х годов;[5] страна только что вступила в него, и конечный его рубеж определится в будущем.

Эта историческая периодизация позволяет более конкретно представить себе основные моменты развития первой фазы коммунизма, выделить основные периоды в истории страны, поистине заслуживающие наименования исторических эпох, так как имеют свою социально-историческую специфику и обладают цельностью и завершенностью. В то же время они осмысливаются как звенья единой цепи, как стадии единого процесса преобразования общественных отношений, общественного сознания и качеств личности, целенаправленного движения к победе коммунизма.

Эти большие исторические эпохи и являются тем базисом, на котором зиждутся надстройки больших литературных эпох.

Итак, две большие эпохи ясно вычленяются в истории советской литературы 20—60-х годов. Им пока что еще нет названия. Они могут быть приблизительно определены как «Литература периода борьбы за победу социализма» (1917—1941 годы) и «Литература периода построения развитого социалистического общества» (40—60-е годы). В рамки этих периодов стадиального развития советского общества, его культуры и литературы дважды вторгаются военные годы, когда все силы общества, все виды духовного оружия, в том числе литературы, были направлены на достижение военного разгрома врагов революции, врагов страны социализма. Таким образом, обособляются этапы литературного развития, которые можно назвать: «Литература периода гражданской войны» и «Литература периода Великой Отечественной войны».

Следовательно, учет закономерного стадиального развития гражданской истории общества сочетается здесь с учетом крупнейших поворотных событий военной истории. Последние не изменяли характера исторического движения, но тем не менее оказывали огромное влияние на его темпы и наполняли его отчасти новым содержанием, вызванным об-

---

[4] А. Бутенко. О развитом социалистическом обществе. «Коммунист», 1972, № 6, стр. 52—53. Термины «развитый», «зрелый» социализм встречаем в трудах В. И. Ленина (см.: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 139; т. 40, стр. 104).

[5] Впрочем, существует также точка зрения, относящая вступление в этап развитого социализма к концу 50-х—началу 60-х годов (см.: А. Пашков. Об этапах экономического развития социалистического общества. «Коммунист», 1973, № 8, стр. 31—33).

lib.pushkinskijdom.ru

стоятельствами военного времени. Опыт военных лет не пропадал даром и органически входил в последующую историю советского общества.

Литературная периодизация, построенная на этой исторической основе, учитывает основные этапы и закономерности развития советского общества, крупнейшие события эпохи и позволяет отчетливо указать качественные особенности литературы на каждом этапе и последовательно проследить связь времен, единство литературного процесса.

Общие особенности каждой из этих литературных эпох можно было бы кратко охарактеризовать так: в 20—30-е годы под руководством партии и под влиянием успехов социалистического строительства происходит становление метода социалистического реализма как основного метода национальных литератур народов СССР; в это время осуществляется консолидация советских писателей и национальных литератур в целом на единой мировоззренческой и творческой платформе; возникает единый союз советских писателей; литература овладевает современной и исторической темами во всем их объеме и разнообразии, создается основной классический фонд литературы социалистического общества, закладываются важнейшие художественные традиции и выявляются главные, ведущие идейно-художественные тенденции искусства нового мира. Последнее положение очень важно, оно отвергает утверждения, будто бы все главные традиции заложены уже в 20-е годы; без учета появившихся и завершенных в 30-е годы романов-эпопей Шолохова и А. Толстого, без романов Леонова, Макаренко, Н. Островского, драматургических произведений Погодина, Корнейчука, Афиногенова, стихотворений и поэм Твардовского, Тихонова, ряда произведений писателей украинских, белорусских, грузинских, армянских и других представление о сущности и богатстве социалистического реализма, об основных чертах советской литературы будет неполным и даже односторонним.

В 40—60-е годы литература развивается на основах практически и теоретически разработанного нового художественного метода, происходит обогащение его историческим опытом народа и партии в годы Великой Отечественной войны и в послевоенные десятилетия социалистического строительства, в частности в процессе преодоления как последствий культа личности, приводившего в прошлом к нарушениям ленинских норм партийной и государственной жизни, так и субъективизма, подменявшего научный подход к решению проблем советского общества необоснованными импровизациями, непродуманными реформами. В период развитого социализма классовый характер партии не утрачивается; возрастает роль коммунистической нравственности, формирующейся на основе органического «сплава», соединения прогрессивных и революционных традиций народа с нравственными нормами социализма, с пролетарской интернационалистской идеологией; на первый план выступает задача воспитания нового, всесторонне развитого человека.[6] Возросшая роль СССР в международной жизни, укрепление сил социалистического содружества, интересы всеобщего мира ведут к расширению социально-экономических и культурных связей с зарубежным миром, к учащению «диалогов» советских людей с людьми буржуазного Запада и Востока. В этих условиях важны, как и прежде, четкость идейно-классовых позиций, последовательность и решительность в отстаивании их, в критике буржуазно-империалистической идеологии и ее отражений в области науки и искусства. Возрастает роль советской литературы и искусства как во внутренней жизни советского общества, так и на международной арене. Партия уделяет большое внимание творческим про-

[6] В программе КПСС, принятой на XXII съезде партии (1961), есть специальный раздел: «Повышение воспитательной роли литературы и искусства».

lib.pushkinskijdom.ru

блемам литературы и искусства, активно поддерживает передовые идейно-художественные тенденции, заботится о сближении литератур народов СССР.

Постепенно нарастают в литературе послевоенных десятилетий качественные изменения как в подходе к художественному претворению многообразных проблем социалистического общества, так и в решении самих проблем художественной изобразительности — в способах правдивой передачи логики событий и закономерностей бытия, приемах фокусировки жизненной правды, формах типизации, диапазоне словесно-образных средств литературы.

Разумеется, не исключается и дальнейшее членение больших периодов, обусловленное стремлением исследователей рассмотреть в подробностях отдельные моменты и стороны исторических этапов и, соответственно, этапов развития литературы. Так, в рамках 20—30-х годов могут быть выделены традиционный восстановительный этап, первые пятилетки, отмечены особенности и своеобразие исторического и литературного развития в первой и второй половине 20-х годов, в первой и второй половине 30-х годов.

Никак не колеблет основ предлагаемой периодизации и выделение, в зависимости от задач, которые ставит перед собою исследователь, например, «года великого перелома» (1928—1929) как времени решительного перехода социализма в наступление по всему фронту, или предвоенных грозовых лет (1938—1941) как времени подготовки страны к возможным военным испытаниям.

Аналогичный подход правомерен и в отношении последних десятилетий (на этом я остановлюсь позднее).

Значит ли это, что все без исключения тенденции развития литературы, ее литературные направления и течения, эволюция жанров и поэтических родов должны строго совмещаться с важнейшими вехами истории, ее важнейшими этапами? Нет. У литературы есть свои относительно самостоятельные закономерности, свои специфические традиции, свои координаты роста и затухания, свои специфические идейно-художественные тенденции развития. Так, например, возникновение и развитие могучей эпической тенденции, порождающей на одном из гребней своего развития шолоховскую эпопею «Тихий Дон», не может быть сколько-нибудь полно рассмотрено лишь в пределах 20—30-х годов, без учета опыта литературы всех десятилетий, в том числе и современного этапа («Судьба» П. Проскурина, 1973). Исследователь этой темы пойдет «поверх барьеров», охватывая большой временной отрезок, в данном случае несколько стадий социалистического строительства.

Большое разнообразие в членение литературного процесса может внести «жанровый» угол зрения исследователя. Одно дело — рассмотрение очерковой формы — этого оперативного жанра, наиболее тесно связанного со злобой дня и текущей действительностью и развивавшегося на всех этапах сравнительно равномерно. Другое дело — рассмотрение истории советского романа, который сформировался в конце первого пятилетия (в 1923—1924) и был осознан как качественно новое явление лишь к концу первого десятилетия революции. Известно также, что в условиях военных лет, особенно первых лет, когда перо писателя поставлено было на службу агитации и пропаганды, от него требовалась большая мобильность, нужны были поездки по стране, на фронт, устные выступления, газетная публицистика; в это время не было условий для многолетней сосредоточенной работы над крупной романной формой, только накапливался материал и опыт. Не случайно значительные романы об Отечественной войне появились лишь в конце войны («Молодая гвардия» А. Фадеева) и главным образом в послевоенные годы.

lib.pushkinskijdom.ru

Периоды интенсивного развития различных поэтических родов и жанров не совпадают друг с другом, и поэтому при «жанровом» подходе к характеристике литературного процесса возможны различные, несовпадающие границы периодов. Так, например, историю романа 40-х годов, видимо, следует начинать с последнего года Великой Отечественной войны (1945), когда появилась «Молодая гвардия» А. Фадеева; историю же драмы этой поры — с 1942 года, когда были опубликованы «Нашествие» Л. Леонова, «Фронт» А. Корнейчука и «Русские люди» К. Симонова; историю лирической прозы — с конца 50-х годов, с момента появления известных циклов О. Берггольц и В. Солоухина. Отражая в своем развитии эпохальные задачи, эти жанры и жанровые разновидности включаются в «общий хор» литературного процесса в разные периоды и «звучат» в нем не «в унисон» и не все время.

В литературном обиходе принято членить литературный процесс на десятилетия. Надо признать, что, несмотря на некоторые исключения (10-е годы, резко расколотые октябрем 1917 года, и 40-е годы, четко разграниченные маем 1945 года), это членение оказывается в общем оправданным в XX веке. В рамках десятилетий группируются явления и процессы более или менее однородные и однотипные. Недаром литературоведы оперируют терминами «литература 20-х годов», «литература 30-х годов», «литература 60-х годов» и т. д. Можно считать допустимым и понятие «литература 40-х годов»: литература первых послевоенных лет жила памятью о войне, и главным предметом дум многих авторов романов, поэм, лирических стихотворений, пьес была Великая Отечественная война; ряд крупных произведений второй половины 40-х годов зарождались и отчасти были написаны еще в военные годы («Далеко от Москвы» В. Ажаева, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого и др.).

Что касается периодизации творческого пути крупнейших писателей, то она еще более независима от общей литературной периодизации. Это не значит, что она не может полностью совпадать с последней, но это происходит лишь в тех случаях, когда писательское внимание неизменно направлено на текущую действительность (как, например, творчество Ф. Гладкова или Л. Леонова в 20—30-е годы, творчество А. Твардовского в 30—50-е годы) или когда этапы его идейно-творческого роста совпадают с общими идейно-творческими тенденциями литературного развития. В других случаях вступает в права специфика развития писательской индивидуальности, «не считающаяся» с преобладающими тенденциями в тематике и находящая «гармонию» с обстоятельствами литературной жизни во внутреннем родстве с сущностью самого духовного развития общества, с теми большими, «стратегическими» эстетическими задачами, в решении и освещении которых заинтересованы современники. Так, А. Фадеев на протяжении 20—30-х годов оставался верен одной теме — теме гражданской войны. Л. Леонов в своем зрелом творчестве любовно растил зерна, заложенные в маленьком его раннем «программном» рассказе «Бурыга». М. Шолохова как художника увлекала большая эпическая тема, связанная с поворотными событиями — Октябрьской революцией и гражданской войной, коренными преобразованиями в деревне в годы коллективизации сельского хозяйства и Великой Отечественной войной.

И, наконец, следует учитывать, что проблемы периодизации истории русской советской литературы тесно связаны с проблемами развития литератур народов СССР, всей многонациональной советской литературы. В национальных литературах имеются свои особенные вехи и поворотные пункты; далеко не идентичны этапы становления метода социалистического реализма в каждой из них; постепенно росли и крепли взаимосвязи и взаимодействия между ними, и это все должно в полной мере учитываться. Если в 20—30-е годы многие национальные литера-

lib.pushkinskijdom.ru

туры, отражая общие тенденции развития советской литературы, в значительной мере еще были поглощены решением специфических проблем становления собственных литератур, то в 40—60-е годы, нисколько не теряя своей национальной специфики, литературы народов СССР все больше входили в общий ритм и общие творческие проблемы единой многонациональной советской литературы.

## 3

Обращусь к вопросу о периодизации литературы послевоенных десятилетий.

В имеющейся критической литературе уже не раз затрагивался этот вопрос, причем в его решении можно отметить заметную эволюцию.

Вначале, примерно до 1956—1957 годов, литература послевоенных лет рассматривалась обычно как единый период, что было вполне объяснимо: после окончания войны прошло немного времени.

В середине 50-х годов критики заговорили о новом этапе в развитии литературы. Обычно его обозначали неопределенно: «Литература на современном этапе». Точкой отсчета становился или 1953 год, год смерти И. В. Сталина, или 1956 год, когда состоялся XX съезд КПСС и было опубликовано постановление ЦК КПСС, заключавшее критику культа личности, указывавшее пути преодоления его последствий, или любой другой год между 1953 и 1956 годами.

Такой взгляд надолго утвердился в критике и литературоведении.

Так, в академической четырехтомной «Истории русской советской литературы» (1967—1971) начало нового этапа относится к 1954 году. В «Истории украинской советской литературы» (1965) этапы выделены иначе: «Литература послевоенного периода (1946—1955)» и «Литература на современном этапе (1956—1962)». Примерно та же периодизация принята в работе А. О. Богуславского и В. А. Диева по советской драматургии. «Середина пятидесятых годов, — пишут они, — начало нового, современного этапа в развитии советской драматургии».[7] Историк советской поэзии указывает в качестве начального момента нового этапа 1953 год.[8]

Во второй половине 50-х годов послевоенное десятилетие зачастую оценивалось как ущербное, не давшее серьезных завоеваний, как время отхода от лучших традиций советской литературы. Говорили о периоде «простоя», об «издержках художественного развития» и даже о «кризисе». Причина — культ личности.

Но с течением времени, в 60-е годы, эта крайность в суждениях постепенно исчезала, ибо трудно было отрицать факты: появление в эту пору ряда значительных произведений о Великой Отечественной войне, эпических романов и повестей о прошлом; нельзя было не замечать и ярких достижений поэзии. Хотя вместе с тем не отрицались и реально проявившиеся недостатки в развитии литературы (идеализаторские тенденции, снижение реалистических критериев, своеобразный техницизм и преувеличение роли профессионально-производственного фактора в формировании личности и др.).

К оценке этих лет литературного развития недавно обратился критик Ю. Кузьменко. Он справедливо отверг скептический, нигилистический подход к этому десятилетию. Вместе с тем он столь же справед-

---

[7] А. О. Богуславский, В. А. Диев. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1946—1966. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 65.

[8] И. Гринберг. Пути советской поэзии. Изд. «Художественная литература», М., 1968, стр. 278.

lib.pushkinskijdom.ru

ливо указывает на слабость ряда произведений о современности конца 40-х и начала 50-х годов (отражение «культа»). Главный недостаток литературы этих лет, с его точки зрения, состоял в робости в исследовании социально-экономических истоков отрицательных черт в характере и поведении изображаемых лиц; эти истоки, подчеркивает критик, уходят в глубь производственных отношений, сложившихся в нашем обществе во второй половине 40-х годов. Характер отрывался от обстоятельств, лишался социальной мотивировки, недостатки личности рассматривались с абстрактно-психологической точки зрения как «болезнь духа» данной конкретной личности, объяснялись ее личными заблуждениями. Стоило только обществу воздействовать на нее, и положение волшебно преображалось, личность изменялась к лучшему.[9]

Эти «издержки» критик считает присущими и крупным писателям. Отступление от принципа реалистического воссоздания единства характеров и обстоятельств он находит не только в творениях незрелой философской мысли, но и в самом лучшем, самом сильном произведении тех лет — леоновском романе «Русский лес». Критик ссылается на М. Щеглова, который в своей статье о «Русском лесе» (1954) выразил неудовлетворенность авторским анализом генезиса типа Грацианского, заявив, что Леонов должен был иначе объяснить его истоки (напомню, что Леонов видит истоки в буржуазно-индивидуалистической сущности данного социального типа и показывает поразительную приспособляемость его к условиям нового социального строя; при этом писатель подчеркивает, что в обстановке «культа» (30-е годы) грацианщина получила благоприятные возможности для усиления своей активности). По мнению же Щеглова, которое приводится в статье Ю. Кузьменко, появление и существование Грацианских коренится в жизни советского общества, определяется «рядом общественных условий, создавших пореволюционную поросль старого мещанства». Поскольку в «Русском лесе» не предусмотрен такой подход к явлению, автор романа, делает вывод М. Щеглов, не сумел до конца исследовать затронутое им явление. М. Щеглов добавил при этом: «...непонятно почему...» В отличие от своего предшественника, Ю. Кузьменко уверенно пишет, что увидеть природу «недостатков» в обрисовке Грацианского «в то время (в 1954 году, когда появилась статья М. Щеглова. — *В. К.*) действительно было еще невозможно. Теперь причины художественной непоследовательности в этом романе Л. Леонова обнаружились с достаточной определенностью... Эти причины заключались не столько в нем самом, сколько в общих для писателей и чрезвычайно распространенных в ту пору упрощенных представлениях о сущности и происхождении отрицательных явлений».[10] Так в поток негативной тенденции включается крупнейшее произведение послевоенных лет. Значит, даже большие, эпохальные творческие индивидуальности покорились данной «общей закономерности», оказались не в силах преодолеть ложные, получившие на одном из этапов истории распространение представления. Значит, все традиции, весь опыт более чем тридцатилетнего развития советской литературы был забыт, и все писатели сообща впали в заблуждение и оказались способными создавать лишь исторически ограниченные, несовершенные произведения словесного искусства... А поскольку указанная негативная тенденция, как это представляется критику, находит выражение в ведущем явлении литературы, она из тенденции литературы этого периода превращается собственно в ее качественную особенность.

---

[9] Ю. Кузьменко. Человек творящий. «Новый мир», 1970, № 10, стр. 230—233.

[10] Там же, стр. 236.

lib.pushkinskijdom.ru

Думается, что к литературе этой поры следует подойти иначе — как к явлению сложному, противоречивому, многообразному — и вместе с тем развивавшемуся органически, выраставшему на почве выработанных художественных традиций социалистического реализма 20—40-х годов. Основная закономерность пробивала себе путь через случайности, временные отклонения от главного пути, преодолевала негативные тенденции, идя порою, так сказать, против «поветрия», против утверждавшихся в критике той поры эфемерных эстетических «норм».

«Русский лес» Л. Леонова, как, впрочем, и некоторые другие произведения, например деревенские очерки В. Овечкина 1952 года, романы В. Кочетова «Журбины» (1952), П. Павленко «Счастье», поэмы А. Твардовского, А. Недогонова и т. д., явились очевидным утверждением этой истины. Писатели сохранили верность ленинской правде, традициям социалистического реализма. И хотя немало писателей поддались догматическому «поветрию» и отошли тогда от жизненной правды, поступательное движение литературы продолжалось, и она действительно, как пишут исследователи, иронически представленные в указанной статье Ю. Кузьменко, в некоторых отношениях поднялась в первые послевоенные годы на новую ступень.

Именно такой подход к литературе первого послевоенного десятилетия позволит оценить ее наиболее объективно.

Как же развивалась литература, с точки зрения критики, за рамками этого десятилетия? В чем состоял «новый этап» в развитии советской литературы послевоенных лет?

Первоначально, во второй половине 50-х и начале 60-х годов, мысль ряда критиков пошла по пути возвеличения и абсолютизации в литературе так называемого «критического направления», противопоставившего идеализаторским тенденциям и неудачным образам положительных героев недавнего прошлого совершенно ошибочный тезис о критичности как основном пафосе социалистического реализма. Сторонники этого направления утверждали, что основные задачи современной литературы заключаются в критике прошлого («культ») и настоящего (пережитки и последствия «культа»). Они видели стремнину литературного потока в появлении таких произведений, как «Оттепель» И. Эренбурга, «Не хлебом единым» В. Дудинцева, «Июль 41 года» Г. Бакланова и др.

«Критицистские» тенденции оказались очень живучими, и выработанные в соответствии с ними лозунги долго не исчезали со страниц некоторых произведений и критических статей. Недаром на XXIV съезде партии в докладе Центрального Комитета КПСС было отмечено, что «кое-кто пытался свести многообразие сегодняшней советской действительности к проблемам, которые бесповоротно отодвинуты в прошлое в результате работы, проделанной партией по преодолению последствий культа личности».[11]

Но наряду с субъективистскими высказываниями в критике 50—60-х годов были выражены и более уравновешенные, объективные суждения.

Смысл нового этапа в развитии советской литературы усматривался в «сближении литературы с жизнью», в повороте писателей к изображению «рядового советского человека», в выходе литераторов «на передний край наступления на старое». Подчеркивались обращение писателей к «наиболее важным и насущным проблемам времени», повышение их гражданской активности, «рост гуманистического пафоса» литературы, развитие аналитического художественного исследования действи-

[11] «Коммунист», 1971, № 5, стр. 70.

lib.pushkinskijdom.ru

тельности, преодоление бесконфликтности и иллюстративности, шаблона и унифицированности.[12]

Безусловно, в этих суждениях заключена доля истины. Однако они звучат слишком общо, не «схватывают» всего своеобразия литературы на новом этапе. Ведь перечисленные выше тенденции и признаки давно уже утвердились в той или иной степени в советской художественной классике 20—40-х годов. Так что в этом случае речь должна была бы пойти о том, как именно продолжены и модифицированы эти тенденции в литературе 50—60-х годов.

К этому вопросу обратился и Ю. Кузьменко. С его точки зрения, 50-е годы отмечены в развитии советской литературы глубоким познанием «действительной природы противоречий, отражающихся в характерах отрицательных героев», а именно «общественной природы конфликтов и характеров».[13] Где, в каких произведениях? Оказывается... в романе В. Дудинцева «Не хлебом единым» (1956). В этом произведении критик находит необходимую гармонию в обрисовке характера и обстоятельств. В. Дудинцев, с его точки зрения, правдиво поведал о том, как обстоятельства жизни советского общества («культ») порождают отрицательных героев. Тенденция изображения героя в единстве с формирующими его обстоятельствами отразилась здесь «более полно, более последовательно».

Так критическая мысль возвратилась к пройденному этапу и воспроизвела вновь несовершенства суждений сторонников так называемого критического направления.

Ближе к истине были те критики, которые увидели новизну литературы 50-х годов в преодолении бытовавших догматических воззрений недавнего прошлого, в более последовательном творческом применении писателями ленинских принципов изучения новой действительности, в развитии утвердившихся в советской литературе традиций партийности и народности, принципов социалистического реализма. В литературе стали смело раскрываться острые жизненные конфликты, противоречия, более глубоко анализироваться сложный, меняющийся духовный мир современника, точнее, в свете накопленного исторического опыта, осмысливаться путь, пройденный народом за годы революции.

Возвратимся теперь к вопросу о временны́х границах нового этапа в развитии послевоенной литературы. Когда он начинается?

С моей точки зрения, верный подход к этому вопросу наметили критики В. Озеров и А. Дементьев.

Так, В. Озеров в своей книге статей, изданной к 50-летию Октября, рассматривает литературу 50-х годов как литературу единого периода, с присущими ему общими идейно-художественными тенденциями: свои размышления об очерках В. Овечкина начала 50-х годов и романе «Русский лес» критик объединяет с анализом «Дневных звезд» О. Берггольц (конец 50-х годов) и других произведений.[14] В докладах и выступлениях писателей на Втором Всесоюзном съезде советских писателей (1954) критик усматривает «ощущение исторической преемственности современного момента литературного развития и его своеобразия».[15]

По мнению А. Дементьева, «некоторые предвестия перемен, назревавших в литературе, возникли еще до 1956 года и даже до 1953 года.

---

[12] См., например: История украинской советской литературы. «Наукова думка», Киев, 1965, стр. 458, 489; А. О. Богуславский, В. А. Диев. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1946—1966, стр. 65; И. Гринберг. Пути советской поэзии, стр. 278.

[13] «Новый мир», 1970, № 10, стр. 244.

[14] В. Озеров. Полвека советской литературы. Литературно-критические очерки. «Советский писатель», М., 1967, стр. 392 и сл.

[15] Там же, стр. 404.

lib.pushkinskijdom.ru

Так, „Русский лес“ Л. Леонова — произведение, появившееся как будто в наши дни (так современна трактовка писателем конфликта между Вихровым и Грацианским), — был написан в годы 1950—1953. Так, очерки В. Овечкина „Районные будни“ и „В одном колхозе“, от которых многие критики ведут начало литературы последних лет, были напечатаны еще в 1952 году. Даже борьба с бесконфликтностью началась в 1952 году... Напомним еще, что уже в это время М. Шолохов работал над второй книгой „Поднятой целины“, а А. Твардовский — над поэмой „За далью — даль“».[16] Правда, А. Дементьев не решился противопоставить свою точку зрения бытовавшим в первой половине 60-х годов воззрениям. Он говорит о крупнейших произведениях 50-х годов лишь как о «предвестиях перемен», а не о начале перемен.

Я придерживаюсь той точки зрения, которую уже кратко выразил в своей статье «Стимул к разработке проблем теории»,[17] что первые послевоенные годы (вторая половина 40-х годов) можно рассматривать как переходный период, совмещающий в себе черты литературы военных лет и новые приметы литературы мирного времени (память о войне, человек в условиях мира и т. д.); постепенное назревание новых качеств, поворот послевоенной литературы к новым темам и проблемам, к более глубокому и всестороннему аналитическому исследованию общественной жизни, ее противоречий, духовного мира современника в целях отыскания новых источников движения вперед, к осмыслению путей строительства развитого социалистического общества следует отнести к рубежу 40-х и 50-х годов: именно в это время возникали и осуществлялись замыслы крупнейших произведений, во многом предопределивших пути развития литературы в дальнейшем, — романы Л. Леонова «Русский лес» (1953) и Вс. Кочетова «Журбины» (1952), цикл деревенских очерков В. Овечкина (1952), поэма А. Твардовского «За далью — даль». Эта основная тенденция в дальнейшем находит продолжение в «Битве в пути» (1957) Г. Николаевой, в «Судьбе человека» (1956) и второй книге «Поднятой целины» (1960) М. Шолохова, в повестях В. Кожевникова («Знакомьтесь, Балуев», 1960), С. Сартакова, В. Солоухина, В. Тендрякова, пьесах Н. Погодина и А. Арбузова, новых главах поэмы «За далью — даль» А. Твардовского и других произведениях. 50-е годы предстают как внутренне единый этап истории советской литературы, возвестивший новые идейно-художественные тенденции.

Означает ли это, что критика «культа личности» не сыграла роли в развитии литературы? Разумеется, не означает. Преодоление последствий «культа», в особенности догматизма, творческое развитие теории на основе ленинского наследия, многообразные практические мероприятия по дальнейшему строительству развитого социалистического общества оказали большое влияние на развитие литературы. Партия поддерживала все действительно новое в литературе, в партийных решениях 40—50-х годов содержится широкая программа развития искусства социалистического реализма.

Литература 50-х годов подготовила качественный рост советской литературы следующего десятилетия — 60-х годов. Аналитическое исследование действительности в социально-экономическом, нравственном и других аспектах дополняется в 60-е годы опытами синтетического изображения современности, истории советского общества, многоаспектного соотнесения настоящего с прошлым, прогнозирования будущего.[18]

---

[16] А. Дементьев. На новом этапе. Статьи о литературе. «Советский писатель», М., 1965, стр. 6—7.

[17] «Русская литература», 1972, № 3, стр. 29.

[18] Характеристику этого десятилетия см. в книге В. Панкова «Воспитание гражданина. Советская литература, годы шестидесятые» (изд. 2-е, изд. «Художественная литература», М., 1969).



lib.pushkinskijdom.ru

Развитие литературы проявлялось не только в постепенном развитии зародившихся тенденций, но и в сложном движении по «спирали»: то, что начиналось в первые послевоенные годы, затем подвергалось отрицанию и потом, на новом уровне, в более широком плане получало дальнейшее развитие. Так обстояло дело с проблемой романтизма (дискуссия о романтизме и реализме в конце 40-х годов — возрождение интереса к проблеме романтизма в 60—70-е годы), с производственной темой («производственный» роман в 40-е—первой половине 50-х годов — тема рабочего класса в прозе в конце 60-х—начале 70-х годов).

Конкретное изучение литературного процесса 40—70-х годов позволит точнее выявить «волны» расцвета жанров, периоды несовпадения этапов развития прозы и поэзии и т. д.

Самым трудным, как всегда, является определение качественных сдвигов в литературе на современном этапе, т. е. в начале 70-х годов. Общими усилиями критиков и литературоведов должна решаться и эта задача.

lib.pushkinskijdom.ru

*П. С. ВЫХОДЦЕВ*

# ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

За последние два десятилетия изучение советской литературы достигло серьезных результатов. Кроме многочисленных монографий о творчестве отдельных писателей, проблемно-тематических, историко-литературных и теоретических сборников, издан ряд общих «очерков», «историй» и «пособий», а также исследований по родам и жанрам русской советской литературы, в которых дается целостная картина развития прозы, поэзии, драматургии, выясняются закономерности художественных поисков и открытий.[1] Написаны очерки по истории литератур других народов СССР (украинской, белорусской, литовской, якутской и др.). Наконец, осуществляется шеститомное издание «Истории многонациональной советской литературы».

Повысился общий научный уровень исследований по истории советской литературы. Авторы обобщающих трудов ищут различные аспекты освещения материала. Так, например, были сделаны попытки характеризовать историю литературы без монографических глав о писателях («Очерк истории русской советской литературы» в двух частях), издавались и книги, в которых основное место занимали как раз главы об отдельных писателях («Русская советская литература», 1958).

Современным советским литературоведением в основном преодолены как вульгарно-социологический, так и формалистический принципы в изучении литературы, свойственные многим работам 20—30-х годов. Исследователи все более активно вторгаются в сложные и противоречивые явления литературного процесса, постепенно расширяя круг проблем, вводя в науку новые и новые имена писателей. Одновременно углубляется осмысление теоретических проблем социалистического реализма. К концу 60-х годов литературоведение уже располагало рядом серьезных, фундаментальных трудов по коренным вопросам творческого метода советской литературы. Была подготовлена почва и назрела не-

---

[1] Очерк истории русской советской литературы в двух частях. Под редакцией В. А. Ковалева, Л. С. Мясникова, Н. Ф. Онуфриева, С. М. Петрова (отв. редактор), Б. С. Рюрикова, Л. И. Тимофеева, М. Б. Храпченко. Изд. АН СССР, М., 1954—1955; Русская советская литература. Под общей редакцией Л. И. Тимофеева и А. Г. Дементьева. Учпедгиз, М., 1958; История русской советской литературы в двух томах. Под редакцией проф. А. И. Метченко, доц. Л. М. Поляк, проф. Л. И. Тимофеева. Изд. Московского унив., 1958—1963; Русская советская литература. Очерк истории. Отв. редакторы А. О. Богуславский и Л. И. Тимофеев. Учпедгиз, М., 1963; История русской советской литературы в трех томах. Отв. редакторы Л. И. Тимофеев, А. Г. Дементьев. Изд. АН СССР, М., 1958—1961; История русской советской литературы. Под редакцией проф. П. С. Выходцева. Изд. «Высшая школа», М., 1970; История русского советского романа в двух книгах. Под редакцией Л. Ф. Ершова, В. А. Ковалева (отв. редактор), В. В. Тимофеевой. Изд. «Наука», М.—Л., 1965; Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Под редакцией проф. В. А. Ковалева. Изд. «Наука», 1970; Очерки истории русской советской драматургии в трех томах. Изд. «Искусство», Л.—М., 1966—1968, и др.



lib.pushkinskijdom.ru

обходимость создания обобщающих исследований по истории советской литературы на новом, более высоком уровне.

«История русской советской литературы» создана на основе трехтомного издания, осуществленного коллективом Института мировой литературы им. Горького АН СССР в 1958—1961 годах. В 1967 году в издательстве «Наука» вышел первый том «второго, исправленного и дополненного» издания этого труда под редакцией А. Г. Дементьева (ответственный редактор), Л. М. Поляк и Л. И. Тимофеева. В 1971 году новая «История русской советской литературы» была завершена.

Четырехтомная «История» является наиболее полной по охвату литературных явлений, наиболее обстоятельной по привлекаемому материалу: общий ее объем — 260 печатных листов, количество монографических глав — 53, раздел «Хроника литературной жизни» занимает более 50 печатных листов. Ни одна предшествующая «История» не располагала такими возможностями фундаментального освещения полувекового развития советской литературы. Заслуга авторского и редакторского коллективов состоит в том, что они смело пошли по пути включения в академическое исследование многих больших и малых явлений истории советской литературы, ввели монографические главы о таких крупных художниках, как В. Брюсов, А. Грин, А. Малышкин, Б. Лавренев, С. Сергеев-Ценский, М. Пришвин, Н. Тихонов, А. Прокофьев и др. Читатель получил возможность соотнести творчество того или иного писателя со многими фактами литературного движения, приводимыми в специальных главах к каждому тому, — «Журналистика и критика» и «Хроника литературной жизни». Последовательно рассмотрено укрепление международных связей советской литературы на протяжении всей ее истории (этой теме посвящены в каждом томе специальные главы). Сделана интересная попытка теоретического оснащения «Истории» введением таких глав, как «В. И. Ленин и советское искусство» (т. I), «А. В. Луначарский и вопросы советской литературы» (т. I), «Содружество национальных культур» (т. II), «Социалистический реализм и современная мировая литература» (т. IV).

В трактовке ряда важных историко-литературных и теоретических проблем (развитие социалистического реализма, оценка литературных группировок, проблема литературного героя и др.) авторам удалось преодолеть ряд бытовавших догм, избежать схематизма, показать внутреннюю сложность и противоречивость литературного развития.

Нет возможности в одной статье проанализировать все аспекты четырехтомной «Истории». Мы попытаемся оценить самое существенное — концепцию труда, его структуру и принципы исследования. Однако, не ставя задачи рассмотреть монографические главы о писателях и чисто фактографические главы («Хроника литературной жизни»), попутно заметим, что и те и другие, особенно последние, нуждаются в серьезных поправках. В «Хронике», например, слишком избирательно зафиксированы журнальные и газетные публикации, отдельные издания, есть немало существенных пропусков, а наряду с этим включаются малозначительные газетные статьи некоторых критиков, не игравшие никакой роли в развитии литературы.[2]

---

[2] Например, в хронике за 1965 год мы находим сведения о публикации небольших газетных статей — Л. Либединской о М. Светлове, В. Шкловского о С. Маршаке, Н. Степанова о Н. Заболоцком, но тщетно будем искать сообщения о выходе в свет двухтомной «Истории русского советского романа» или такой книги, как «Творчество М. Горького и мировая литература» Б. В. Михайловского. Составители хроники сообщили о поездке Р. Рождественского в Венгрию, о его выступлениях на кораблях Северного флота и т. п., о публикации в журнале «Вопросы литературы» рецензии Вл. Воронова на цикл стихов Р. Рождественского и краткой статьи М. Бахтина «Слово о романе», но не отметили большой,

lib.pushkinskijdom.ru

Вызывает возражение предложенная авторами периодизация литературы, отбор писателей для монографического изучения, распределение материала между обзорными и монографическими главами. Так, в рецензируемом четырехтомнике объединены периоды гражданской войны и 20-х годов, тогда как в большинстве подобных работ они существуют раздельно; послевоенная литература жестко разделена на два периода 1953-м годом, что, как увидим далее, не вполне отвечает реальному литературному развитию.

Неясно, почему, например, из всех исторических романистов 20—30-х годов одному лишь Ю. Тынянову отведена монографическая глава, но не посвящено таких глав ни А. Чапыгину, ни В. Шишкову, ни О. Форш. Есть главы о М. Кольцове, П. Павленко, М. Светлове, И. Сельвинском, К. Симонове, но нет о П. Бажове, А. Платонове, Б. Корнилове, П. Васильеве, Я. Смелякове, Н. Рыленкове и других значительных писателях. Можно было бы привести немало аргументов в пользу иного «прикрепления» монографических глав к тем или иным историческим периодам.

Специального рассмотрения заслуживает вопрос о разностильности книги, о профессиональной неравноценности глав, о том, насколько в научной истории литературы возможна беллетризация изложения материала, и др.

Нас эти вопросы будут интересовать только в связи с выяснением общих принципов построения «Истории», ее методологических основ и методики научного исследования.

Что же нового вносит четырехтомная «История русской советской литературы» по сравнению с предшествующими, в том числе и первым (трехтомным) ее изданием? Как учитывает она достижения в изучении советской литературы? Какие перспективы открывает нам академическая «История» в дальнейших научных поисках?

Прежде всего хотя бы бегло вспомним отзывы на первое ее издание. Уже в рецензиях на первый том,[3] отмечавших достоинства труда, указывались его существенные недостатки. Рецензенты упрекали авторов книги в «недостаточно всестороннем» рассмотрении литературного развития 20-х годов, в ослаблении внимания «к острой классовой борьбе», в «односторонности» ряда конкретных литературных оценок, в фактической неполноте материалов «хроники», в неравноценности написанных глав (например, главы о Горьком и Маяковском «стоят ниже того уровня, которого достигли советские литературоведы в изучении Горького и Маяковского») и т. д.

Но особо отмечалось рецензентами недостаточно глубокое исследование литературного процесса, изолированное рассмотрение творчества крупнейших писателей, невнимание к проблеме преемственности. Ко всему первому изданию «Истории русской советской литературы» можно отнести справедливый упрек В. Перцовского, высказанный им в адрес первого тома: «Создается впечатление, что авторы работали как-то изолированно друг от друга, не осознавая научной цели издания в целом. Читатель вправе потребовать от такого солидного научного издания единой историко-литературной концепции...» (стр. 228).

Во втором издании «Истории» ряд конкретных пожеланий был учтен: заново написана глава о Горьком, добавлены новые монографиче-

---

интересной статьи Ф. Бирюкова «Снова о Мелехове» («Новый мир», 1965, № 5). В хронике за 1965 год сообщается о том, что в журнале «Знамя» № 2 опубликован цикл стихов Б. Слуцкого «Высвобождение», но не названа напечатанная в том же номере обстоятельная статья И. Анисимова «Современные проблемы реализма и модернизма».

[3] В. Перцовский, С. Малахов. Первый том академической истории советской литературы. «Русская литература», 1960, № 1, стр. 223—232.

lib.pushkinskijdom.ru

ские главы, введены теоретические главы «В. И. Ленин и советское искусство» и «А. В. Луначарский и вопросы советской литературы», сделаны исправления в тексте «старых» глав. Все это несомненно улучшило книгу. Но основная структура тома, как и всего издания, осталась прежней.

Какова же историко-литературная концепция нового издания? Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо рассмотреть прежде всего вводные статьи к каждому тому, в которых, по существу, и излагается точка зрения редакторов и авторского коллектива на своеобразие и этапы развития советской литературы.

В заметке «От редакции» кратко говорится о содержании всех четырех томов, о характере «развернутых введений», в которых дается «общая характеристика литературного процесса». Однако при внимательном знакомстве с вводными главами обнаруживается, что анализ литературного процесса чаще всего подменяется эмпирическим обзором литературы. Исключением, пожалуй, является введение к первому тому. В первых его разделах автор (Л. И. Тимофеев) намечает основные особенности развития ранней советской литературы, которые затем более конкретно характеризуются на материале поэзии, прозы и драматургии той поры. Он приходит к выводу, что главная тенденция литературного развития этих лет заключалась в том, что это был «период собирания и постепенной консолидации творческих сил советской литературы» (стр. 12). С этой точки зрения рассматриваются и политика партии в области литературы, и особенности идейно-эстетической борьбы, и процесс идейного размежевания среди писателей, и особенности литературных группировок. В самой художественной литературе поиски нового обнаружились в стремлении революционно настроенных писателей «переделать все» (А. Блок), в романтической приподнятости литературы, в утверждении массового героя, в субъективно-эмоциональном пафосе, даже в односторонних и нередко крайних увлечениях.

Выясняя характер движения литературы, автор утверждает, что определяющим в нем было развитие от романтических форм к реалистическим, от принципов обобщенного изображения революции к углубленному психологизму, от субъективно-эмоционального отражения потока событий революционной действительности к раскрытию внутреннего мира нового человека.

Известно, что эта концепция в нашем литературоведении рождала споры. Взятая в качестве единственной при характеристике всей литературы первых лет революции и 20-х годов, она оказывается недостаточной для выявления сложных и противоречивых художественных поисков писателей, особенно — многих важных закономерностей литературного процесса. Отмеченные качества рассматриваются не столько с точки зрения своеобразия ранней советской литературы, сколько как ее недостатки. Опираясь на устаревшую точку зрения об отождествлении личности и массы, Л. И. Тимофеев склонен упрекать писателей в том, что их «романтика была все же односторонней» (стр. 21). Плодотворен ли такой подход к «Двенадцати», «Левому маршу», «Падению Даира», «Главной улице» и многим другим произведениям той поры и вообще к романтической литературе? Думается, что нет.

Когда же исследователь приступает к характеристике пролетарской поэзии (раздел 7), то негативные оценки становятся определяющими. Раздел начинается словами: «Невнимание к конкретному человеку... не могло не приводить к ослаблению связи романтического пафоса революционной поэзии с жизнью...» (стр. 22). Весь (к сожалению, чрезвычайно краткий) раздел, посвященный пролетарской поэзии, написан с целью доказать это положение. Но утверждение, что в ней революция «теряет сколько-нибудь реальные очертания» (стр. 24), что вся она от-

lib.pushkinskijdom.ru

влеченно-космична и что в ней отсутствует индивидуальная личность, во-первых, во многом не соответствует действительности; во-вторых, господство романтически-обобщенных форм, аллегорических образов было обусловлено своеобразием эпохи, задач поэзии и характеризует всю раннюю литературу, в том числе и творчество крупнейших поэтов той поры — Блока, Маяковского, Есенина и др. В главе ни слова не говорится о творческих поисках пролетарских поэтов, по-своему боровшихся за интернационализм, партийность и народность в советской поэзии, о многообразии их поэтических индивидуальностей.

Односторонний подход не позволил автору выявить действительные достижения, противоречия и недостатки творчества пролетарских поэтов. Это же обнаруживается и в оценке ранней советской литературы в целом. Характеристика всей последующей литературы 20-х годов дается как бы в свете недостатков предшествующей, а не ее завоеваний. К тому же многие явления ранней советской литературы (крестьянская поэзия, проза, драматургия и др.) либо совсем остались в стороне, либо охарактеризованы слишком бегло и декларативно.

Таким образом, целостной картины развития литературы первых лет революции во Введении нет.

Литература начала 20-х годов связывается автором с поворотом ее к конкретности (стр. 35). Это слишком общее положение, иллюстрируемое перечислением нескольких десятков имен самых разных прозаиков, поэтов и драматургов, пришедших в литературу с 1920-го по 1926 год (стр. 35), мало что дает для понимания того нового, что вносила литература этого периода в осмысление революционной действительности.

После излишне подробной в каких-то деталях и в то же время нечеткой характеристики идейно-эстетических платформ литературных группировок автор пытается нарисовать картину развития художественной литературы 20-х годов. Вводится огромный круг имен и произведений, намечаются темы и проблемы, ставшие ведущими в прозе, поэзии и драматургии. Автор часто демонстрирует тонкость наблюдений и широту научного мышления. Однако представления о литературном процессе в целом не складывается. Анализ литературных явлений не нацелен на то, чтобы раскрыть новое качество народности литературы, ее историзма, особый характер единства социального и эстетического, решения проблемы новаторства и традиций и др. Мысль о том, что это десятилетие характеризуется «поворотом литературы к конкретности», оказалась слишком недостаточной для глубокого анализа сложных и противоречивых поисков литературы 20-х годов. Избранный автором принцип повествования нередко вступает в противоречие с логикой исторического развития литературы. Так, начав анализ с общей характеристики творчества писателей старшего поколения (В. Инбер, Э. Багрицкий, В. Вересаев, А. Толстой, В. Луговской, Л. Леонов), претерпевавших духовную «перестройку» при сближении с новой действительностью,[4] автор посвящает следующие разделы тем писателям, в творчестве которых продолжал господствовать принцип событийно-обобщенного изображения революции (массы, стихии). И здесь без существенных оговорок рядом оказываются В. Шишков, А. Безыменский, А. Веселый, Б. Пильняк и даже К. Федин («Пустырь»). Развивая мысль о «пафосе приближения к революционной действительности» (стр. 64) и упомянув (даже без учета времени появления) известные произведения Вс. Иванова («Партизаны» и «Бронепоезд 14-69»), Ю. Либединского («Неделя»), В. Зазубрина («Два мира»), А. Фадеева («Разлив», «Против течения»),

[4] Почему В. Луговской и Л. Леонов оказались представителями старшего поколения и в чем состояла их духовная «перестройка», — неясно.

lib.pushkinskijdom.ru

М. Шолохова (рассказы), А. Неверова («Гуси-лебеди»), Л. Сейфуллиной («Перегной», «Виринея»), автор далее почти весь раздел 18 посвящает «Конармии» И. Бабеля. Бабель выделен как писатель, у которого «на первый план выдвигается характер человека, рождавшийся революцией и ею переделывавшийся» (стр. 66). «То, что Бабель с такой резкостью подчеркнул человеческое в революции, — пишет автор, — выдвинул на первый план ее гуманистическое содержание, потому и привлекало к себе внимание, что было связано с решением одной из наиболее существенных задач литературы: изображения нового человека» (стр. 66).

И хотя исследователь справедливо оговаривается, что «герой Бабеля остался еще человеком вообще», именно с этим писателем связывается «поворот» в литературе. В литературоведении убедительно доказана несостоятельность этой точки зрения.[5] До Бабеля «человеческое в революции» (только не как противостоящее одно другому, а как взаимно обусловленное) было пафосом и «Двух миров», и «Виринеи», и «Бронепоезда 14-69», и «Чапаева», и «Донских рассказов», и «Сорок первого», и многих других произведений начала и середины 20-х годов. «Гуманистическое содержание» революции, тем более «изображение нового человека», несравненно более прочно сближает эти произведения с главными тенденциями ранней прозы, чем «Конармию» Бабеля. Поэтому вряд ли справедливо рассматривать произведения Б. Лавренева, Вс. Иванова, В. Шишкова и других писателей лишь в связи с вопросами поисков острых сюжетов, «орнаментализма» и лиризма. По той же причине утверждение, что в прозе начала 20-х годов «человек оставался либо совсем в стороне, либо при полном безразличии к его индивидуальности», весьма неточно. Софрон, Виринея, Чапаев, Клычков — только одни эти образы опровергают мысль о «безликости» героев молодой советской прозы. Сам автор хорошо и верно оценивает «Чапаева», но почему-то в общих выводах «забывает» о нем.

Как же рассматриваются дальнейшие изменения в прозе середины и конца 20-х годов?

После очень беглых и самых общих характеристик драматургии и поэзии автор возвращается к прозе (раздел 25). Анализ начинается с «Разгрома» А. Фадеева («поворот к психологизму»), затем речь идет (очень кратко) о «Цементе» Ф. Гладкова («становление социалистической личности», «общественные конфликты» современности), о прозе второй половины десятилетия («Вор» Л. Леонова, «Отступник» В. Лидина и др.), наконец снова о произведениях середины 20-х годов, в которых «проблема человека в революции все более полно переходит в проблему человека революции» (стр. 87) («Города и годы» К. Федина, «Зависть» Ю. Олеши и др.). Завершается анализ прозы беглыми характеристиками произведений 20-х годов о деревне, исторического романа и сатиры (раздел 27). Последние два раздела посвящены общим вопросам (роль Горького в судьбах писателей и выводы).

Поставленные автором проблемы — сближение литературы с новой действительностью, углубление психологизма, расширение общественных конфликтов и др. — безусловно весьма характерны для литературы 20-х годов. Но если они рассматриваются в отрыве от логики движения самой литературы (автор, как мы видели, совсем не учитывает, когда — в начале, середине или конце десятилетия — появлялись те или иные произведения), трудно воссоздать общую убедительную картину литературного процесса. Вопросы развития литературных родов и жанров, стиля и принципов типизации остаются в стороне. По-видимому, не случайно

[5] См., например: Русский советский рассказ. Очерк истории жанра. Изд. «Наука», Л., 1970, стр. 144—152.

lib.pushkinskijdom.ru

в разделах о литературе гражданской войны рассматривается в основном поэзия (проза — слишком бегло и общо), а в разделах о 20-х годах — главным образом проза, а поэзия — в самых общих чертах, хотя поэзия в эти годы развивалась весьма интенсивно. Почти ничего не сказано о становлении русского советского романа, повести, рассказа и очерка, обойдены и проблемы многообразия художественных поисков в прозе 20-х годов. Не рассматривается вопрос о значении творчества Горького, Маяковского, Есенина и других крупных художников в развитии литературы этого десятилетия.

Ни в обзоре общественно-литературной жизни эпохи, ни в разделах, посвященных художественной литературе, не анализируется проблема преемственности — одна из самых жгучих и сложных для 20-х годов. В отдельных случаях упоминаются классики или декларируется важность классического наследия, но нигде не сделано попытки показать его значение в трудных поисках советской литературы. О традициях русского народного творчества совсем ничего не сказано, хотя их роль в становлении революционной литературы была огромной. Все это приводит к тому, что советская литература выглядит оторванной от предшествующего многовекового опыта русской литературы, от национальных традиций.

Введение к первому тому академической «Истории русской советской литературы» трудно назвать последовательной характеристикой литературного процесса пооктябрьского десятилетия. Эта интересно и профессионально написанная проблемная статья о некоторых тенденциях в литературе начала революции и 20-х годов лишь в малой степени отвечает заглавию и назначению. Содержательные главы, дополняющие Введение, — «В. И. Ленин и советское искусство» (автор В. Р. Щербина) и «А. В. Луначарский и вопросы советской литературы» (авторы А. Г. Дементьев и И. А. Сац), — существенно не меняют положения, хотя и углубляют очерк литературного движения теоретически.

Если обратиться к содержанию и структуре вводной главы второго тома — о литературе 30-х годов (авторы А. Дементьев, Е. Михайлова, Л. Поляк, З. Паперный), — нетрудно заметить те же особенности и недостатки.

Размер главы достаточно велик — около 15 печатных листов. Естественно, что глава начинается с характеристики общих особенностей периода и основных явлений литературного движения. Здесь много верных наблюдений и выводов, дана в целом четкая и справедливая оценка общественно-литературной ситуации, рассмотрен процесс консолидации творческих сил.

С третьего раздела начинается освещение собственно художественной литературы. «Успехи социализма, осмысленные с позиций большевистской партийности, — пишут авторы, — открывали взору писателя грандиозные перспективы. В книгах о социалистическом строительстве как важнейшая их черта возникал пафос будущего, раскрывавший вместе с тем перед писателями поэзию настоящего» (стр. 16). Замечание несомненно справедливое. Но когда далее в подтверждение этой мысли авторы начинают характеризовать произведения 30-х годов («Гидроцентраль» М. Шагинян, «Соть» Л. Леонова, «Время, вперед!» В. Катаева, «День второй» И. Эренбурга, «Кара-Бугаз» и «Колхида» К. Паустовского), анализ художественных произведений подменяется беглыми социологическими характеристиками. Ни с точки зрения жанра, ни со стороны принципов типизации и стиля названные произведения не анализируются. Поэтому почти не ощущается, например, разница между очерково-репортажным методом изображения в романе В. Катаева и социально-философским у Леонова. Авторы Введения «забыли» развернуто охарактеризовать интереснейшие поиски в прозе начала 30-х го-

lib.pushkinskijdom.ru

дов; произведения начала, середины и конца 30-х годов без всяких оговорок называются в одном ряду.

Проза о современности рассматривается в основном с точки зрения тематики, а тезис о том, что «развитие романа — наглядный пример тесной преемственной связи литературы 30-х годов с основными творческими тенденциями, которые определялись в 20-е годы» (стр. 20), плохо обоснован.

Четвертый раздел главы, посвященный Первому Всесоюзному съезду писателей, возвращает нас к содержанию первых двух разделов, в которых характеризовалась общая литературная обстановка эпохи. Нового в осмысление огромного значения съезда авторы не добавляют. Между тем современное состояние нашей науки позволяет шире и глубже оценить роль съезда в литературном движении 30-х годов, да и не только 30-х.

Главное, однако, не в этом. Следующий раздел начинается так: «Всего нагляднее и убедительнее успехи советской литературы в 30-е годы сказались в искусстве больших эпических форм и прежде всего в жанре романа-эпопеи» (стр. 27). Таким образом, авторы обратились к роману-эпопее для «наглядного» подтверждения «успехов советской литературы». Почему же взят роман-эпопея, а, скажем, не исторический роман, поэма или массовая песня, которые также ярко свидетельствуют об «успехах» советской литературы 30-х годов? Ответить на этот вопрос трудно.

Рассмотрение романа-эпопеи не связано с проблематикой, о которой шла речь на предшествующих страницах. Говоря о романе-эпопее 30-х годов, авторы имеют в виду лишь роман о первых годах революции, хотя тенденция к широкому эпическому повествованию обнаружилась и в произведениях о современности («Бруски» Ф. Панферова, «Энергия» Ф. Гладкова, «Лапти» П. Замойского), и об историческом прошлом («Петр Первый» А. Толстого, «Емельян Пугачев» В. Шишкова). Было бы весьма важным при освещении «большой» прозы 30-х годов широко проанализировать ее тенденцию к эпичности независимо от тематической принадлежности произведений или рассмотреть новое качество прозы о революции, проявившееся в 30-е годы прежде всего в романе-эпопее. Ни тот, ни другой принцип здесь не осуществлены.

Авторы главы ограничили себя рассмотрением крупнейших произведений эпического плана («Жизнь Клима Самгина», «Тихий Дон», «Хождение по мукам», «Последний из удэге»), добавив лишь «Россию, кровью умытую» Артема Веселого и назвав ее «переходом к роману-эпопее». Кстати, такое определение романа А. Веселого ничем не аргументируется. Мысль о том, что в нем «господствуют события, а не характеры», не помогает уяснить «переходный» характер романа А. Веселого, тем более, что сами авторы называют другие произведения, в которых также «господствуют события, а не характеры», то эпопеей-легендой («Падение Даира»), то эпопеей-поэмой («Железный поток»). К сожалению, и дальнейшая характеристика романов М. Горького, М. Шолохова, А. Толстого и А. Фадеева слишком мало помогает понять особенности жанра («это все своеобразные исторические книги о настоящем или очень близком прошлом»; «идея сознательного творчества истории, делания истории народными массами, утверждение человека как творца истории — это та идея, которая скрепляет советский эпос и определяет его новаторство» — стр. 31). Подобные характеристики легко приложимы к любому хорошему роману или любой хорошей поэме.

Однако независимо от оценки раздела о романе-эпопее по существу (в целом он написан более аналитично, чем другие разделы) приходится, к сожалению, констатировать его полную «автономность», произведения рассматриваются вне общего литературного процесса.

lib.pushkinskijdom.ru

Авторы попытались далее связать с разделом о романе-эпопее («тяга к эпичности») характеристику драматургии 30-х годов. Но известно, что эта «тяга» была лишь одной из тенденций (В. Вишневский, Н. Погодин), рядом с ней развивалась социально-психологическая драма (А. Афиногенов, А. Арбузов). И потому, естественно, авторы раздела, по существу, отказались от заявленной вначале идеи и рассматривают драматургию по жанрам: трагедия, драма, комедия, — и опять-таки по темам (тема революции, ленинская тема). Разговор о драматургии неожиданно обрывается (было, в сущности, сказано только о пьесах Вишневского и Погодина). Читатель лишается возможности увидеть более или менее полную картину драматургии эпохи — в развитии и противоборстве... Начинается раздел о поэме.

Если даже согласиться с замыслом авторов и редакции показать вначале общую устремленность в литературе 30-х годов к эпосу, то вряд ли можно ожидать успеха в решении этой задачи без освещения проблем жанра, характера типизации и стиля, причем в сопоставлении прозы, поэзии и драматургии. Но раздел о поэзии также представляет собой разрозненную характеристику отдельных произведений или творчества отдельных поэтов вне их внутренней связи: поэмы А. Безыменского, И. Сельвинского, Н. Дементьева, П. Антокольского и т. д. Рассказ о поэмах изредка перемежается характеристикой лирических книг Б. Ручьева, В. Луговского и др.

Какова же главная мысль в разделе о поэме 30-х годов?

В самом начале сказано: «...тяга к эпичности проявлялась в эти годы с достаточной отчетливостью не только в прозе, драматургии, но и в поэзии» (стр. 44). Сразу возникают вопросы: почему «но и в поэзии»? Если речь идет о жанре поэмы, то она всегда имеет «тягу к эпичности», потому что поэма всегда относилась к эпосу. Может быть, автор раздела (З. Паперный) имеет в виду особую форму эпичности поэмы 30-х годов?

Действительно, напомнив известные поэмы 20-х годов, он делает вывод: «Эти вещи — при всей несхожести авторских индивидуальностей — перекликались друг с другом стремлением поэтически осмыслить путь, пройденный страной, заново взглянуть на время боев и походов. Теперь появляются новые поэмы, повести и рассказы в стихах, которые вырастают как бы из самой гущи строительных подвигов, дел, будней» (стр. 44).

В этих небрежных фразах («вещи... перекликались... стремлением... осмыслить», «поэмы... вырастают... из гущи... подвигов»), по существу, говорится только о тематическом различии поэм 20-х и 30-х годов (там «бои и походы», здесь «строительные будни»). Ни о каком новом качестве эпичности речи нет. Но даже такое разграничение весьма приблизительно, потому что и в 30-е годы было немало поэм о прошлом, в том числе и о революции.

Неясность задачи естественно определила и принципы дальнейшего изложения материала. Одна за другой характеризуются «Трагедийная ночь» А. Безыменского, «Пао-пао» и «Умка — белый медведь» И. Сельвинского, «Мать» Н. Дементьева, «Поэма ухода» М. Исаковского, «Страна Муравия» А. Твардовского, «Триполье» Б. Корнилова, «Кулаки» П. Васильева. Характеристики эти весьма беглы, приблизительны и касаются в основном содержания поэм. Сопоставление их друг с другом или с предшествующими поэмами тех же авторов не простирается дальше ничего не говорящих частностей. Например: «Здесь Безыменскому удалось преодолеть ту риторическую однолинейность, „монологичность“, которая мешала ему прежде и еще проявится позднее» (стр. 45). Во-первых, риторичность и однолинейность свойственны и «Трагедийной ночи». Во-вторых, «монологичность» не обязательно является не-

lib.pushkinskijdom.ru

достатком. Монологичны «Поэма ухода» М. Исаковского, «Одна ночь» П. Васильева и многие другие. Что из этого следует?

Или другой пример. Автор пишет, что в поэмах Сельвинского 20-х годов «субъективно-лирическая стихия противоречиво сталкивается (? — *П. В.*) с иной стихией... — речью героев произведений»: если в «Пушторге» «ведущим» выступает автор, то в «Пао-пао» «мы уже не найдем никакого ведущего» (стр. 45). Что дает подобное наблюдение для понимания поэм 30-х годов? Во-первых, названные произведения Сельвинского не являются поэмами, а во-вторых, наличие или отсутствие «ведущего» может быть просто продиктовано замыслом автора.

Сопоставление произведений разных поэтов также не помогает понять ни характера эпоса 30-х годов, ни особенностей вклада того или иного автора в развитие жанра. Дочитав раздел о поэме 30-х годов, читатель будет тщетно пытаться сделать какой-либо вывод о новизне и своеобразии развития жанра в этот период. Различные (удачные и неудачные, часто весьма приблизительные) соображения автора раздела случайны и не объединены общей мыслью, если не считать таковой указание на то, что поэма — жанр лиро-эпический и что рассмотренные произведения повествуют о современности 30-х годов. И вовсе не случайно здесь весьма вольное пользование терминологией. Что такое «поэма-стихотворение»? Что означает «варианты жанра поэмы» у П. Васильева, Б. Корнилова, А. Твардовского и М. Исаковского?

Новый раздел начинается фразой: «Героем советской литературы 30-х годов наряду с обобщенным образом народа становится личность, воплощающая его лучшие черты, его социальную активность, личность, включающаяся в борьбу за свободу масс» (стр. 58). Многое из того, что говорится далее о новой личности, запечатленной литературой 30-х годов, о принципиальной важности утверждения в произведениях этих лет творчески активного героя-созидателя, — верно. Справедлива и мысль о том, что в 30-е годы шел процесс более углубленного психологического изображения личности в ее взаимоотношениях с коллективом, цельных и целеустремленных характеров, «всецело отдающихся большой социальной идее» (стр. 60), умеющих возглавить массы. С этой точки зрения по достоинству оценены образы коммунистов в литературе 30-х годов — Корчагин, Давыдов, Басов и другие. Принципиально важна мысль о подлинно гуманистической сущности положительных героев литературы тех лет.

И все же когда авторы рассматривают многие произведения, различные по замыслу, художественным достоинствам и глубине изображения характеров, лишь с целью доказать мысль о коллективистской сущности советского человека, — они вольно или невольно игнорируют художественную целостность произведения, придают самим образам иллюстративный смысл. Следуя друг за другом, герои «Поднятой целины», «Как закалялась сталь», «Танкера „Дербента“» или «Мужества» В. Кетлинской как бы уравниваются, приобретают одно измерение.

Не имея возможности подробно анализировать издержки и просчеты разделов, посвященных проблеме героя, замечу лишь, что и здесь со всей очевидностью обнаруживается тот же недостаток: самый принцип отбора тех или иных произведений для анализа этой проблемы неясен. Например, почему «Поднятая целина», «Танкер „Дербент“» и «Мужество» рассматриваются здесь, а «Малахитовая шкатулка» П. Бажова, «Люди из захолустья» А. Малышкина, «Энергия» Ф. Гладкова, «Скутаревский» Л. Леонова и другие привлекаются в цикле разделов, посвященных проблеме «поэзия социалистического труда» (разделы 12—15)?

В дальнейшем выделяются разделы, посвященные сатире (16), исторической прозе (17), исторической драме (18), поэзии на исторические темы (19), детской литературе (20) и антивоенной тематике (21).

lib.pushkinskijdom.ru

Имеют ли отношение выделенные в этих разделах проблемы к тем, в связи с которыми рассмотрены проза, поэзия и драматургия о современности и революции (разделы 3—15), т. е. к проблемам изображения народа, личности и «поэзии социалистического труда»? Несомненно. Но избранная методика анализа заставляет относить их по другому «ведомству» и не позволяет показать, как общие закономерности литературного развития проявились и в произведениях о современности, и в произведениях о прошлом, и в прозе, и в поэзии, и даже в детской и юношеской литературе. В этом смысле творчество Гайдара столь же типично для литературы 30-х годов, сколь типично и творчество Макаренко или Твардовского.

Особенно отрицательно сказался избранный авторами принцип рассмотрения истории литературы на характеристике развития литературных жанров и стилей, без чего вообще немыслимо понять литературу как специфическую форму познания действительности. О прозе, поэзии и драматургии говорится вперемежку по нескольку раз, но нигде не сделано попытки нарисовать картину развития этих литературных родов в 30-е годы. Из всех жанров уделено внимание лишь роману-эпопее, поэме и отчасти песне. Им отведены отдельные разделы. Но мы уже видели, насколько неполно и приблизительно рассмотрены они. О многообразии лирических жанров, о повести, рассказе, очерке, басне, о разных типах романа, о комедии и других литературных жанрах, активно развивавшихся в 30-е годы, в большом историко-литературном очерке не сказано ничего.

Но, может быть, при всей разбросанности разделов о прозе, поэзии и драматургии, в конечном счете складывается общая верная картина развития литературных родов и жанров?

Проследим, как представлена поэзия.

О поэзии 30-х годов говорится в шести разделах: седьмом (поэмы о современности), одиннадцатом (лирика), тринадцатом (поэзия о преобразовании действительности), девятнадцатом (поэмы об историческом прошлом), двадцатом (стихи для детей) и двадцать первом (антивоенная поэзия). Как видим, принцип рассмотрения — тематический. Основной метод характеристики — обзорный. В каждом разделе с большей или меньшей полнотой та или иная тема иллюстрируется отдельными произведениями или творчеством отдельных поэтов. Иных (кроме тематической) связей между ними не устанавливается. В разделах об антивоенной и детской поэзии эта иллюстративность настолько очевидна (стихи рассматриваются вперемежку с прозой и драматургией), что решительно невозможно увидеть целостную картину даже в рамках тематических.

По существу, и все другие разделы о поэзии написаны по принципу «обзорности», причем отбор произведений часто случаен («мы говорили лишь о некоторых»). Раздел об исторических поэмах еще более неполный и поверхностный, чем о поэмах, посвященных современности. Здесь говорится лишь о поэмах К. Симонова и Д. Кедрина, причем только в связи с темой патриотизма. Даже не названы исторические поэмы В. Каменского, Н. Рыленкова, В. Саянова, П. Васильева, Л. Мартынова, опубликованные до первой поэмы К. Симонова.

Однако и поэмы К. Симонова и Д. Кедрина, в сущности, не анализируются как поэмы (поэмы Д. Кедрина «Зодчие», «Приданое» почему-то вообще названы стихотворениями). На правах поэмы рассматривается стихотворная пьеса И. Сельвинского «Рыцарь Иоанн». Поэтому непонятно, что автор хотел собственно сказать в разделе об исторических поэмах.

Таким образом, общей картины развития поэмы 30-х годов и анализа ее своеобразия в главе нет.

lib.pushkinskijdom.ru

То же можно сказать и о лирике, рассматриваемой в разделах 11 и 13. В первом из них автор пытается охарактеризовать общие особенности лирической поэзии. Здесь говорится о том, что «поэзия раздвигала свои границы и пределы, овладевала все новыми и новыми сферами жизни, быта и бытия советского человека» (стр. 77). В каком же направлении она «раздвигала свои границы»? «В эти годы, — пишет автор, — в связи с усилением внимания литературы к личности советского человека во многом переосмысляется и представление о быте», «с новой остротой встает вопрос о „соотношении" лирики и быта» (стр. 78). И подтверждается эта мысль тем, что «А. Безыменский, А. Жаров, другие молодежные поэты рисуют жизнь, работу, быт комсомольских ячеек, коммун, общежитий» (стр. 78), что Н. Заболоцкий, в отличие от «Столбцов», в «Голубиной книге» «пишет о поколениях, которые шумят, „угрюмый перестраивая мир"» (стр. 79); что «расширяется круг лирических тем и мотивов» (стр. 79) у Б. Пастернака, И. Эренбурга, И. Уткина, М. Светлова, Э. Багрицкого и т. д.

Таким образом, своеобразие лирики 30-х годов опять-таки объясняется изменением ее тематики. В небольших «медальонах», посвященных этим поэтам, есть верные наблюдения, но из них не складывается картины развития лирической поэзии. Верные сами по себе замечания о том, что происходит расширение границ лирики, овладение «новыми сферами жизни» (стр. 77), что «поэзия 30-х годов выдвигает образ нового героя» (стр. 86), что «наряду со стихами идиллическими были и внутренне-конфликтные, драматически-напряженные, лишенные догматической предвзятости» (стр. 94) и т. п., — эти замечания не затрагивают эстетической сущности лирики. Имена поэтов объединяются или выдвигаются на первый план без внутренней мотивировки. Почему-то почти каждый раздел о поэзии 30-х годов начинается с характеристики творчества А. Безыменского и И. Сельвинского, хотя в 30-е годы творчество Безыменского с его лозунговым энтузиазмом, по общему мнению критики тех лет, уже «устарело» и не отражало основных тенденций развития литературы 30-х годов. Даже в середине десятилетия этот поэт продолжал выступать против лирики, считая ее преждевременной, а, например, поэзию Есенина характеризовал как чуждую революции. Ни чисто «производственные» поэмы А. Безыменского и И. Сельвинского, ни лишенная психологизма лирика их не определяли основных поисков поэзии 30-х годов. Более того, общая поэтическая культура стиха и духовный мир героев поэзии Безыменского на фоне поэзии Исаковского, Твардовского, Кедрина, П. Васильева, Прокофьева и многих других поэтов были настолько бедны, что это бросалось в глаза самому неискушенному читателю. Да и автор раздела З. Паперный критически оценивает такие, например, стихи поэта:

Власть у нас! Власть у нас!
На борьбу не жди мандатов.
Подымайте ярость масс
На проклятых бюрократов!

Стоит ли посвящать таким стихам целые страницы, когда десятки крупных поэтов-лириков, действительно игравших важную роль в поэзии 30-х годов, либо только упоминаются, либо даже вовсе «забыты» в «Истории»?! Ни строчки не отведено в главе лирике таких поэтов, как А. Сурков, П. Комаров, В. Лебедев-Кумач, Д. Бедный, Вс. Рождественский, Н. Браун, В. Гусев, Н. Дементьев, П. Орешин, Б. Ручьев, Н. Рыленков, Д. Кедрин, П. Васильев, А. Твардовский, Б. Корнилов, М. Исаковский (немного сказано только о его песнях), А. Решетов, А. Чуркин и мн. др.

lib.pushkinskijdom.ru

Но суть дела не только в этом. Ни Безыменский, ни Уткин, ни Жаров, ни Кирсанов, ни Дж. Алтаузен, ни даже Пастернак и Багрицкий, ни другие поэты, характеристикой творчества которых автор начинает разделы о лирике и которым уделяет главное место, не определяли в 30-е годы то новое, что в ней появилось. Новые тенденции связаны были в первую очередь с творчеством нового поколения поэтов (М. Исаковский, А. Твардовский, А. Прокофьев, А. Сурков, П. Васильев, Б. Корнилов, Н. Рыленков, Я. Смеляков, Б. Ручьев и др.), которые внесли (разумеется, каждый по-своему) действительно свежую струю в характер лирики. Новые тенденции проявились также в лирике поэтов старшего поколения — Н. Тихонова, В. Луговского, Н. Асеева и др. (о которых также, по существу, почти ничего не сказано в разделе).

Что же было новым? З. Паперный несколько раз повторяет мысль о том, что в 30-е годы в поэзии усиливается интерес к личности. Но мысль эта слишком общая. Интерес к личности был велик и в поэзии 20-х годов. Достаточно назвать имена Маяковского и Есенина. В 30-е годы интерес поэтов переместился на личность рядового труженика как представителя массы. Это обусловило не только тематику (преимущественный интерес к современности), не только расцвет таких жанров, как массовая песня, эпическая поэма, но и изменения в самом характере лирических стихов (господство так называемых «жанровых» стихотворений, стихов-портретов, лирико-повествовательных интонаций, интерес к психологическому анализу объективного героя и т. п.). То, что Твардовский увидел как особенное в лирике Исаковского, — умение найти для самой злободневной политической темы средства задушевно-интимного изъяснения, — можно отнести к лирике 30-х годов в целом (в качестве главной тенденции). И не случайно в критике 30-х годов основные споры и оценки были связаны с выяснением этих особенностей (кстати, автор нигде не затрагивает этих споров).

Если, говоря об отдельных поэтах, автор ограничивается главным образом характеристикой тем и проблем, пересказом содержания произведений, то в обобщениях — «общими местами»: интерес к личности, «выделение» гражданской поэзии и одновременно «обращение к интимно-лирическому жанру» (стр. 93) и т. п. (как будто всего этого не было в 20-е годы, не говоря уже о классической поэзии!).

Разделы о поэзии 30-х годов не дают ясного понимания ее своеобразия. Поэтому и авторские выводы расплывчаты, противоречивы. Так, на стр. 44 (где речь идет о поэмах) утверждается, что характерной особенностью поэзии 30-х годов является «тяга к эпичности», а на стр. 91 (где речь идет о лирике) говорится, что склонность «к обостренно-личной настроенности» характеризует «общий поворот нашей лирики».

Так что же было характерным — «тяга к эпичности» или «к обостренно-личной настроенности»? Непонятно. Или «тяга к эпичности» относится к поэме, а «обостренно-личная настроенность» — к лирике? Но это в общем-то банальная истина. Таким образом, собственно литературный процесс 30-х годов, направление поисков и эстетические завоевания литературы этих лет серьезно не исследуются в представленных разделах о прозе, поэзии и драматургии.

Общую картину литературы 30-х годов в известной мере дополняют три довольно большие по объему главы: «Содружество национальных культур» (автор Г. И. Ломидзе), «Журналистика и критика 30-х годов» (авторы Г. А. Белая, Н. И. Дикушина, В. А. Максимов, А. И. Хайлов) и «Международные связи литературы 30-х годов» (автор не указан). Все они несомненно полезны, так как расширяют представления читателя о литературе эпохи.

В главе «Содружество национальных литератур» характеризуются

lib.pushkinskijdom.ru

основные явления ведущих литератур народов СССР, свидетельствующие о плодотворном влиянии новой, социалистической действительности на творческие поиски писателей, выясняются теоретические основы формирования единой многонациональной литературы, подчеркивается роль русской советской литературы в этом процессе. В отличие от основных разделов, посвященных литературе 30-х годов, здесь проводится мысль о значении классического наследия в укреплении и развитии принципов социалистического реализма. И все же глава эта по своему характеру напоминает развернутую статью о межнациональных литературных связях вообще и не является историко-литературной главой об особенностях этих связей именно в 30-е годы.

Несомненна ценность обзорной главы о международных связях советской литературы 30-х годов. Здесь дается, хотя и в общей форме, характеристика не только процесса идейно-эстетического размежевания в зарубежных литературах «четвертого десятилетия XX в.», творческой консолидации прогрессивных писателей мира в период усиления фашистской реакции в ряде стран Западной Европы, но и все более усиливающегося интереса многих художников к советской культуре и вопросам социалистического реализма.

Глава «Журналистика и критика 30-х годов», конечно, в чем-то дополняет основные обзорные главы, но выделение этой темы в отдельную главу, тем более в том виде, как она получилась, вряд ли целесообразно. Дело в том, что и критика, и журналистика, будучи в известной мере самостоятельными сферами литературной жизни, в изучении истории литературы могут и должны привлекаться прежде всего для анализа идейно-эстетической борьбы и теоретико-методологических поисков. Последнее же является задачей разделов, в которых дается общая характеристика своеобразия общественно-литературного процесса эпохи. Вынесение всей этой проблематики в конец книги (так сделано во всех томах рецензируемой «Истории») придает проблеме методологических поисков и литературной борьбе второстепенное значение. Более того, самый характер этой главы подтверждает, что редакция ставила цель лишь дополнить обзор литературы материалами, имеющими к ней определенное отношение: здесь очень кратко, информационно рассказывается об основных дискуссиях, журналах и газетах. Причем, по существу, дискуссии не анализируются, а «медальоны» о журналах выглядят статично (кто редактировал, что было напечатано и т. д.) и в чем-то повторяют материалы «Хроники литературной жизни». Такой подход лишает возможности понять сложное взаимодействие критики и журналистики с художественными поисками писателей, увидеть главное направление литературного процесса. Кратко информируя об отдельных дискуссиях 30-х годов (о языке, о формализме и др.), авторы упускают в них самое важное — характер борьбы вокруг проблемы народности и национальных традиций. А эта борьба протекала существенно по-новому, чем в 20-е годы. Видимо, не случайно и в основных обзорных главах эти проблемы почти не нашли освещения. Верные наблюдения и выводы об общей устремленности литературы, критики и журналистики (укрепление связей с современностью и поиски идейно-эстетического единства) оказываются оторванными от собственно художественных поисков. Отделенность от анализа литературы и «чистая» информационность главы во многом обесценивают ее.

Таким образом, недостатки второго тома в основном оказались теми же, что и в первом томе.

В последующих главах — о литературе периода Великой Отечественной войны и послевоенных лет — отмеченные недостатки усугубляются в силу постоянной тенденции к рецензированию, пересказу содержания произведений, к неумеренной беллетризации истории литературы.

lib.pushkinskijdom.ru

В последних томах заметны ненужное многословие и некоторая манерность. Так, например, известная нарочитость видна в слишком затянувшемся вступлении к анализу литературы Великой Отечественной войны (авторы главы Г. А. Белая, Ю. Б. Борев, В. М. Пискунов) — об «обычном воскресенье» 22 июня 1941 года, о том, что «у нас было обычное солнечное утро», о нарастании «пандемии (?) коричневой чумы», о том, что «в ранний час, когда, говоря словами поэта, „страна встает со славою навстречу дня" (Б. Корнилов) и когда каждому ребенку кажется, что небо, солнце и мама будут всегда, взрывы бомб обрывают мирную жизнь», и т. п.

Перейдя к характеристике поэзии военной поры, авторы отмечают, что она стала «активной», «массовой», «более прозрачной», и в доказательство приводят лишь стихи Б. Пастернака, И. Сельвинского и А. Ахматовой. Беглые и слишком легковесные замечания о «газетной» поэзии (стр. 12), заметки о «Песне смелых» А. Суркова, стихотворениях «Жди меня» и «Убей его» К. Симонова (форма заклинаний) и некоторых других, подтверждающих «действенность» поэзии, в сущности, и исчерпывают анализ фронтовой лирики. Попутно высказываются верные замечания о том, что поэты ощущали историю, широко использовали архаическую лексику, фольклор, что в годы войны развивались публицистическая и любовная лирика, песня и др. Даже не охватив многих и многих явлений лирической поэзии, авторы начинают разговор о поэме: «Уже к весне 1942 г. к стихам — непосредственным откликам на события, не отменяя их (почему должны отменять? — *П. В.*), прибавляются (?) стихотворные формы, имеющие эпическую тенденцию...» (стр. 18). Говоря о двух тенденциях в поэзии войны («желание документально запечатлеть события» и «стремление осмыслить весь исторический путь народа») как «прямо противоположных», авторы ничем даже не пытаются подкрепить эту мысль. Характеристика поэм О. Берггольц, М. Алигер, П. Антокольского, А. Твардовского, сатирических стихотворений Д. Бедного, С. Маршака и А. Жарова, стихов открыто гуманистической направленности и героического пафоса, настолько бессистемна и неаналитична, что просто невозможно почувствовать ни эстетической значимости произведений, ни особенностей развития жанров. Весь раздел о поэзии написан в виде беглых заметок, не претендующих ни на полноту освещения материала, ни на выяснение закономерностей ее развития.

Несколько обстоятельнее, но столь же описательно рассказывается о публицистике военных лет и очерке. Никаких попыток литературоведческого осмысления этих жанров мы здесь не найдем. Если и делаются какие-то наблюдения историко-литературного характера, то они опираются на слишком неясные аргументы. Например, на стр. 39 говорится, что «интерес (очеркиста, — *П. В.*) к героическому характеру уже вел к рассказу, ибо вводил в литературу иные, нежели в очерке, формы воссоздания образа человека». Какие это формы? Свойственны ли они военному очерку или любому другому? Разве очерку «героический характер» противопоказан?

Конкретное рассмотрение связи очерка и рассказа, например очерка В. Гроссмана «Власов» и «Рассказов Ивана Сударева» А. Толстого, сводится к утверждению, что последний «свободно домысливал» конкретный случай (стр. 42). Сопоставление это нельзя признать удачным тем более, что «Рассказы Ивана Сударева», как и цикл рассказов Б. Горбатова «Алексей Куликов — боец», а в значительной мере и «Наука ненависти» М. Шолохова и многие рассказы А. Платонова, — произведения особого склада в жанре новеллистики; их своеобразие состоит не в том, что героическое передается через буднично-конкретное, как считают авторы главы, а в самом принципе типизации и художественной форме, явно идущих от народного творчества. И дело не только в сказовой манере повествования,



lib.pushkinskijdom.ru

но и в сознательной «установке» на «общность», нарицательность персонажей. О таком тонком использовании народно-поэтических средств языка и стиля очень хорошо говорил в одной из своих статей С. Залыгин, имея в виду Андрея Платонова.

Авторы главы не видят принципиальной в этом смысле разницы между такими, например, произведениями, как «Василий Теркин» и «Сын», «Русский характер» А. Толстого и «Гибель командарма» Г. Николаевой, в главе говорится о них совершенно одно и то же. Вот почему читатель никак не улавливает эстетических критериев в оценках произведений.

Даже наиболее обстоятельно с точки зрения содержания рассмотренные (и в основном верно) «Дни и ночи» К. Симонова, «Радуга» В. Василевской, «Непокоренные» Б. Горбатова, «Волоколамское шоссе» А. Бека, «Взятие Великошумска» Л. Леонова и «Они сражались за Родину» М. Шолохова по своему масштабу выглядят одинаковыми. Верная мысль о том, что «эволюция литературы военных лет состоит во все углубляющемся изображении народа как субъекта истории» (стр. 57), к сожалению, не подтверждена эстетическим анализом произведений. Самые главные вопросы (особенности и развитие жанра повести, рассказа, романа) не затронуты. Отдельные замечания о стиле содержат общие мысли о романтически приподнятом и строго реалистическом направлениях. Касается это и наиболее профессионально написанного раздела о драматургии (авторы А. Богуславский и В. Диев), где художественные достоинства пьес «Русские люди» К. Симонова и «Нашествие» Л. Леонова, «Офицер флота» А. Крона и «Лёнушка» Л. Леонова как бы уравнены: все пьесы правдивые, глубоко раскрывают образ воюющего насмерть с врагом народа и т. д.

В результате нередко происходит явное смещение историко-литературных акцентов. Например, наиболее характерная для военных лет и наиболее сильно звучавшая поэзия А. Твардовского, А. Суркова, А. Прокофьева, О. Берггольц, Н. Тихонова, М. Исаковского оказалась «уравновешенной» стихами Б. Пастернака, А. Ахматовой, И. Сельвинского и некоторых других поэтов, чье творчество не имело такого широкого, подлинно народного признания и не оказывало столь мощного воздействия на читателя военного лихолетья.

Литература Великой Отечественной войны, особенно поэзия, оказывается обедненной. И не только потому, что почти ничего не говорится о развитии таких наиболее активных в те годы жанров, как песня, баллада, очерк, агитпоэзия, сатира и др., что не освещено жанровое и стилистическое богатство литературы. Слабо показано принципиально важное место литературы военного периода в утверждении и развитии принципов социалистического реализма в целом, особенно принципа народности.

Безусловно полезные главы «Журналистика и критика 40-х — начала 50-х годов» (автор Н. И. Дикушина) и «Советские писатели во фронтовой печати (1941—1945)» (авторы А. Г. Коган, М. Л. Цейтлин) страдают информационностью, неполнотой, избирательностью фактов и др. Но главный недостаток состоит в том, что весь этот материал (как и в предшествующих томах) предлагается в качестве некоего приложения к истории литературы Великой Отечественной войны.

Невнимание к эстетическим критериям, к теоретическим проблемам, особенно таким, как народность и национальное своеобразие литературы, творческая индивидуальность писателя и закономерности литературного процесса, приводит к описательности и нивелированию достижений как отдельных художников, так и этапов развития литературы. Пожалуй, особенно наглядно это проявилось в главах о послевоенной литературе.

На первый взгляд все здесь выглядит благополучно: охарактеризованы основные темы и проблемы литературы, систематизированы вокруг

lib.pushkinskijdom.ru

них произведения прозы, поэзии и драматургии, выделены «крупным планом» наиболее известные романы, повести, очерки, пьесы, поэмы, стихотворения, сделана попытка дать анализ их достоинств и недостатков. Но при более внимательном прочтении этих глав нетрудно обнаружить такие же серьезные недостатки, которые были присущи предшествующим томам.

Прежде всего — о периодизации. Резкое разделение послевоенной литературы 1953 годом на два периода[6] в рецензируемом труде не подтверждается значительными художественными явлениями. Почему отсчет нового этапа ведется с 1954 года? Чем знаменателен этот год с точки зрения литературного развития? На странице шестой IV тома называются дискуссии, около трех десятков произведений, которые призваны подтвердить правоту авторов.

Недостаточность приводимых фактов для столь важных выводов о новом этапе развития литературы, начавшемся в 1954 году, видна даже невооруженному глазу. Вызывает удивление сопоставление этих фактов. В одном случае учитывается выпуск книги, в другом — возобновление работы над произведением, в третьем — начало работы. В качестве важных событий, обозначивших целый этап литературного развития, рассматриваются самые неудачные из многочисленных дискуссий (о «самовыражении в поэзии», об «идеальном герое»), проходивших буквально каждый год. Рядом с произведениями действительно значительными называются либо идейно несостоятельные («Оттепель»), либо не сыгравшие существенной роли («Балтийское небо» Н. Чуковского, стихи 1954 года К. Симонова), либо отмеченные серьезными отступлениями от жизненной правды («Повесть о директоре МТС и главном агрономе»).[7]

Рассмотрим, как представлена проза в главе «Литература послевоенного периода (1946—1954)».

В отличие от глав, посвященных литературе 20-х и 30-х годов, здесь более четко выделены разделы о прозе, поэзии и драматургии, а проза характеризуется последовательно тематически: произведения о войне, об историческом прошлом, о современности. Внутри раздела о военной прозе намечены «линии»: мемуарно-очерковая литература, социально-психологическая или «бытовая», романтическая и обобщающе-философская. Такое деление практически может быть принято, но при условии, если выявлены особенности и плодотворные тенденции этих «линий» в общем литературном процессе, их взаимодействие, если верно определены своеобразие и значение вклада писателей в решение коренных проблем, вставших перед литературой.

К сожалению, этого в главе нет. Характеристики произведений и творчества отдельных писателей скорее напоминают рецензии. Вместо историко-литературного анализа даются пересказ содержания и общая оценка героев, основное внимание уделяется проблематике произведений. Таковы, например, страницы, посвященные «Спутникам» В. Пановой, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, «Звезде» Э. Казакевича, «За правое дело» В. Гроссмана, «За власть Советов» В. Катаева. Здесь часто трудно уловить, почему (независимо от того — правильно или неправильно) так подробно рассказывается о том или ином романе (или повести), какая историко-литературная мысль обусловила обращение к анализу произведения, в чем его значение. Вызывает возражение тот факт,

---

[6] Глава «Литература послевоенного периода (1946—1953)» (авторы Т. К. Трифонова, С. Я. Фрадкина) помещена в III томе, глава о литературе 1954—1965 годов — в качестве Введения к IV тому (авторы А. Г. Дементьев, М. М. Кузнецов).

[7] О недостатках повести Г. Николаевой убедительно говорил В. Овечкин в дискуссии о деревенской прозе в 1955 году (см.: Жизнь колхозной деревни и литература. «Советский писатель», М., 1956, стр. 64—70).



lib.pushkinskijdom.ru

что названным писателям уделено основное внимание в разговоре о военной прозе первого послевоенного десятилетия, а другим, не менее значительным, даже по объему отведено места гораздо меньше, например А. Фадееву, роман которого «Молодая гвардия», как и «Спутники» В. Пановой, вышел в 1946 году, М. Бубеннову с его романом «Белая береза», Л. Леонову, как автору «Русского леса», и другим крупным писателям.

Возможные возражения на эти вопросы — не объять необъятное, Леонову и Фадееву будут отведены специальные главы и т. п. — нельзя принимать всерьез потому, что в любом случае объективная картина литературного развития превратится в простой обзор произвольно отобранных произведений, если не вскрыты действительные особенности литературы того или иного периода и не доказано, что именно эти, а не другие писатели наиболее полно отразили поиски и дали новое художественное решение главных проблем времени.

Авторы главы о послевоенной прозе несколько раз пытаются объяснить свой отбор произведений, но зачастую весьма не убедительно. Так, например, значение повестей В. Пановой «Спутники», В. Некрасова «В окопах Сталинграда» и Э. Казакевича «Звезда» определяется так: «В то время как литература военного четырехлетия явно тяготела к собирательным образам, для лучших произведений послевоенной прозы более характерно внимание к отдельной личности, к человеческой индивидуальности на войне» (стр. 94).

Здесь все неверно. Во-первых, собирательность образа не является неким недостатком типизации и не отменяет внимания автора к отдельной личности. Во-вторых, не В. Панова и В. Некрасов первыми начали изображение «человеческой индивидуальности на войне». Как быть с генералом Литовченко, Тарасом Яценко, Оленой Костюк, Боурджаном Момыш-улы, Олегом Кошевым и Улей Громовой, Николаем Стрельцовым и Иваном Звягинцевым и многими другими? Не произведения Э. Казакевича и В. Пановой первыми открывают и «высокую поэтичность образов, открытость эмоций, волнение, любовь и боль автора, окрашивающие повествование» (стр. 98).

У истоков «эпического обобщения опыта войны» оказывается роман В. Катаева «За власть Советов», хотя сами авторы пишут, что «эпическое изображение событий и характеров в их полноте и многогранности» мало удается Катаеву (стр. 104). Авторы словно забывают, что за два года до романа Катаева появилась «Белая береза» М. Бубеннова.

«За правое дело» В. Гроссмана характеризуется как произведение, тяготеющее к роману-эпопее и открывшее путь «восхождения» прозы «от быта войны к философии войны» (стр. 107, 109), хотя первая редакция его была на страницах «Правды» подвергнута основательной критике, после чего автор создал вторую редакцию, опубликованную уже после «Русского леса» Л. Леонова. Писавшие о романе В. Гроссмана справедливо усматривали (отчасти и во второй редакции) серьезные недостатки прежде всего в философской концепции романа. К тому же, по верному замечанию авторов главы, образы основных героев (Новиков, Крымов) получились у В. Гроссмана невыразительными. Вообще, делая иногда серьезные критические замечания в адрес некоторых писателей (схематизм характеров, невыразительность изображаемых событий и др), авторы как бы не придают этим замечаниям серьезного значения.

Историческая проза и произведения, посвященные современности, рассматриваются еще более избирательно и информационно. Перечисления в одном ряду разных по масштабу и достоинствам произведений, суммарные в 8—10 строк характеристики выдающихся явлений (дилогия К. Федина, тетралогия Ф. Гладкова, «Даурия» К. Седых, «Вечерний звон» Н. Вирты, «Алитет уходит в горы» Т. Семушкина, «Ветер с юга» Э. Грина и др.) и рядом с этим значительно более щедрые рассуждения (с переска-

lib.pushkinskijdom.ru

зом содержания) о таких произведениях, которые остались только достоянием тех лет («Ясный берег» В. Пановой, «Водители» А. Рыбакова и др.). При этом характеристики даются настолько стереотипные, примелькавшиеся в критике, что о каком-либо свежем, глубоком прочтении произведений не приходится говорить. Между тем сейчас, спустя почти два десятилетия, многое в литературе той поры становится виднее.

Встает, например, вопрос, почему, при всей важности для тех лет и популярности многих произведений о войне, ни В. Панова, ни Э. Казакевич, ни В. Гроссман, ни И. Эренбург, ни В. Некрасов не создали крупных характеров, которые бы воплотили коренные черты воюющего народа, через судьбы которых можно было бы лучше понять развитие и исторические изменения народного, национального самосознания.

Поэтому все более ценными оказываются усилия и достижения тех писателей, которые воспринимали конкретные события, подвиги, драмы и трагедии в широкой исторической перспективе с точки зрения судеб народных (и не обязательно в эпических романах). Здесь следует говорить в первую очередь о таких художниках, как Л. Леонов (образ Ивана Вихрова), К. Федин (образ Кирилла Извекова), М. Шолохов (Стрельцов, Звягинцев, Андрей Соколов), М. Бубеннов (образ Андрея Лопухова), К. Седых (образ Романа Улыбина), Ф. Гладков (центральные герои тетралогии), А. Фадеев (молодогвардейцы) и др. Был создан и ряд менее крупных, но тем не менее очень значительных характеров другими писателями (Воропаев, Матвей Журбин).

Авторы главы не задумались над этой проблемой (как, впрочем, и многими другими, например проблемами жанра, стиля, языка) и потому не смогли по достоинству оценить эти произведения и их значение в развитии литературы послевоенных лет. Писатели и произведения оказались как бы выравненными. Поэтому и выводы на стр. 129 («уже в эти годы лучшие произведения советской литературы о современности, как и книги о войне, поднимали общественные проблемы большой значимости») кажутся слишком бедными.

Нет необходимости рассматривать разделы этой главы о поэзии и драматургии. Раздел о послевоенной поэзии, пожалуй, самый слабый во всем четырехтомнике. Здесь все сводится к чрезвычайно упрощенному комментированию стихотворений и поэм.

Освещение литературы последнего десятилетия (т. IV) мало чем отличается по своей методике от анализа предшествующих периодов: это скорее заметки по «поводу» отдельных произведений или литературных событий в связи с той или иной темой или проблемой.

В отличие от авторов предыдущей главы (о литературе 1946—1953 годов) А. Дементьев и М. Кузнецов рассматривают развитие литературы не по родам, видам или жанрам, а по проблемам, отчасти возвращаясь к принципу построения главы о литературе 30-х годов. Такой подход вполне возможен и, вероятно, даже перспективен в исследовании закономерностей литературного процесса по сравнению с общепринятым в «историях» и «очерках» тематическим анализом. Но он может быть плодотворным лишь при условии точного выделения основных творческих проблем и соединения проблемно-тематического анализа с эстетическим.

Как же осуществлен анализ литературы в этой главе?

Открывается она некоторыми общими положениями об особенностях советской литературы, затем совсем кратко говорится о новом этапе, о том, что жизнь поставила перед литературой новые задачи (стр. 6). Тут же формулируется мысль: «Литература следовала за развивающейся действительностью. Особо здесь нужно отметить видную роль очерка» (стр. 6). Иллюстрируя эту мысль, авторы называют несколько видных очеркистов и рассматривают очерки В. Овечкина (стр. 7—8). Выясняется, что «не только для очерка, но для всех жанров литературы всегда

lib.pushkinskijdom.ru

(!) были характерны постановка острых проблем современной советской действительности, выдвижение на первый план людей большевистского дела» и т. д. (стр. 8). В качестве примера того, как велико было у писателей «желание проникнуть в глубь процессов жизни, дойти „до корня", стремление смело вскрывать жизненные противоречия и конфликты» (стр. 8), приводятся роман Д. Гранина «Искатели», «Повесть о директоре МТС и главном агрономе» Г. Николаевой, роман В. Кочетова «Молодость с нами». Раскрывается содержание этих произведений, а вслед за ними — «Ненастья», «Не ко двору» В. Тендрякова, «Записок агронома» Г. Троепольского — и сразу вывод: «Как видим, в прозе 1953—1954 гг. уже начали проступать подсказываемые новыми чертами самой действительности тенденции, говорящие о своеобразии развития социалистического реализма этих лет: новые герои, конфликты, сюжеты» (стр. 11).

Ни о каком своеобразии «развития социалистического реализма этих лет» не говорилось. Речь шла только о содержании названных произведений, в которых запечатлены явления послевоенной действительности. Но, как замечают на стр. 8 сами авторы, постановка острых проблем современной действительности советскими писателями была характерна «для всех жанров литературы всегда». Чем же обогатили социалистический реализм на новом этапе Д. Гранин, В. Некрасов и В. Тендряков, — неясно.

Простую и не новую мысль о связи литературы с действительностью авторы продолжают доказывать примерами из драматургии («Персональное дело» А. Штейна, «Крылья» А. Корнейчука и «Годы странствий» А. Арбузова) и поэзии («За далью — даль» А. Твардовского, «В переулке за Арбатом» П. Антокольского, «Верность» О. Берггольц).

Как видим, здесь нет учета ни жанровой природы произведений, ни своеобразия авторского замысла, ни его художественного качества. Они взяты лишь как иллюстрация в общем-то самоочевидной истины.

Этот принцип анализа литературы господствует во всей главе. Чаще всего вместо того, чтобы действительно показать, как разными писателями, в разных жанрах художественно многообразно раскрывалась общая для всей литературы проблематика, авторы приводят огромное количество высказываний писателей и критиков о необходимости правдиво изображать сложные явления жизни, не идеализировать и не схематизировать характеры и т. п. Второй и третий разделы главы целиком посвящены этому.

Только в четвертом разделе начинается, по существу, конкретный анализ литературы. Верно поставив вопрос о том, что у писателей «возникло горячее желание рассказать „о времени и о себе"» (стр. 28—29), авторы опять-таки избрали чисто иллюстративный путь: вот в поэме «За далью — даль» Твардовский размышляет о времени, вот в романе Г. Николаевой «Битва в пути» автор стремится осмыслить «наступившие непосредственно после смерти Сталина» перемены, вот в романе Э. Казакевича «Дом на площади» главный герой думает о предстоящих задачах перевоспитания людей и т. д. А затем идет перечисление (иногда с краткими комментариями) произведений, в которых уже «активно исследуется» современность и современник, — «Войди в каждый дом» Е. Мальцева, «Братья Ершовы» В. Кочетова, «После свадьбы» Д. Гранина, «Орлиная степь» М. Бубеннова, «Соль земли» Г. Маркова, «Совесть» Д. Павловой, «Память земли» В. Фоменко, «Капля росы» В. Солоухина, «Дневные звезды» О. Берггольц, «Середина века» В. Луговского и др.

В пятом разделе речь идет о произведениях, посвященных В. И. Ленину, в которых обнаруживается «с особой наглядностью стремление к активному творческому осмыслению истории» (стр. 37), в шестом разделе — о писательской активности «не только в своем отношении к дей-

lib.pushkinskijdom.ru

ствительности, но и (? — *П. В.*) в решении чисто художественных задач» (стр. 42).

Что такое проблема «активного творческого освоения действительности» и как она раскрывается в книге, мы уже видели. Но активность «в решении чисто художественных задач» как примета времени (да еще выделенная в специальный раздел!) вызывает особый интерес. Нам казалось, что «чисто художественные» поиски всегда требуют напряжения и присущи всем серьезным писателям, в том числе, конечно, и советским.

Вначале не очень конкретно рассматриваются современные дискуссии о «стиле нашей эпохи», «о стиле XX века», о «раскованной» прозе, о «современном романе».

«Что же касается новизны художественной формы в нашей прозе, — пишут авторы, — то о ее жанровом и стилевом многообразии, о вторжении лирики в прозу, о тяготении прозы к документальности, об ориентации ряда прозаиков на народный стиль и язык, об оригинальности композиционных решений в некоторых произведениях прозы и т. д. — обо всем этом уже говорилось и будет сказано ниже. Трансформируются жанры, возникают новые образы, обогащаются средства выразительности — будь то очерки Овечкина, лирическая публицистика Берггольц, „невыдуманные рассказы“ С. Драбкиной, авторские отступления в „Сильнее атома“ Г. Березко или мемуары И. Эренбурга» (стр. 45). Далее приводится ряд примеров из поэзии Л. Мартынова, А. Прокофьева, А. Тарковского, где утверждается необходимость поисков нового, своего, оригинального.

Таким образом, рассмотренная активность чисто «художественных поисков» вряд ли может кого удовлетворить, потому что слишком суммарно говорится об этих поисках и открытиях, и говорится так, будто раньше не было ни «жанрового и стилевого многообразия», ни «проникновения лирики в прозу»,[8] ни «ориентации ряда прозаиков на народный стиль и язык», ни «оригинальности композиционных решений». Что же касается суждений авторов о художественной форме в поэзии, то о них можно судить по следующему наблюдению: «А. Прокофьев, Б. Ручьев, как и некоторые более молодые поэты (В. Федоров, В. Цыбин и др.), тяготеют к традициям фольклора и крестьянской поэзии. Здесь, наряду с „нежными“ красками, с „тихой“ интонацией лирической песни, охотно культивируются скороговорка сказа, прибаутки, густая метафоричность, иногда заставляющая вспомнить затейливый рисунок деревянной резьбы и вышитых полотенец. Но все это „узорочье“ имеет свою строгую меру и соединяется с постоянно проявляемой „ревнивой“ заботой о чистоте русской речи» (стр. 49).

Приблизительность подобных характеристик очевидна. Прокофьеву, Ручьеву и В. Федорову «густая метафоричность» свойственна не более, чем С. Кирсанову, И. Сельвинскому и Л. Мартынову, а «культивирование» сказа и прибаутки, например, для В. Федорова и Б. Ручьева совсем не характерно. Противопоставление этим поэтам, которые «тяготеют к традициям фольклора» и т. д., как подлинных новаторов Л. Мартынова, В. Луговского, И. Сельвинского — создателей «причудливых рифм» (стр. 45—46), не имеет оснований.

Поверхностность и тенденциозность этих рассуждений очевидны: авторы даже не попытались показать, в чем же состоит новаторство формы, например, у С. Кирсанова и традиционность у А. Прокофьева. Почему у Л. Мартынова, Н. Асеева и И. Сельвинского они усматривают «поиски оригинальных художественных решений», а у Б. Ручьева и В. Федорова их не находят? Если бы авторы вместо многословных и отвлеченных рассуждений обратились к конкретному анализу, например,

[8] Достаточно вспомнить М. Пришвина, К. Паустовского, И. Соколова-Микитова, П. Бажова, Б. Горбатова.

lib.pushkinskijdom.ru

книг «Лад» Н. Асеева, «Первородство» Л. Мартынова, «Солнцеворот» и «Синяя весна» В. Луговского и даже последних стихов И. Сельвинского, они бы увидели явное тяготение этих поэтов к «классическим» формам, строгости и ясности поэтических образов. В то же время стих и образная система у А. Прокофьева, Б. Ручьева, не говоря уже о В. Федорове, глубоко современны и подлинно оригинальны как явления 50—60-х годов.

Точно так же, если бы авторы главы, говоря о «горячем желании» писателей рассказать «о времени и о себе», придерживались не иллюстративного принципа, а присмотрелись к художественному своеобразию, например, поэм 50—60-х годов А. Твардовского, В. Луговского, В. Федорова, М. Луконина, Б. Ручьева, Я. Смелякова, Е. Исаева, А. Софронова, В. Цыбина, В. Фирсова и других поэтов или, скажем, повестей и романов В. Солоухина, О. Берггольц, С. Щипачева, М. Алексеева, С. Крутилина, Г. Коновалова, И. Стаднюка и других, они смогли бы показать читателю, как эпоха оказала влияние не только на тематику, но и на структуру произведений, стиль, принципы типизации. Причем очень своеобразно у каждого автора, например во «Владимирских проселках» В. Солоухина и «Липягах» С. Крутилина, в «Березовом соке» С. Щипачева и «Войне» И. Стаднюка, в «За далью — даль» А. Твардовского и «Седьмом небе» В. Федорова и т. д.

Таким образом, в первых шести разделах (более трети главы), посвященных особенностям литературы 1954—1965 годов («активное освоение действительности» и активность «в решении чисто художественных задач»), по существу, не выясняются эти особенности, а лишь использованы произведения этих лет в качестве иллюстрации (как мы видели — чаще всего малоудачной) самых общих положений, которые можно отнести к любому другому периоду советской литературы.

Дальнейшее, конкретное рассмотрение литературы ведется по проблемно-тематическому принципу. Авторы выделяют ряд разделов, в которых развивается мысль о стремлении писателей к глубокому, аналитическому исследованию действительности — произведения о деревне, частично о рабочем классе (раздел 7), поэмы (раздел 8), художественно-документальная литература (раздел 9). Ставится проблема положительного героя, главным образом на произведениях прозы (раздел 10). Три раздела посвящены проблеме гуманизма — в лирике природы (раздел 11), в произведениях, где проблема гуманизма выступает «в ее, так сказать, бытовом, будничном, житейском проявлении» (раздел 12), в литературе о войне (раздел 13). Специальные разделы посвящаются произведениям на тему научно-технического прогресса (14) и молодым писателям (15). Завершается обзор рассуждениями о необходимости повышения художественного уровня литературы (раздел 16).

В каждом из этих разделов, написанных, как видим, по весьма нечеткому плану, есть верные мысли, наблюдения, есть и немало спорных, даже неверных суждений, неопределенных оценок и формулировок. В данном случае нет возможности рассматривать и оспаривать конкретные характеристики и выводы. Анализируя принципы освещения литературы 30-х годов во втором томе рецензируемого труда, я стремился показать, что подобное построение главы (когда выделяются разнохарактерные проблемы) и иллюстративный метод исследования не позволяют нарисовать картину развития литературы, показать глубинные творческие процессы, закономерности поисков и подлинно художественные открытия. Литература превращается в аналог действительности, в удачный или неудачный комментарий событий и явлений. Как и в предшествующих главах, мы здесь не найдем ответа на вопросы об особенностях романа, повести, рассказа, поэмы и других литературных жанров обозначенного периода. Отсутствует в главе и эстетический анализ произведений и творческой индивидуальности писателей.

lib.pushkinskijdom.ru

Интересно написана глава «Социалистический реализм и современная мировая литература» (автор И. И. Анисимов). Но включение ее мало помогает углубить наше понимание своеобразия русской советской литературы 1954—1965 годов, ибо она написана о другом — о влиянии литературы социалистического реализма на развитие мировой литературы XX века.

Какие же общие выводы напрашиваются после прочтения обзорных глав четырехтомной академической «Истории русской советской литературы»?

Авторским коллективом проделана большая работа по накоплению и систематизации фактов, выявлению проблематики и идейных принципов советской литературы, изучению ее связей с мировой литературой. В отдельных случаях (например, в первом томе) найдены интересные новые аспекты изучения истории советской литературы. Более широко, чем в предшествующих подобных изданиях, освещены критика и журналистика. Специально рассмотрена ленинская концепция искусства, что имеет немаловажное значение. Основательнее показана роль М. Горького и А. Луначарского в борьбе за идейно-эстетические основы советской литературы.

Однако редколлегия и авторы труда представили историю русской советской литературы прежде всего как историю творчества отдельных художников, уделив основное внимание «творческим портретам» крупнейших писателей (с их точки зрения) и сведя собственно историю литературы к Введениям в историю того или иного периода. Это сказалось на качестве «обзорных» глав: в них почти не рассматриваются историко-литературные проблемы, которые помогают понять литературу как своеобразную форму познания и воспроизведения действительности. Слабая теоретическая основа Введений, господство иллюстративного метода в освещении истории литературы, нередкие отступления от идейно-эстетических критериев в оценках литературных явлений, невнимание к художественной специфике литературы и, наконец, неясность в освещении закономерностей литературного процесса — все это обусловило преобладание субъективных вкусов авторов. По самому стилю книга более близка к критико-публицистическим работам, нежели к историко-литературному исследованию.

Четырехтомное «второе исправленное и дополненное» издание «Истории русской советской литературы» не вносит по сравнению с первым трехтомным изданием ничего принципиально нового в методику и методологию изучения нашей литературы.

Опыт создания академической «Истории русской советской литературы» со всей очевидностью обнаружил необходимость решения усилиями всех советских литературоведов ряда неотложных задач историко-литературного и методологического характера. Назрела потребность, освоив все, что сделано нашей наукой в осмыслении своеобразия, закономерностей развития и художественных завоеваний советской литературы, найти такие принципы построения и научного анализа истории литературы, которые позволили бы глубже раскрыть не только идейные и социально-нравственные ее основы, но и эстетические богатства, ее новаторский характер и выдающиеся достижения на фоне и прошлой и современной мировой литературы. Без обстоятельного изучения проблем развития жанров, принципов художественной типизации и стилей в их многообразии и историческом движении эту задачу решить не удается. Индивидуальные и коллективные труды многих ученых последнего времени по более частным проблемам уже, в сущности, заложили прочную основу для создания подлинно научной и обстоятельной истории советской литературы.

lib.pushkinskijdom.ru

*А. И. ПАВЛОВСКИЙ*

# О ЛИТЕРАТУРНОМ ПОРТРЕТЕ В «ИСТОРИИ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

Среди предварительных споров и размышлений относительно того, как именно надо писать историю советской литературы, немалое место занимали и дебаты по поводу так называемого «портрета» или, точнее сказать, монографического очерка творчества отдельного писателя. Этот вопрос по количеству точек зрения и по остроте высказываний уступал, пожалуй, лишь проблеме общей периодизации, с которой, как, впрочем, вскоре выяснилось, он был органически связан. Об этом, в частности, говорит тот факт, что когда спорящие стороны, т. е. приверженцы «портрета» и защитники изображения историко-литературного процесса как такового, без выделения в нем каких-либо крупных фигур, — когда эти стороны пришли в конце концов к мысли о необходимости сочетать «процесс» с «портретом», то они тотчас же оказались перед трудностью, не преодоленной ни в трехтомнике, ни в четырехтомнике, а именно — перед последовательностью размещения самих портретов. Дело в том, что если отдельные писательские судьбы, так сказать, удачно вписываются в определенный историко-литературный период, то по отношению к целому ряду других художников возникают вполне понятные осложнения, поскольку их творческая биография была отмечена созданием крупных произведений на всем своем протяжении. Иногда, впрочем, эти трудности представляются относительно легко преодолимыми. Так, например, не вызывает особого сомнения, что портрет Л. Леонова (В. А. Ковалев), помещенный в четвертом (заключительном) томе, действительно находится на положенном месте, хотя «Барсуки» и «Соть» тоже могли бы дать некоторые резоны для помещения этого портрета в первый или второй тома. Естественно, что и портрет А. Твардовского (Л. К. Швецова) находится в заключительном томе, а также портреты А. Ахматовой (Л. А. Озеров), М. С. Шагинян (Л. И. Скорино) и других, — все это писатели, творчество которых охватывает, по существу, всю историю советской литературы, а созданные ими произведения были по разным причинам характерны опять-таки для самых различных литературных периодов. По этой же причине вполне обосновано помещение в заключительном томе монографических очерков о М. Шолохове (Н. Н. Маслин), И. Эренбурге (Т. К. Трифонова), К. Паустовском (Г. П. Трефилова), А. Прокофьеве (Н. Н. Маслин), Н. Погодине (В. А. Диев), К. Симонове (Г. А. Белая). Не вызывает возражений и выбор имен для других томов, из которых в первом томе, например, представлены, помимо М. Горького и Вл. Маяковского, А. Блока и Д. Бедного, Вс. Иванов, Дм. Фурманов, С. Есенин и некоторые другие, во втором — Н. Островский, А. Макаренко, А. Малышкин, М. Зощенко, А. Гайдар, в третьем, охватывающем литературу военных лет, а также первый послевоенный период (с 1946-го по 1953-й годы), читатель встречает портреты А. Фадеева, Ф. Гладкова, М. Пришвина, Б. Горбатова, Ф. Панферова, С. Маршака, А. Суркова, И. Сельвинского, Б. Пастернака.

lib.pushkinskijdom.ru

Правда, и сейчас с авторами и редакторами томов, распределявшими эту своеобразную портретную галерею, далеко не всегда можно согласиться. Например, отнесение очерка о творчестве Вс. Вишневского во второй том лишь отчасти оправдывается значением его пьес 30-х годов для истории советской драматургии, но наносит зато заметный ущерб освещению многообразной писательской работы в военные годы. Его огромная публицистическая деятельность, его радиоречи и дневники военных лет, если бы очерк о Вс. Вишневском был помещен в томе, освещающем литературу периода Великой Отечественной войны, нашли бы более выразительное истолкование и безусловно заставили бы автора очерка А. Л. Сокольскую обрисовать фигуру писателя-патриота с несравненно большей полнотой и той литературоведческой сюжетной завершенностью, которая поднимает обычный монографический очерк-статью до уровня концентрированно-сжатого и концептуального портрета. Весьма спорным по этой же причине является и заметно жесткое, на наш взгляд, ограничение творчества М. Исаковского почти исключительно 30-ми годами, что неизбежно привело Н. Венгрова, излишне акцентировавшего этот период, к неоправданно пунктирному, а потому как бы и не заслуживающему развернутого разговора рассмотрению поэзии М. Исаковского времен Великой Отечественной войны и всех послевоенных долгих лет, когда поэтом были созданы многие песенные шедевры.

Как-то М. Светлов со свойственной ему иронией написал по поводу своей «Гренады»:

Уже на юности прибита
Мемориальная доска.[1]

Ему казалось, что «Гренада», то ли из-за своей популярности, то ли из-за многочисленности оценок и высказываний, как бы отодвинула на второй план все его остальные произведения.

В «Истории русской советской литературы» литературоведческие мемориальные доски нередко заметно усекают протяженные и плодотворные писательские биографии.

Конечно, различного рода трудности, вызывающие несогласие с хронологической прикрепленностью писателя к конкретному литературному периоду, по-видимому, неизбежны. В большинстве случаев указанная прикрепленность, вследствие разных причин, почти всегда бывает в той или иной степени условна и относительна. Например, роль Вс. Вишневского в развитии драматургии 30-х годов действительно была весьма значительной и характерной — в такой же примерно степени, как и роль М. Исаковского в развитии тогдашней песенной лирики. Можно поэтому понять авторов очерковых статей и редакторов издания, поместивших монографические главы о Вс. Вишневском и М. Исаковском во второй том.

Но, с другой стороны, сама легкость, с какою несомненно можно было бы перенести в «Истории русской советской литературы» отдельные монографические главы из одного тома в другой, поменять их соседство и последовательность, свидетельствует не только об элементе неизбежной условности в этом деле, но и об известной расплывчатости литературоведческих критериев, относящихся к жанру литературного портрета, предназначенного специально для *истории литературы.* Чрезмерная потенциальная подвижность портретных глав, почти нейтральная способность существовать в разных томах на равных правах объясняется, на наш взгляд, неразработанностью типологии собственно литературного портрета — в той его специфической модификации, структурные особенности которой обусловлены органической принадлежностью

[1] Михаил Светлов. Стихотворения и поэмы. «Советский писатель», М.—Л., 1966, стр. 318.

lib.pushkinskijdom.ru

к жанру истории литературы. Не вдаваясь сейчас в толкование вопроса о подобной типологии, заметим лишь, что при ее разработке (как и при создании конкретных литературных портретов) необходимо учитывать особый характер реальной истории советской литературы, сравнительно все еще молодой. При всем том, что объективно история советской литературы, измеряющаяся ныне несколькими десятилетиями, длительна и хронологически протяженна, все же и на ее восприятие и даже на ее изучение оказывает известное воздействие то обстоятельство, что старшее поколение советских писателей, ее зачинатели и свидетели всей ее истории не только, к счастью, живут среди нас, но мы читаем сегодня их новые книги, например стихи и прозу Николая Тихонова, творческий портрет которого, к слову сказать, ограничен томом, завершающимся 1953 годом, что выглядит опять-таки несколько странно, если учесть многообразную и плодотворную работу этого художника в последние годы. Возможно, это происходит, повторяем, потому, что здесь действует некая, так сказать, литературная аберрация, происходящая оттого, что в литературоведческом (а также и в читательском, конечно) сознании начальные страницы советской литературы, ушедшей в прошлое, все же остаются фактом живой биографии: ведь автор знаменитых баллад, написанных в 20-е годы, является сегодняшним писателем, только что порадовавшим своих читателей и превосходной прозой («Шесть колонн», «Двойная радуга»), и новыми стихами. И встает, следовательно, вопрос, далеко не праздный, а как же все-таки «писать историю» литературы, которая существует не только на памяти, но даже и на слуху у большого числа современников, становящихся по справедливости все более пристрастными и строгими, когда дело касается литературоведческого осмысления литературы, бывшей и остающейся частью их непрекращающейся духовной жизни. Можно, как говорится, «писать процесс», в этом тоже есть своя правда, потому что более или менее обстоятельное, аргументированное, а тем более ориентированное на крупные категории изображение литературного течения, взятого во всей совокупности его второстепенных и иных признаков, дает возможность проследить и показать основные и частные закономерности общего литературного движения, а значит, соотнести даже самые крупные явления, например М. Шолохова, А. Твардовского, Л. Леонова или А. Толстого, с глубинными литературно-общественными подосновами их творчества, показать в частности, что в своих свершениях они не были изолированы от многообразных влияний и потребностей общего литературного процесса. И все же, как показал предшествующий опыт, например опыт известного двухтомника («Очерк истории русской советской литературы», 1954—1955), изображение литературного процесса без специального выделения и акцентирования наиболее крупных или характерных явлений чревато опасностью некоторого сглаживания как узловых моментов литературного движения, так и самих «вершин», т. е. крупнейших творческих достижений, выразившихся в определенных художественных созданиях и в совершенно конкретных творческих биографиях. Дело заключается, следовательно, в целенаправленном и по возможности достаточно широком отборе имен, в умелом и максимально гибком, каждый раз обязательно индивидуальном сочетании портретов с так называемыми вводными статьями, а также в отчетливом понимании специфического характера самого портрета, его особой функции, поскольку он предназначен не для сборника статей, а для обширного, концептуально организованного научного исследования обобщающего типа.

Итак, каковы же характер и роль портрета в «Истории русской советской литературы»?

Прежде всего следует отметить, что авторский коллектив теперешнего четырехтомника и его редколлегия, оставшись верными методически

lib.pushkinskijdom.ru

и методологически оправдавшему себя принципу сочетания двух важнейших, составляющих «Историю...» элементов — общей статьи, очерчивающей литературный процесс, и конкретного портрета, — пошли, на наш взгляд, правильным и плодотворным путем. О том, что эта установка оказалась не поколебленной, свидетельствует значительное расширение числа портретов. В первом томе появились, например, монографические статьи, посвященные И. Бабелю и А. Грину. В последующих томах мы находим еще несколько новых монографических глав: о творчестве М. Шагинян, А. Ахматовой, Вл. Луговского, М. Светлова, Ю. Тынянова, М. Зощенко, А. Прокофьева. Монографических глав в новом издании стало на добрый десяток больше, по своему объему они составляют, в сущности, целый том, так что появление нынешнего четырехтомника связано прежде всего с увеличением числа портретов. (Впрочем, точности ради, надо заметить, что редколлегия никогда не называет очерки о творчестве отдельных писателей портретами, именуя их монографическими главами, на что у редколлегии, употребляющей этот широкий и неотчетливый термин, есть, как увидим, свои основания). Таким образом, портрету (будем все же употреблять это слово, так как определение «монографическая глава» слишком расплывчато: оно может относиться к статье, монографически исследующей какую-либо проблему, но не обязательно означать выявление и синтезирование характерных черт отдельного художника) отводится в «Истории русской советской литературы» не просто большое, но преобладающее и принципиальное место.

Увеличению числа портретов в новом расширенном издании способствовали характерное для последних лет глубокое исследование истории советской литературы, теоретические и конкретные работы многих литературоведов, стиравших «белые пятна» в литературоведении, обнаруживших множество новых фактов, уточнивших отдельные оценки, показавших — во многих случаях — истинное место отдельных писателей в советском литературном процессе. Нет сомнения, что впервые появившиеся в этом издании очерки-портреты М. Шагинян, А. Ахматовой, Вл. Луговского, М. Светлова, А. Прокофьева удачно дополняют представления читателей о реальном богатстве советской литературы. Во втором томе ныне помещены главы о Ю. Тынянове и М. Зощенко, они написаны с разной степенью проникновения во внутренний мир этих художников, но безусловно, что эти статьи обогащают вводную статью тома, конкретизируя и дополняя ее отдельные положения. Так, в частности, литературный портрет М. Зощенко варьирует и развивает проблему «сказа», поднятую еще во вводной статье первого тома, убедительно иллюстрируя и конкретизируя ее на примере одного из выдающихся мастеров этого приема. Статьи об А. Прокофьеве (Н. Маслин), А. Твардовском (Л. Швецова) и М. Исаковском (Н. Венгров) призваны, по замыслу авторов, поддержать и развить неоднократно возникающую во всех томах тему взаимоотношений литературы и фольклора. Однако хотя они и придают известный дополнительный акцент проблеме народности советской литературы, их конкретное содержание все же несравненно слабее связано с общей проблематикой вводных статей.

Таким образом, самый выбор имен, в том числе и впервые появившихся в этом издании, не вызывает сомнений. Можно пожалеть лишь об отсутствии некоторых портретов писателей, чье творчество было чрезвычайно характерно для отдельных периодов советской литературы — для 20-х годов это, например, Артем Веселый, но можно понять и составителей — границы издания не беспредельны.

По-прежнему сложным и далеко не всегда удачно разрешенным остается вопрос, поднимавшийся еще в связи с трехтомником, — о степени соответствия портретных глав вводным статьям и о самом жанре

lib.pushkinskijdom.ru

этих глав, которые не могут быть безразличны в своей структуре к характеру издания в целом. В одной из рецензий, написанных еще по поводу трехтомника, было не без основания сказано, что «большинство из авторов монографических глав, как видно, не считали своей главной целью способствовать раскрытию литературного процесса, дополняя и конкретизируя „Введение“. Не случаен тут разнобой жанров. Одни главы написаны в жанре литературного портрета (статья М. Щеглова о Вс. Иванове), другие — как вступительные статьи к собранию сочинений (статья К. Зелинского о С. Есенине), а есть и похожие на популярную лекцию, рассчитанную на читателя, который впервые знакомится с данным писателем... Каждая из статей в основном представляет собой самостоятельный очерк, недостаточно связанный с другими статьями и, главное, с вводной главой тома. Авторы исследуют творческий путь писателя или же часть этого пути, стараясь решить свою задачу во всем объеме. При этом порой даются даже беглые обзоры социально-политической обстановки в стране, делаются попытки вкратце показать литературное окружение, выяснить место писателя в общем процессе литературного развития и т. п. Иными словами, налицо — элементы дублирования „Введения“, но, разумеется, без тех возможностей, которые предоставляет статья общего порядка».[2]

Это замечание, к сожалению, можно отнести и ко многим монографическим главам нового издания, хотя, что следует сразу же отметить, доработка коснулась почти всех портретов. Чувствуется, что усилия редколлегии и авторов были направлены к тому, чтобы теснее связать основную проблематику творчества того или иного художника с идеями, концепциями и проблемами, поставленными во вводных статьях. Сами вводные статьи, кстати, тоже подверглись некоторым изменениям, обусловленным появлением новых монографических глав или уточнениями в старых. Например, в одной из рецензий на первый том трехтомника указывалось, что при всех своих достоинствах Введение все же в некоторых местах заметно проигрывало оттого, что автор его (Л. И. Тимофеев) вынужден был уделять подчас непропорциональное место тем писателям, чье творчество отсутствовало в «портретной галерее». Имелся в виду И. Бабель. В теперешнем Введении (к первому тому четырехтомника) Л. И. Тимофеев отводит И. Бабелю столько места, сколько необходимо для развертывания его общей концепции. В портрете И. Бабеля, написанном Л. М. Поляк, читатель найдет конкретное подтверждение некоторым тезисам, выдвинутым Л. И. Тимофеевым. С трактовкой И. Бабеля, предложенной Л. И. Тимофеевым и Л. М. Поляк, можно, разумеется, спорить, но если иметь в виду необходимый для подобного издания принцип соотношения и единства, то он безусловно достигнут. Статья Л. Озерова об А. Ахматовой также заставила прокорректировать соответствующие места в общей главе первого тома: в трехтомнике творчество А. Ахматовой подавалось в общем отрицательном перечислении определенной группы поэтов пооктябрьских лет. Впрочем, в данном случае возможно и другое: доработка Введения, уточнение оценок, более глубокое и всестороннее изображение литературного процесса привели редколлегию к мысли о необходимости более детального рассмотрения творчества поэтессы.

Более точным и тесным стало взаимодействие Введения (к первому тому) и статьи о М. Горьком (Е. Тагер). В нынешнем варианте Введения (по сравнению с трехтомником) на страницах, посвященных М. Горькому периода 1917—1918 годов, лишь вскользь говорится об известных

---

[2] В. В. Бузник. Новый труд по истории русской советской литературы. «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1960, вып. 1, стр. 49.

lib.pushkinskijdom.ru

заблуждениях писателя в этот период, и это правильно, так как общая статья о советской литературе периода революции и гражданской войны должна, естественно, сосредоточивать внимание не на частных и временных ошибках великого пролетарского писателя, а на значении его творчества для революции, на огромной литературно-организаторской и собственно художественной работе М. Горького. Зато в теперешнем варианте статьи Е. Тагера этот период жизни М. Горького освещен более всесторонне и диалектично. В соответствии с вводной статьей Л. Тимофеева исследователь сосредоточивает внимание на принципиальном значении творчества М. Горького, раскрывает многообразные грани его литературно-общественной деятельности, давая в то же время несглаженную, принципиальную оценку его ошибкам. Таким образом, читатель, переходя от вводной статьи к монографической главе, не чувствует какого-либо разрыва между двумя этими работами, они плодотворно взаимодействуют в его сознании: одна как теоретически аргументированная посылка, вторая — как конкретное и развитое продолжение исходных теоретических тезисов. Менее удачно — по сравнению с трехтомником — вписывается в общую литературоведческую концепцию статья о Вл. Маяковском (А. Меньшутин): как и прежде, она осталась чрезмерно мозаичной. Ее главные положения связываются с основными концепционными линиями «Истории русской советской литературы» слишком прихотливыми, зыбко-ассоциативными способами. Портрет Вл. Маяковского у А. Меньшутина ограничен почти исключительно послереволюционным творчеством. В принципе это верно, так как монографическая глава в издании подобного типа не должна дублировать обычный «очерк творчества», предваряющийся первоначальными биографическими сведениями и анализом первых литературных опытов. Однако по отношению именно к Вл. Маяковскому (как, впрочем, и к М. Горькому) жесткое хронологическое пресечение пути тем литературным периодом, в котором завершилось их творчество, представляется неправомерным. Речь идет не о расширении раздела о предреволюционном пути Вл. Маяковского, а о более четком выявлении его творческого развития. Кроме того, анализ поэм в монографическом очерке, посвященном Вл. Маяковскому, представляется крайне беглым, местами неубедительным и субъективным. Касаясь дальнейшей жизни поэта в советской литературе и его традиций, автор ограничивается лишь самыми общими, расхожими соображениями. Между тем серьезный разговор о традициях Вл. Маяковского на страницах «Истории русской советской литературы» очень важен. Этот просчет усугублен, на наш взгляд, еще и тем обстоятельством, что в других очерках-портретах, даже тех, что посвящены С. Есенину, Н. Тихонову, Вл. Луговскому, проблема традиций подается в чрезмерно суммарном, назывном плане. Здесь просчет, по-видимому, именно в понимании жанра — жанра литературного портрета, предназначенного для коллективной «Истории...», где каждая отдельная часть должна, при всей индивидуальности авторского почерка и наличии пристрастий, в то же время чутко и точно корреспондировать со всеми, а тем более с родственными, т. е. сходными по проблематике элементами сложного целого.

Несомненно одно: жанр литературного портрета (или монографической главы) должен обладать, если он попадает в историю литературы, большой гибкостью и подвижностью. Здесь важно не только умение соотносить основные элементы портрета с главными концепционными положениями всего труда, но и отчетливо понимать, что место и значение того или иного художника может подчас определяться не всем его творчеством, как это свойственно, например, М. Горькому или Вл. Маяковскому, С. Есенину, М. Шолохову или А. Твардовскому, а одним каким-либо произведением, содействовавшим общему развитию литературы

lib.pushkinskijdom.ru

или наложившим свою печать на какой-либо один из ее периодов. В таких случаях безусловно нет особой необходимости рассматривать творчество писателя в целом, останавливаться на произведениях второстепенных, незначительных: ведь о каждом из авторов монографических глав существует обширная литература, книги, брошюры и другие издания, из которых любой читатель, интересующийся данным художником, может почерпнуть необходимые сведения. Читатель же, обращающийся к «Истории...», а это обычно читатель-специалист или во всяком случае человек, имеющий необходимые знания в области литературы, стремится получить представление о месте интересующего его писателя в историко-литературном процессе. Поэтому важно высветить, сделать очевидными те грани творчества художника, которые помогают уяснить его бесспорную роль в определенном литературном движении. Так, например, именно с этой точки зрения нам представляется достаточно уязвимой и нерасчетливо написанной статья Л. Поляк о А. Серафимовиче. Она была бы хороша в роли вступления к сборнику избранных произведений этого писателя или к собранию его сочинений, творческий путь художника прочерчен в ней выразительно, с большим лиризмом и воодушевлением, но в издании подобного типа, каким является четырехтомная «История русской советской литературы», достаточно подробное освещение всего предреволюционного творчества А. Серафимовича, а затем столь же подробное (или кажущееся подробным в этой книге) освещение произведений 30—40-х годов представляется излишним. Ведь А. Серафимович, при всех его бесспорных достижениях предреволюционного периода и достаточно скромных, хотя и интересных художественных этюдах (большей частью незавершенных) 30-х и последующих годов, остался и остается для нас автором классического «Железного потока». Между тем «Железный поток» занимает в очерке неожиданно скромное место и в общем слабо соотнесен с теми исканиями советской литературы 20-х годов, которые он во многом разрешал своим появлением. Обращает на себя внимание и известная изолированность раздела о «Железном потоке» от результатов, достигнутых в «Падении Даира» А. Малышкина, в «Чапаеве» Д. Фурманова и в «Разгроме» А. Фадеева. Монографическая глава об А. Серафимовиче по праву должна была бы быть написана на тему «„Железный поток“ и его автор», только в этом случае можно было бы избежать той ненужной «монографичности», которая заставила Л. Поляк столь много места уделить предшествующему и последующему творчеству А. Серафимовича. Если бы она с большей точностью представляла себе роль не только А. Серафимовича, но и собственной статьи в общей архитектонике всей «Истории русской советской литературы», то неизбежно в какой-то степени ей удалось бы «восполнить» отсутствие в этой книге портрета А. Веселого, фигуры чрезвычайно важной для понимания роли и значения романа А. Серафимовича «Железный поток». Проблема стихийности и сознательности, личности и массы, руководящей роли партии и широкого движения масс — все это, как в фокусе, сосредоточилось в романе А. Серафимовича (а также в произведениях Д. Фурманова и А. Фадеева), и именно это, явившееся главным в писательской судьбе автора «Железного потока», должно было стать идейным и художественным центром портрета, предназначенного для весьма специфической роли — представить своего «героя» на грандиозной литературной сцене «Истории русской советской литературы».

Примерно то же можно сказать и об очерке, посвященном М. Шагинян, написанном Л. Скорино. Правда, здесь задача автора была, пожалуй, значительно труднее: огромный творческий путь М. Шагинян, начавшийся в предреволюционные годы, неразрывно связанный со всей историей советской литературы и блистательно продолжающийся се-

lib.pushkinskijdom.ru

годня, был отмечен произведениями, представляющими интерес для исследователя любого периода. И все же идейный фокус в этом портрете оказался недостаточно отчетливым. Нет сомнения, что многое из того, что сказано о М. Шагинян 20-х годов, интересно и во всяком случае дополняет как Введение (А. Дементьев и М. Кузнецов), так и остальные разделы всех четырех томов, но все же, если учитывать специальную роль этого вида литературного портрета, то при всех необходимых сведениях, которые автор портрета обязан дать своему читателю, он в то же время не мог не уделить особого внимания вкладу М. Шагинян в литературу 30-х годов, в частности в разработку ею так называемого «производственного романа». Л. Скорино, разумеется, обо всем этом пишет, она находит точные слова и формулировки, более того, она дает возможность читателю выйти за пределы специфики «производственного романа» 30-х годов, и все же «Гидроцентраль» и некоторые другие вещи М. Шагинян сходной проблематики и значительного историко-литературного смысла оказались в рамках той внешней пропорциональности, какая будто бы продиктована некими условными законами так называемого литературного портрета.

Если говорить о творчестве тех писателей, путь которых интересен для самых различных периодов советской литературы, а таких художников немало и они широко представлены в «Истории русской советской литературы», то наиболее плодотворными, хорошо отвечающими своему назначению нам представляются портреты, отходящие от расплывчатого и непродуктивного жанра монографической главы, стремящиеся дать представление прежде всего о том индивидуально-художественном вкладе, который эти писатели внесли в развитие советской литературы. В портретах, например, М. Пришвина и К. Паустовского (Г. Трефилова), Л. Леонова (В. Ковалев), Вс. Иванова (М. Щеглов), Б. Горбатова (Т. Трифонова) дается выразительная характеристика их художественной манеры и философско-эстетического мира. Пожалуй, наиболее последовательно этот принцип проведен В. Ковалевым в портрете Л. Леонова, где мы не найдем обычной хронологической и всем хорошо известной канвы или даже детального анализа отдельных произведений, но в котором дана своего рода концентрация идейного, философского и художественного мира писателя — как некоей устойчивой в своих основных компонентах и постоянно развивающейся системы. Это позволяет В. Ковалеву сосредоточиться и на вопросах конкретной поэтики, к сожалению, почти выпадающей из поля зрения многих авторов «Истории русской советской литературы». Этот путь представляется нам плодотворным, так как он дает возможность раскрыть перед читателем «Истории...» многообразие художественных манер, стилей и направлений и, таким образом, конкретизировать верные, но поневоле слишком обобщенные положения всех вводных статей о социалистическом реализме как художественном методе, способствующем развитию самых различных творческих индивидуальностей. К такому типу статей-портретов приближаются, на наш взгляд, и работы о С. Сергееве-Ценском (О. Пресняков), М. Зощенко (Г. Скороходов), М. Кольцове (У. А. Гуральник). Наибольшая трудность в создании подобных портретов в собственном смысле слова заключается в том, чтобы избежать статичности. Развитие и динамика таких сложных художественных миров, какими являются, например, Л. Леонов или М. Пришвин, А. Толстой или С. Сергеев-Ценский, не могут быть выявлены лишь с помощью простых, хотя и необходимых хронологических вех. В лучших портретах эта опасность удачно преодолевается.

В этих заметках, посвященных жанру литературного портрета в «Истории русской советской литературы», мы не претендуем на окончательные оценки или тем более пространный анализ всех многочислен-



lib.pushkinskijdom.ru

ных портретных очерков, нас интересуют лишь некоторые типичные просчеты, связанные со спецификой этого жанра в изданиях подобного типа. Опыт показывает, что такая специфика существует. Нам представляется, что при дальнейшей доработке и переизданиях «Истории русской советской литературы» следует уделить больше внимания предварительному осмыслению самого жанра литературного портрета. Сейчас в большинстве портретных статей не хватает необходимой целенаправленности, что приводит к типичной «монографической» растянутости, ненужной обзорности и даже к известной изолированности портрета от окружающей его общей историко-литературной сферы всего издания.

lib.pushkinskijdom.ru

*Г. П. МАКОГОНЕНКО*

# ПРОБЛЕМЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

## 1

В историческом развитии европейских народов нового времени было много общего. Энгельс так определил эту общность: «... вся новая история ведет свое летосчисление с той великой эпохи, которую мы, немцы, называем, по приключившемуся с нами тогда национальному несчастью, Реформацией, французы — Ренессансом, а итальянцы — Чинквеченто и содержание которой не исчерпывается ни одним из этих наименований. Это — эпоха, начинающаяся со второй половины XV века».[1] Эта эпоха ознаменована небывалым расцветом культуры, который оказал громадное влияние на духовную жизнь человечества. «В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература. Англия и Испания пережили вскоре вслед за этим классическую эпоху своей литературы. Рамки старого orbis terrarum были разбиты; только теперь, собственно, была открыта земля и были заложены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру, которая, в свою очередь, послужила исходным пунктом для современной крупной промышленности. Духовная диктатура церкви была сломлена».[2]

Была ли Россия вовлечена в это общеевропейское движение? Пережила ли Россия при всем своеобразии своей истории сходные преобразования, реформы? Начинается ли новая история России с этого общеевропейского рубежа? Создавалась ли и в России, как в европейских странах, под влиянием этого величайшего переворота в истории человечества «новая, первая современная литература»?

В последние годы эти общие и конкретно-частные вопросы все чаще встают перед наукой и требуют серьезного их изучения. Тщательное исследование проблемы русского Возрождения проведено Д. С. Лихачевым. Тот факт, что Россия не переживала одновременно с другими европейскими странами стадии Возрождения в силу своей известной социально-экономической отсталости и некоторой культурной изоляции, не лишает ее опыта и открытий этой эпохи. «Предвозрождение и последующее Возрождение — стадии культурного развития, общие для всего человечества. Они могут быть не достигнуты или могут быть пропущены в культурном развитии народа, но тогда недостаток их должен быть восполнен в последующем за счет общего культурного опыта человечества».[3]

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 345.
[2] Там же, стр. 345—346.
[3] «Русская литература», 1972, № 2, стр. 17.



lib.pushkinskijdom.ru

Процесс восполнения проходил в разных формах и на разных уровнях культуры в XIV—XVI и XVII столетиях, во многом определяя и характер развития литературы, и некоторые ее темы, и стилевые поиски. Так, например, в конце XVII и в начале XVIII века барокко в известной мере выполняло в России некоторые функции Возрождения. Многочисленные факты, изученные Д. С. Лихачевым, позволили ему прийти к заключению, что Россия в конце XIV и в XV веке переживала свое Предвозрождение. Но «русское Предвозрождение не переросло в Ренессанс» по ряду исторических причин, которые и рассматривает ученый.

В последние годы в науке справедливо ставится вопрос о недопустимости сведения представлений о Возрождении как определенной стадии культуры к итальянскому его типу. Национальное своеобразие других европейских стран, особенности их исторического развития обусловили и некоторые, порой очень значительные, отклонения от итальянской нормы, привели, например, к формированию реформационного варианта Возрождения в Германии. Отличались от итальянского варианта Возрождения и аналогичные типы культур в Англии и Франции, Испании и Нидерландах.

Называя эпоху Возрождения «великим переворотом в истории человечества», Энгельс выделял главное, что происходило в ту пору, — развитие буржуазных отношений. Королевская власть, опираясь на «горожан», сломила мощь феодального дворянства и создала крупные монархии, в которых и развивалось буржуазное общество. Именно тогда духовной диктатуре церкви нанесен был сокрушительный удар.

Со значительным отставанием, но исторически закономерно, Россия по-своему, с большими отступлениями от уже сформировавшегося в ряде стран социального и экономического стереотипа, приступала к осуществлению преобразований, уже завершенных на Западе. Ленин показал, что с XVII столетия начался процесс развития буржуазных связей внутри крепостнической системы, стал образовываться всероссийский рынок. «Так как руководителями и хозяевами этого процесса были капиталисты-купцы, то создание этих национальных связей было ничем иным, как созданием связей буржуазных».[4]

В первые десятилетия XVIII века Россия, оставаясь крепостнической страной, вступала в мануфактурную стадию экономического развития. Русское самодержавие «с боярской Думой и боярской аристократией» именно Петром стало превращаться в «чиновничье-дворянскую империю». Русский абсолютизм, с эпохи Петра являясь формой господства дворянства, на протяжении всего XVIII века не только усиливал гнет крепостничества, но и покровительствовал молодой русской буржуазии.

Именно поэтому конкретные «материальные условия», сложившиеся в XVIII веке, по своему уровню и характеру не смогли стать фундаментом для формирования в России той культурной стадии, какой в ряде европейских стран явилось Возрождение. Русское Предвозрождение XIV—XV веков не перешло в эпоху Возрождения в XVIII столетии.

Но те же материальные условия и исторические обстоятельства этого века создали благоприятные условия не только для интенсивного *овладения* громадным опытом и завоеваниями гуманистической культуры европейского Возрождения (что обычно и отмечается), но и для *самостоятельного решения* общевозрожденческих проблем. Решения эти осуществлялись не в мгновенном и однократном акте, но в процессе, который начался где-то в конце XVII столетия и продолжался до первой трети XIX века. Процесс этот определяет и объясняет многие конкретные особенности общеидеологического и эстетического развития данного

[4] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 154.

lib.pushkinskijdom.ru

исторического периода, помогает понять роль литературы XVIII века не только в подготовке небывалого расцвета русской литературы XIX столетия, но и в формировании того национального своеобразия, которое в конечном счете и обусловило превращение ее в одну из величайших литератур мира.

Итак, утверждая, что в России Возрождение не стало особой эпохой, конкретно-исторической стадией развития культуры, все же, поскольку на протяжении большого периода — более века — русская культура в целом, русское искусство и литература в частности, активно решали общевозрожденческие проблемы, создавая основы гуманистической идеологии, эту эпоху, хотя и условно, можно назвать русским Возрождением. Название должно лишь подчеркнуть важнейшие и характернейшие явления складывавшейся новой русской культуры и литературы.[5]

Какие же возрожденческие проблемы приходилось решать в эпоху, когда история подготовила возможность создания русской литературы нового времени?

## 2

Прежде всего должна быть названа проблема отношения к античности и освоения ее эстетического опыта.

Термин «Возрождение» этимологически связан с тем историческим процессом, когда после мрачной и долгой эпохи средневековья, с господством церкви и теологического мировоззрения, человечество открыло для себя богатый и прекрасный мир языческой античности. Началось возрождение к новой жизни великого наследия древней Греции и Рима, бережливое и заботливое собирание памятников литературы, философии, науки, искусства, популяризация открытого и собранного, освоение драгоценного опыта человечества. Возрождаемая античность служила фундаментом создававшейся новой гуманистической культуры.

Именно эпоха Возрождения мощно вносила в культуру народов Европы духовное наследие античности. Возникший в ту пору интерес к искусству, философии, литературе Греции и Рима будет бурно развиваться в последующие столетия. Изучением античного мира будут заниматься многие народы. Искусство нового времени, обогащенное драгоценным опытом греческих и римских мастеров, на многие века усвоило и закрепило в своей практике сюжеты античной мифологии, создало арсенал общих образов и общего языка искусства. Философия античности дает толчок развитию материализма и идеализма нового времени. Древние историки окажут огромное влияние на характер изображения событий и людей нового времени. Книга Плутарха будет в разных странах и в разные эпохи воспитывать героев, готовых ценой своей жизни защитить свободу и независимость отечества.

Каждая страна обращалась к античности в свое время, определенное обстоятельствами ее исторического и социального развития.

---

[5] Проблема русского Возрождения до сих пор научно не разработана, хотя была она поставлена уже давно. См.: Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. М., 1939, стр. 108—109; И. И. Иоффе. Русский Ренессанс. «Ученые записки Ленинградского государственного университета», серия филологических наук, вып. 9, 1944, стр. 236—285. В последнее время В. Кожинов в статье «О принципах построения истории литературы» также коснулся этого вопроса. Не обсуждая в высшей степени парадоксального характера предложенной В. Кожиновым историко-литературной концепции, отмечу лишь его совершенно справедливое утверждение, что «Пушкин и его соратники, закончив и доведя до высшего художественного совершенства вековое литературное развитие, начавшееся в эпоху Петра, окончательно решили те самые задачи, которые на Западе решила ренессансная литература», и что «русская литература от Ломоносова до Пушкина действительно стремилась к многогранному творчеству... к ренессансной полноте» (в кн.: Контекст-1972. Изд. «Наука», М., 1973, стр. 294, 302).

lib.pushkinskijdom.ru

Россия обратилась к античности с начала XVIII века. До той поры господствующее место в переводной литературе занимали книги религиозного содержания. Главной книгой была Библия.

Античность в России была открыта в эпоху, когда началось решение возрожденческих проблем. Время, естественно, наложило свою печать на характер русского обращения к культуре древней Греции и Рима. Оно не было «возрождением» в собственном смысле слова, поскольку Россия не знала в своей истории античности как определенной культурной стадии. К тому же духовные ценности античности усваивались Россией через «посредников»: Россия интенсивно воспринимала богатейшие результаты многовекового освоения наследия античности различными национальными культурами Европы. Но, как в других странах, так и в России, античность использовалась для выработки своей идеологии, гуманизма прежде всего, своего самобытного искусства.

Интерес к литературе, философии и истории античности нарастал в России с каждым десятилетием. Один за другим выходили переводы сочинений Апулея, Платона, Сенеки, Цицерона, Лукиана, Геродота, Теренция, Демосфена и многих других авторов. Многие сочинения переводились по нескольку раз, они печатались отдельными книгами или публиковались в журналах. Особый интерес был проявлен к поэтам. Первым был переведен Эзоп. Книга «Притчи Эзоповы...» в переводе Ильи Копиевского напечатана на русском и латинском языках в 1700 году в Амстердаме. В России переводы греческих и римских поэтов систематически стали печататься с 1740-х годов. Читатель мог знакомиться на русском языке со стихами Гомера, Эзопа, Анакреона, Горация, Вергилия, Федра, Овидия, Ювенала в переводах как профессионалов, так и поэтов — от Кантемира и Ломоносова до Львова, Дмитриева и Державина. Два поэта — Анакреон и Гораций — получили наибольшую популярность, к их произведениям обращалось несколько поколений переводчиков и поэтов, они оказали наибольшее влияние на русскую поэзию века.

Оды Горация были лишены отвлеченности и торжественного пафоса. В центре их — духовная жизнь поэта, живущего в реальных и конкретно выписанных обстоятельствах. Именно потому в эпоху Возрождения, когда на Западе рождалось новое понимание человека как личности, Гораций стал любимым поэтом. Вот эта возрожденческая трактовка и была развита учениками Ломоносова, а потом усвоена многими поэтами, и прежде всего Державиным.

Горацианское начало отчетливо проявляется в творчестве поэтов XVIII века. Поэзия Горация оказывалась нужной поэтам, создававшим национально-самобытную поэзию. «Памятник» Пушкина, вобравший в себя опыт не только Горация, но и Державина, венчал эту традицию русского освоения наследия римского поэта.

Вторым поэтом, имевшим важное значение для развития русской поэзии XVIII столетия, был Анакреон. Исторический смысл обращения не только русской, но всей новой европейской литературы к греческой поэзии объяснил Белинский: «...русская поэзия не знала еще Греции... как всемирной мастерской, через которую должна пройти всякая поэзия в мире, чтоб научиться быть изящною поэзиею».[6] Первым в России это понял Кантемир, принявшийся в конце 1730-х годов переводить с греческого языка оды Анакреона. С Анакреоном познакомил читателя и Ломоносов. Сумароков, зная Анакреона во французских и немецких переводах, вводит в русскую поэзию новый жанр — анакреонтическую оду, придав ей особый вид, близкий к любовной песне.

---

[6] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 224. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Особую роль творчество Анакреона сыграло в конце XVIII столетия, когда интенсивно развертывалась борьба с классицизмом. Новый этап освоения опыта греческого поэта связан с деятельностью Н. Львова и Г. Державина.

Во второй половине века с новой силой разгорелся в ряде европейских стран спор о характере использования художественного опыта древности. Повод к спорам подала книга немецкого ученого Винкельмана «История искусства древности», в которой он не только пропагандировал греческое искусство, но и требовал подражания его великим образцам. С возражениями ему выступили Дидро и Лессинг, доказывавшие, что изучать античность необходимо для того, чтобы научиться у великих мастеров видеть и изображать природу. Спор этот отражал насущные вопросы эпохи «революции в искусстве» — борьбы с классицизмом и формирования новых направлений — реализма и сентиментализма. Вот почему идеи Дидро и Лессинга, получив широкое распространение, оказались актуальными и для России.

В этой атмосфере Н. Львов занялся переводом од Анакреона и в 1794 году издал их отдельной книгой. Книга была снабжена предисловием, которое оказалось своеобразным манифестом. В нем создавался образ смелого поэта, который писал не только любовные стихи, но и выступал советодателем государю. Но главное в предисловии — характеристика поэзии Анакреона и трактовка вопроса: что значит учиться у великого поэта. Главный тезис Львова — Анакреон оригинальный поэт. Нарисованные им «картины» есть «самое живое и нежное впечатление природы, кроме которой не имел он другого примера и кроме сердца, своего другого наставника».[7] Два «наставника» — природа и сердце — и обусловили оригинальность его поэзии. Вот почему нельзя ему подражать, но у него можно учиться быть оригинальным, быть верным в изображении русской природы и в раскрытии жизни сердца русского поэта, учиться точности изображения нравов, быта и верований своего народа, как это делал Анакреон в своих одах-песнях.

Реализацией подобного отношения к поэзии Анакреона и понимания общей теоретической проблемы — чему учиться у поэтов античности — является поэзия Державина конца XVIII—начала XIX века. С 1795 года он начал писать анакреонтические стихотворения и издал их в 1804 году отдельным сборником, под названием «Анакреонтические песни». С одной стороны, освоение опыта Анакреона, по-своему понятого, позволило ему создать первые образцы русского антологического стихотворения, с другой — помогло изобразить современный мир и живущих в нем русских людей, обнаружить поэтическое в обыкновенном, открыть в реально изображенном человеке богатую личность. Художественные открытия и поэтические достижения Державина и были конкретным проявлением жизненности и плодотворности решения русской литературой одной из важнейших проблем Возрождения — отношения к античности. Эта проблема будет актуальной для русской литературы первых десятилетий XIX века.

## 3

Эпоха европейского Возрождения, открыв в человеке нравственно неповторимую индивидуальность, духовно богатую личность, объявила ее высшей ценностью мира и мерой всех явлений и вещей. «Родилась идея человека, существа индивидуального, отдельного от народа, любо-

[7] Предисловие к «Стихотворениям Анакреона Тийского». Перевел ****** (Н. А. Львов), кн. 1. СПб., 1794, стр. V.

lib.pushkinskijdom.ru

пытного без отношений, в самом себе...» (I, 265). Вот почему эпоха Возрождения стала колыбелью «новейшего искусства». Творчество Шекспира, по Белинскому, стоит в начале литературного направления, которое утвердилось позже как «поэзия действительности». «Он был яркою зарею и торжественным рассветом эры нового, истинного искусства» (I, 266).

Философским обобщением нового понимания человека явился гуманизм — идеология воинствующей защиты личности, ее прав, ее свободы, ее счастья, достоинства и независимости.

Идея личности, мера внесословной оценки человека исторически рождалась на почве антифеодальной борьбы и развития буржуазных отношений. Эпоха Возрождения, когда, по словам Энгельса, начала в западных странах восходить «заря современного мира», т. е. мира буржуазного, и началось раскрепощение человека от его сословной зависимости и от сословных представлений, освобождение его природы от многовекового религиозного и церковного унижения, — открывала этому человеку практические пути реализации своих потенциальных сил, возможность жить нравственно богатой и свободной жизнью, в которой и раскрывалась вся полнота его характера.

Жизненность гуманистической идеологии Возрождения подтверждалась галереей великих характеров той эпохи, масштабностью их творческой деятельности во всех областях материальной и духовной культуры. На это обращал внимание и Энгельс, подчеркивая, что люди Возрождения «почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми».[8]

Но освобожденный земной человек реализовывал сполна свою личность и выступал в своей цельности только когда жил интересами своего времени, участвовал в великих делах своей страны. В большинстве же случаев реализация личностью своих возможностей осуществлялась в жестокой борьбе с подобными себе людьми. В этом и проявлялась буржуазная природа обстоятельств, способствовавших формированию личности, которые приводили в то же время к выработке и утверждению философии индивидуализма. В эпоху Возрождения индивидуализм был оружием, которым личность защищалась и отстаивала свои права. Позже, в XVII, XVIII и XIX столетиях, со всей силой проявилась античеловеческая сущность эгоистического пути самоутверждения. Хотя и тогда, и даже в стране классического Возрождения — в Италии, появлялись теоретические сочинения, прославлявшие сильного человека и его право преступать через законы, издаваемые, по убеждению авторов этих сочинений, для трусов и глупцов. Всякое великое деяние, утверждали одни, возникает из нарушения права, из силы (Брагголини, Макиавелли). Истинное, тайное побуждение человека, учили другие, — жажда денег и власти (Гваччардини).

Идеал человека вырабатывается в каждом классе под влиянием конкретных национальных и социальных условий жизни. В странах, где капитализм начал активно утверждаться уже несколько столетий тому назад, идеал человека, созданный народом на основе своей национальной традиции, подвергался неистовому воздействию нового, восходящего и побеждающего класса буржуазии. Иначе происходило в тех странах, где капитализм в силу своей слабости не создал господствующей идеологии и потому не смог полностью деформировать созданный народом идеал. К числу таких стран относится Россия.

[8] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 347.

lib.pushkinskijdom.ru

Русским людям уже петровской эпохи, как в свое время и людям западного Возрождения, было присуще гордое осознание себя активными участниками небывалых по масштабу перемен и преобразований страны, понимание, что они являются творцами новой судьбы своего отечества или, как тогда говорили, «великого метаморфозиса или Превращения России».

В чем же существо этого «метаморфозиса»? Россия, как государство, вышла на международную арену, заняла место в ряду крупных мировых держав, русская нация, мощно проявив свою творческую энергию во всех областях жизни страны — экономической, культурной, военной, — неслыханными темпами ликвидировала многовековую отсталость, быстро догоняла древние европейские нации, открыв новую эру своей истории.

Страшная экономическая и культурная отсталость России — таково наследие, принятое XVIII веком. Потребность в решительных преобразованиях нарастала постепенно и неодолимо. Ответом на требование истории и явилась деятельность Петра I. Он был выдающимся государственным деятелем и «действительно великим человеком».[9] Но осуществить громадные преобразования он смог потому, что они были подготовлены всем предыдущим развитием России.

Усиливая самодержавие, Петр превратил Россию в империю, став первым русским императором. Реформируя государственный аппарат, он увеличил влияние чиновников, борясь с реакционным боярством, он усилил власть дворянства. Самодержавие становилось чиновничье-дворянской монархией.

Одним из важнейших способов преодоления экономической отсталости явилось ускоренное промышленное строительство. Купцам, заводившим фабрики и заводы, давались субсидии, льготы, им покровительствовали.

Беспримерные по масштабу преобразования России вынуждали правительство привлекать к активной деятельности десятки и сотни тысяч людей: нужны были строители, мастера, изобретатели, матросы, землепроходцы, учителя, ученые, артисты, художники, типографщики, переводчики — всякого рода умельцы. Чем интенсивнее строились фабрики и заводы, чем быстрее увеличивалась армия и флот, чем энергичнее шло преобразование государственного аппарата и укрепление международных связей России, тем острее ощущалась нужда в высококвалифицированных мастерах, хорошо образованных людях, отлично подготовленных работниках самых различных профессий. Государство оказалось вынужденным начать небывалую по масштабам работу по просвещению России. В Москве, а затем и в строящейся новой столице империи — Санкт-Петербурге создавались специальные школы. В Олонце и на Урале открыли училища для подготовки нужных людей для действующих и строящихся заводов. Переводчиков готовила «разноязычная школа». Для того чтобы подготовить учеников для этих учебных заведений, необходимо было широко развернуть в стране начальное обучение и среди недворянских сословий (исключая крепостных).

Нужда в образованных людях, в хороших специалистах разных профессий, которые бы смогли занять вакантные должности в государственных учреждениях, в армии и флоте, на заводах и фабриках, в школах и училищах, вынуждала Петра не только строго и беспощадно требовать службы от дворянства, и от дворянских детей учения, но и широко привлекать людей недворянского звания. Ускоренный путь ликвидации отсталости, осуществляемый властью, привел к отказу от традиционной сословной оценки человека. Жестоко ломая сопротивление дворянства и родовой аристократии, Петр смело выдвигал на разные

[9] Там же, т. 22, стр. 20.

lib.pushkinskijdom.ru

должности простых людей, зарекомендовавших себя личными способностями. В реальной практике, в живом обиходе мерой оценки человека, его достоинств, его значимости и его возможностей стали — ум, талант, энергия, знания, работоспособность, смелость, решительность в выполнении сложных заданий.

Специальным указом Петр установил беспрецедентный в феодальном государстве порядок, по которому родовитость не принималась в расчет при назначении на высокую должность. Вскоре множество важных постов в государстве заняли выходцы из простого народа. В 1722 году этот порядок был закреплен специальным законом, так называемой «табелью о рангах», по которой все должности в государстве делились на 14 разрядов. Дворяне могли получить чины только за службу, только за заслуги. Недворяне, исполнявшие различные обязанности в государственных учреждениях, продвигаясь по служебной лестнице, также могли достигнуть высоких чинов, которые открывали им доступ в дворянство.

Конечно, от этого самодержавная империя Петра не переставала быть феодальным государством. Смело возвышая энергичных и способных деятелей недворянского звания, Петр немедленно не только награждал их орденами, но возводил в дворянство и даже в графское или княжеское достоинство. Новоявленные графы и князья становились такими же феодальными магнатами, как и родовитые дворяне. Империя Петра оставалась крепостническим государством, и все преобразования в ней осуществлялись за счет крепостного народа, чье угнетение из десятилетия в десятилетие усиливалось.

И в то же время подобная многолетняя, проводившаяся в государственном масштабе политика, определявшая судьбы тысяч людей, не могла не оказать влияния на идеологию эпохи, на складывавшееся в России новое представление о ценности человека. Выработке этой идеологии способствовали и другие важные события и мероприятия государства. Прежде всего нужно указать на решительное ограничение правительством власти церкви и ее влияния на жизнь общества и человека. Борьба с церковью была начата раньше, но завершена она известными кардинальными реформами Петра I, получившими свое идеологическое и законодательное обоснование в «Духовном регламенте». Одним из важнейших итогов этой борьбы явилась секуляризация культуры, и в частности литературы.

Развитие культуры и просвещения было подчинено главной задаче: *разъяснять* политику Петра, обличать защитников старых реакционных порядков, развивать инициативу, сознательность и патриотизм, желание отличиться на поприще службы отечеству. Традиционная политика русского самодержавия — принуждение теперь дополнялась политикой убеждения. Тем самым признавалось реальное, практическое существование в России нового отношения к человеку — мало было приказывать и гнать его на выполнение государевой воли — появилась практическая нужда в прямом обращении к отдельному человеку — ибо осознавалась истина — чем лучше он поймет, что и почему он должен делать, тем результативней, изобретательней, дерзостнее будет выполнять свою должность.

Так, порой парадоксально и противоречиво, утверждалась в крепостнической России, занятой преобразованиями, идея личности, формировалась философия внесословной оценки человека. Вот почему, несмотря на развитие в России буржуазных отношений, буржуазная идеология не оказывала заметного влияния на общественную, политическую, культурную жизнь страны. Участие миллионов в «великом метаморфозисе» рождало идею личности на иной, не буржуазной основе — оттого и формировалось особое понимание величия человека и меры его оценки.

lib.pushkinskijdom.ru

Маркс, внимательно изучавший эпоху петровских преобразований, мощное развитие страны и развертывание сил деятельного, верящего в свое будущее молодого народа, подчеркнул главное в этих всемирных событиях — успехи «поднимающейся нации».[10]

Не в сфере частных, эгоистических интересов, но в ратном подвиге и защите родины, но в общем труде на благо отечества рождалось чувство личности русского человека. Его достоинство измерялось силою патриотизма, гражданственность определяла его самосознание. Этому способствовали и реальные исторические события, когда национальный фактор становился определяющим в жизни общества и способствовал объединению людей разных сословий и классов. Чувство общности, «соборности» питало веру нации в свое будущее, пробуждало могучую нравственную энергию в каждом человеке, обусловливая героизм и самоотверженность в защите родины от внешних врагов. Патриотизм, высокое сознание нужности твоей жизни отчизне пробуждало в человеке личность, чувство достоинства и гордость за честно исполненный долг.

Роль национального фактора, патриотизма в становлении идеала человека в России осознавалась уже давно и многими деятелями. Укажем прежде всего на Чернышевского. «Для нас идеал патриота — Петр Великий; высочайший патриотизм — страстное, беспредельное желание блага родине, одушевлявшее всю жизнь, направлявшее всю деятельность этого великого человека. Понимая патриотизм в этом единственном истинном смысле, мы замечаем, что судьба России в отношении к задушевным чувствам, руководившим деятельностью людей, которыми наша родина может гордиться, доселе отличалась от того, что представляет история многих других стран».[11]

В чем же это отличие? Чернышевский свою мысль о различии пути самореализации личности, самого понимания достоинства человека и меры его оценки в России и на Западе раскрывает, для наглядности, на примерах великих деятелей науки, культуры, литературы. «Многие из великих людей Германии, Франции, Англии заслуживают свою славу, стремясь к целям, не имеющим прямой связи с благом их родины; например (чтобы ограничиться сферою деятельности, доступной частным людям), многие из величайших ученых, поэтов, художников имели в виду служение чистой науке или чистому искусству, а не каким-нибудь исключительным потребностям своей родины». Далее называются имена Бэкона и Декарта, Лейбница и Ньютона, Гумбольдта и Либиха и многих других и делается вывод, что их заслуги перед человечеством не связаны с деятельностью, нужной для блага их родины: «Мы не знаем и не спрашиваем себя, любили ли они родину: так далеко их слава от связи с патриотическими заслугами». Тот же вывод распространяется и на деятелей литературы, в частности на Шекспира.

Величайший поэт Европы — Шекспир, творчество которого «по своему художественному совершенству и психологическому глубокомыслию» имело «огромное и благодетельное действие на судьбу искусства и, чрез то, косвенным образом, вообще на развитие человечества — и в Англии, конечно, как в Германии, Франции, России. Но что хотел он сделать специально для современной ему Англии? В каком отношении был он к вопросам ее тогдашней исторической жизни? Он как поэт не думал об этом: он служил искусству, а не родине, не патриотические стремления, а только художественно-психологические вопросы были двинуты вперед Макбетом и Лиром, Ромео и Отелло. Из других великих

---

[10] Там же, т. 10, стр. 589.

[11] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 136.

lib.pushkinskijdom.ru

поэтов о многих надобно сказать то же самое. Назовем Ариосто, Корнеля, Гете».[12]

Далее Чернышевский переходит к характеристике русских деятелей: «У нас не то: историческое значение каждого русского великого человека измеряется его заслугами родине, его человеческое достоинство — силою его патриотизма». «Ломоносов страстно любил науку, но думал и заботился исключительно о том, что нужно было для блага его родины. Он хотел служить не чистой науке, а только отечеству. Державин даже считал себя имеющим право на уважение не столько за поэтическую деятельность, сколько за благие свои стремления в государственной службе. Да и в своей поэзии что ценил он? Служение на пользу общую. То же думал и Пушкин».[13]

Чрезвычайно важным оказывается и общий вывод Чернышевского: «Русский, у кого есть здравый ум и живое сердце, до сих пор не мог и не может быть ничем иным, как патриотом, в смысле Петра Великого, — деятелем в великой задаче просвещения русской земли. Все остальные интересы его деятельности — служение чистой науке, если он ученый, чистому искусству, если он художник, даже идее общечеловеческой правды, если он юрист — подчиняются у русского ученого, художника, юриста великой идее служения на пользу своего отечества».[14]

Итак, в России позже, чем на Западе, сформировалось представление о человеке как личности. Более того, оно формировалось в то время, когда в Западной Европе величайшее достижение эпохи Возрождения — гуманизм — стало подвергаться значительной деформации под воздействием бурно развивавшегося и побеждавшего капитализма. Философия буржуазного общества — индивидуализм — все больше разрушала идеал свободной, гармонической, цельной личности. Гуманизм нового времени, при всей его значительности и важности для человечества, начинал толковаться как идеология, обосновывавшая и признававшая единственным путем самореализации личности индивидуализм.

В эту-то пору Россия и решала самостоятельно кардинальную возрожденческую проблему — проблему личности. И она решала ее иначе. Национальный фактор в реальных событиях XVIII века — сложных и противоречивых, но громадных по своей значимости для настоящего и будущего страны и народа — обусловил формирование идеи личности, утверждавшийся идеал человека и меру его оценки. Тем самым он оказал решающее влияние и на основы складывавшейся на русской почве гуманистической идеологии. В последующем, уже с середины века, мощно о себе заявит социальный фактор, связанный с нараставшей в крепостнической стране антифеодальной борьбой. Под его воздействием будет углублено содержание философии человека-деятеля, патриота.

Россия еще в эпоху Предвозрождения усваивала отдельные элементы европейского гуманизма (об этом писал Д. С. Лихачев). В XVIII столетии процесс усвоения не только усилился, но и приобрел характерные особенности. Проявлялось внимание именно к изначальной целостности этого гуманизма — отсюда, между прочим, возраставший из десятилетия в десятилетие интерес к Шекспиру. И еще — этот гуманизм не просто осваивался, но и был критически рассмотрен и дополнен тем, что рождалось на национальной почве. Оттого гуманизму русского Возрождения, в силу его своеобразия, о котором уже говорилось, чужды новые тенденции европейского гуманизма: он был воинственно настроен против эгоизма (самости), отвергал представление о собственности и богатстве как основах счастья и благополучия, не принимал культ частного,

[12] Там же, стр. 136—137.
[13] Там же, стр. 137.
[14] Там же, стр. 138.

lib.pushkinskijdom.ru

отъединенного от других людей человека. Лежавшая в основе гуманизма русского Возрождения философия человека помогала ему утверждать себя в деятельности на благо общее, реализовывать свою личность в делах, которые связывали его прочными узами с другими людьми.

Идеал человека западного Возрождения, выступивший в облике, приданном ему новым временем, был усвоен многими литературами Европы в XVIII и XIX веках. Им и выпала миссия запечатлеть трагические результаты эгоистического самоутверждения личности. Идеал человека, выдвинутый в начальную пору русского Возрождения, вдохновлял великих писателей XIX столетия. Их творчество приобретало всемирный характер прежде всего потому, что раскрывало антигуманизм философии индивидуализма. В эпоху общеевропейского торжества буржуазной идеологии они открывали личности иной, внеэгоистический путь своей самореализации.

Русский реализм, с потрясающей силой показавший трагизм жизни нового времени, уберег человека от буржуазной идеологии, вселял веру в возможность иного, подлинно человеческого бытия, отстаивал великую правду о человеке, провозглашенную гуманизмом Возрождения. Это и было вкладом русского реализма в художественное развитие человечества.

## 4

Несколько замечаний о путях национального самоутверждения русской литературы. Грандиозные успехи искусства Возрождения обусловлены его органической близостью к народу. Именно в эту пору искусство оказалось способным поставить и практически решить важнейшую проблему — слияния гуманистического и народного начал. «История Возрождения переполнена фактами, которые утверждают, что в эту эпоху искусство было делом народа и существовало для народа, он воспитал его, насытил соком своих нервов и вложил в него свою бессмертную, великую, детски наивную душу».[15] Свою мысль Горький заканчивает выразительной цитатой: «Искусство и народ процветают и возвышаются вместе, так полагаю я, Ганс Сакс!» [16]

Народ — творец языка и высокой поэзии. Овладение его художественными богатствами создавало фундамент для новой, вдохновленной гуманизмом литературы. Отсюда обращение к образам и сюжетам, рожденным гением народа, освоение созданных им эстетических ценностей. Литература Возрождения порвала с традицией латинского языка и утвердила в своих правах национальный язык. Именно потому так широко была развита филологическая наука в ту пору — создавались грамматики национальных языков, изучалось своеобразие национального языка, обсуждались проблемы переводов с греческого и латинского и комментирования переводимых памятников.

Сила искусства — в его близости к народу. Эта выстраданная человечеством, особо остро осознававшаяся в эпоху Возрождения истина была заново и практически открыта в России в XVIII веке, когда историческая закономерность определила возможность и необходимость создания национальной литературы. Эту истину можно было *понять* на основании опыта европейского искусства Возрождения, но ее нельзя было *усвоить,* не решив ее самостоятельно на основе познания национального богатства русской народной поэзии, овладения тайной национального самосознания.

Социальная структура русского крепостнического государства мешала осуществлению этой исторической задачи: складывавшаяся дво-

[15] Максим Горький. О литературе. М., 1955, стр. 55.
[16] Там же, стр. 56.

lib.pushkinskijdom.ru

рянская культура сознательно ориентировалась ее идеологами на сближение с культурой французского дворянства, ими демонстративно провозглашалось презрение ко всему русскому, национальному и тем более — простонародному. Тем большая заслуга юной русской литературы, которая не только поняла жизненную для себя важность связи с духовной культурой народа, но и стала ее решать, проявляя настойчивое стремление сблизиться с национальной почвой именно в пору интенсивного освоения художественного опыта человечества, страстно желая овладеть тайной могущества Антея.

Этому помогали исторические обстоятельства, определившие в первые десятилетия XVIII века активное участие народных масс в «великом метаморфозисе или Превращении России», а во второй половине столетия — их борьбу с ненавистными угнетателями-помещиками за свободу и землю, вылившуюся в великую крестьянскую войну, которая потрясла устои самодержавно-крепостнического государства.

Знаменательно, что обращение к национальной почве произошло на самом первом этапе формирования новой литературы и было осуществлено литераторами-демократами. В соответствии с общей закономерностью с начала XVIII века русская литература станет утверждать свое бытие на национальном языке — до того бывший литературным языком церковнославянский станет обслуживать только нужды церкви. Но русский язык, на котором говорил русский народ, не был еще языком литературным (он начал складываться с петровского времени). И тогда-то остро встала задача упорядочения его норм, освобождения от устаревших церковнославянизмов, ограждения от влияния иностранных слов, которые в это время наводнили живую разговорную речь. Ломоносов был не только поэтом, но и крупным ученым-филологом. Именно потому он оказался способным осуществить необходимую реформу языка.

Языковая реформа писателя из народа открывала широкие возможности перед новой складывающейся литературой. Ломоносов узаконил использование живого русского языка, обогатив его общеупотребительными славянизмами, открыл источник его постоянного обновления в использовании просторечия в произведениях низкого «штиля».

Другим писателем — Тредиаковским — была осуществлена реформа стихосложения. Историческая заслуга его состояла в том, что он понял необходимость реформы стиха и, осуществляя ее, подчеркнул (и это знаменательно), что его способ стихосложения не выдумка, а вытекает из природы русского языка, о чем и свидетельствует опыт народной поэзии: «...и буде желается знать, но мне надлежит объявить, то поэзия нашего простого народа к сему меня довела».[17]

«Поэзия нашего простого народа» и стала в центре внимания русских писателей XVIII века. К творчеству народа проявляли глубокий интерес все писатели — от Кантемира до Державина, Карамзина и Радищева. Сначала широко использовались пословицы — и как выражение народной мудрости, и как образцы поэтической, афористически четкой, синтаксически лаконической фразы, передававшей русский взгляд на явления жизни — социальной, бытовой, политической.

С петровского времени стала складываться традиция переработок произведений устного народного творчества — сказок, былин, которая в дальнейшем получит широкое распространение в творчестве М. Чулкова, В. Левшина, И. Дмитриева, Н. Карамзина.

С 1760-х годов начинается широкая, возраставшая из десятилетия в десятилетие работа по опубликованию произведений народного творчества — пословиц, песен, сказок, былин. Первое собрание песен и посло-

[17] В. К. Тредиаковский. Избранные произведения. «Советский писатель», Л., 1963, стр. 383 (Библиотека поэта, большая серия).

lib.pushkinskijdom.ru

виц издал Н. Курганов в своем «Письмовнике» в 1769 году. «Собрание разных песен» — сборник в четырех частях — в 1770—1774 годах подготовил и выпустил М. Чулков. В 1770 году в Москве вышло «Собрание 4291 русских пословиц», подготовленное учеником Ломоносова, профессором Московского университета Антоном Барсовым. В 1780—1781 годах Новиков издал «Новое и полное собрание российских песен» в шести частях. С этого времени до конца века вышло несколько десятков песенников, причем характерно, что во многих случаях издателями, составителями окажутся поэты — М. Попов, И. Дмитриев, Н. Львов. В начале XIX века, как результат внимания, интереса к собиранию произведений народа, выйдет сборник Кирши Данилова — великолепное собрание русских былин. Так народное творчество, и прежде всего песни и пословицы — демократическая идеология, запечатленная в великолепных образцах художественного слова, — вторглась в литературу, стала событием литературной жизни, приняв участие в процессе создания новой литературы.

Борьба за самобытность литературы — таково направление и существо литературной борьбы на протяжении всего века, с особой остротой развернувшейся во вторую его половину. Одним из мощных факторов, способствовавших движению литературы по пути национальной самобытности, был фольклор. От эмпирического усвоения фольклора литература переходила к более сложным задачам. Произведения народного творчества служили образцом для выработки подлинно русского стиля, использовались для обогащения литературного языка «коренными русскими словами», идиомами. Фольклор помогал раскрывать «тайну национальности», постигать «сгиб ума русского».

Изучение пословиц позволило Гоголю сделать важное заключение: в них, как поэтических произведениях, «сверх полноты мыслей, уже в самом образе выраженья... отразилось много народных свойств наших; в них все есть: издевка, насмешка, попрек, словом — все шевелящее и задирающее за живое...» [18] Насмешка, издевка, ирония, шутка, запечатленные не только в пословицах, но и в сказках, различных сатирических «челобитных», пародийных судейских решениях и даже молитвах выражали народный взгляд на явления жизни, были народной оценкой и судом всех существовавших в России социальных, общественных, бытовых и других условий жизни. Юмор утверждал нравственное достоинство простого человека, который был лишен социальной и политической свободы и всех человеческих прав. Юмор, способствовавший самосохранению человека в рабской стране, был проявлением громадного национального достояния — смеховой культуры народа, которая с особой силой, полнотой и плодотворностью воздействовала на искусство в эпоху Ренессанса. Об этом подробно писал М. М. Бахтин в своей монографии «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

В своей последней работе М. М. Бахтин указывает на необходимость серьезного изучения влияния этой смеховой культуры народа и на творчество русских писателей. «Один из существенных недостатков современного литературоведения состоит в том, что оно пытается уложить всю литературу — в частности, ренессансную — в рамки официальной культуры. Между тем творчество того же Рабле можно действительно понять только в потоке народной культуры, которая всегда, на всех этапах своего развития противостояла официальной культуре и вырабатывала свою особую точку зрения на мир и особые формы его образного отражения.

Литературоведение и эстетика исходят обычно из суженных и обед-

---

[18] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 392.

lib.pushkinskijdom.ru

ненных проявлений смеха в литературе последних трех веков, и в эти свои узкие концепции смеха и комического они пытаются втиснуть и смех Ренессанса; между тем эти концепции далеко не достаточны даже для понимания Мольера».[19]

Исходя из своих принципов, М. М. Бахтин убедительно показал непосредственную связь Гоголя с народно-праздничными формами искусства его родной украинской почвы. Связь эта еще раз наглядно подтверждает, как успешно русская литература решала возрожденческие проблемы. Но Гоголь — это завершающий этап русского Возрождения. А процесс этот начался раньше.

Принципиальная особенность литературы XVIII века (резкой гранью отличающая ее от древнерусской) состояла в том, что она была литературой, создававшейся усилиями индивидуальных авторов. В обществе появился новый тип писателя, чья литературная деятельность обусловливалась его личностью. То обстоятельство, что классицизм в России утверждал свое бытие в эпоху, когда одновременно бурно решались возрожденческие проблемы, создало неповторимые по сложности и своеобразию условия собственно эстетического развития. Исторические события эпохи и формировавшийся гуманизм питали личностное начало в литературе, формировали идеалы поэтов, а жестокая рационалистическая система регламентаций и правил классицизма не допускала проявления личности автора в творчестве. Так русский классицизм начал свою историю с резко обозначившегося противоречия. Оно порождало многие его особенности как национального варианта общеевропейского стиля. Одним из следствий этого противоречия явились многочисленные отступления поэтов в своем реальном творчестве от нормативного кодекса.

К числу таких отступлений относится и несоблюдение запрограммированных эстетическим кодексом правил создания комических эффектов, «правил смеха» классических жанров. Итогом этого явилось вторжение в литературу смеховой культуры народа, восприятие писателями национально-русского взгляда на явления жизни, приобщение к народным истокам юмора, насмешки, иронии.

Смех в низких жанрах классицизма носил литературный характер, он рационалистически был определен правилами, он даже оказывался заранее заданным, — например, в жанре ирои-комической поэмы. Источником ее комизма являлся стиль. Комический эффект в «смешных геройческих поэмах» рождался из стилистического несоответствия между слогом и темой, языком и героем.

Чем ярче проявлялась личность автора в создаваемом им произведении, тем энергичнее он отступал от правил, тем интенсивнее он осваивал национальные источники юмора. «Гимн бороде» Ломоносова и пародийные произведения Баркова, некоторые басни Сумарокова и Майкова непосредственно восходят к сатирическим произведениям народа, к насмешке и издевке его пословиц, сказок и т. д. Поэма Майкова «Елисей или Раздраженный Вакх» пронизана русской веселостью, задорным, порой соленым юмором. Смешными в поэме оказывались ситуации, в которые попадает герой, смешны поступки предприимчивого, никогда не унывающего, находчивого ямщика Елисея. Именно за веселость любил эту поэму Пушкин.

Отличительной особенностью повествовательной манеры Фонвизина и сатирических произведений Новикова является юмор. И этот юмор отчетливо соотнесен с народной смеховой культурой. Вспомним характерные жанры Новикова-сатирика — «Лечебник», «рецепты», «известия»;

[19] М. М. Бахтин. Искусство слова и народная смеховая культура. (Рабле и Гоголь). В кн.: Контекст-1972, стр. 248.

lib.pushkinskijdom.ru

Фонвизина — «Всеобщая придворная грамматика», «Поучение, говоренное в духов день», «Наставление дяди своему племяннику» и другие — все это сознательно ориентировано на сатирические жанры фольклора, пародийное («перевертыши») использование «челобитных», «наставлений», «поучений», «рецептов», создававшихся не только в XVII, но и в XVIII веке и довольно широко распространявшихся в списках. Вспомним «Калязинскую челобитную», «Письмо запорожских казаков турецкому султану», «Роспись приданого», «Повесть о Шемякином суде», «Повесть о бражнике», «Глухой паспорт» и многие другие острые, озорные, исполненные убийственного смеха, пародии на официальные, дипломатические, бытовые, церковные документы.

Ирония как одно из народных свойств получила яркое выражение в творчестве Новикова и Фонвизина, Державина и Крылова. Эту особенность русской литературы подчеркивал Гоголь: «У нас у всех много иронии. Она видна в наших пословицах и песнях и, что всего изумительней, часто там, где видимо страждет душа и не расположена вовсе к веселости. Глубина этой самобытной иронии еще пред нами не разоблачилась, потому что, воспитываясь всеми европейскими воспитаньями, мы и тут отдалились от родного корня... Трудно найти русского человека, в котором бы не соединялось, вместе с уменьем пред чем-нибудь истинно возблагоговеть, свойство — над чем-нибудь истинно посмеяться».[20] Это драгоценное свойство Гоголь видел у Фонвизина и Державина. Последний, по его словам, «крупною солью рассыпал его у себя в большей половине од своих».

Шутка — главная стилистическая особенность новой поэзии Державина, его обновленной оды. Позже он поставит себе в заслугу создание «забавного русского слога». Именно этот забавный слог, шутка, ирония, издевка, острое слово и выявляли склад ума, манеру понимать вещи, взгляд на мир, свойственный поэту Державину как неповторимой индивидуальности русского человека. За эту практическую философию ума русского, за русский взгляд на мир, проявлявшийся прежде всего через призму русской шутки, иронии, издевки, и ценил Белинский Державина.

Горькие слова Гоголя, что глубина самобытной иронии еще не раскрыта, поскольку «воспитанные всеми европейскими воспитаньями, мы и тут отдалились от родного корня», звучат актуально и в наши дни.[21] Изучение народных истоков сатиры и юмора русской литературы XVIII века является насущной задачей. Связи писателей с мощной традицией народной смеховой культуры были разнообразными и устойчивыми. Условия, способствовавшие самостоятельному решению русской литературой возрожденческих проблем, благоприятствовали этому.

Обстоятельства антифеодальной борьбы, обострение социального конфликта крепостнического общества привели к появлению в литературе социальной темы и новых героев — крестьян. Русские крепостные изображались в очерках, в комической опере, в литературной песне, в ирои-комической поэме, в перелицованной оде. И, как правило, фольклор оказывался спутником народных характеров. Пословицы и песни помогали передавать идеалы трудящегося человека, его манеру понимать явления жизни в их социальной и национальной определенности и конкретности.

С фольклором оказалась связанной и проблема народности, которая на определенной стадии борьбы за самобытность литературы встала перед писателями. Термин «народность литературы» не был им известен.

---

[20] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 395.

[21] Характерный пример: существует большая литература, сложилась устойчивая традиция изучения сатиры Новикова и Фонвизина лишь в рамках книжной культуры, поиска ее истоков в западноевропейской литературе, в официальной культуре — но вдали от «родного корня».



lib.pushkinskijdom.ru

Но писатели-реалисты XIX века — Пушкин и Гоголь, Белинский, для которых народность была важнейшей качественной особенностью литературы, эту народность видели в некоторых произведениях XVIII века. Обращаясь к опыту своих предшественников, они подчеркивали народность комедий Фонвизина, стихотворений Державина, прозы и басен Крылова. Наиболее подробно об этом писал Белинский. Уже в «Литературных мечтаниях» он утверждал: «*Наша народность состоит в верности изображения картин русской жизни*» (I, 94). Именно потому он ставил «Недоросля», «Горе от ума» и «Ревизора» в один ряд «народных драматических пиес» (X, 250). Говоря о Державине, он подчеркивал и другой аспект народности: в его стихотворениях, писал Белинский, «видна практическая философия ума *русского*; посему главное отличительное их свойство есть *народность*, народность, состоящая не в подборе мужицких слов или насильственной подделке под лад песен и сказок, но в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи. В сем отношении Державин народен в высочайшей степени» (I, 50).

Позже, в 1840-е годы, содержание народности уже не ограничивалось для Белинского верной передачей картин русской жизни и национального духа, оно обогащается понятием демократичности. И теперь народность связывается с творчеством Крылова-баснописца. Именно Крылов, по мысли критика, вносит в литературу «совершенно новый для нее элемент — *народность*, которая только проблескивала и промелькивала временами в сочинениях Державина» (VII, 140).

Для передовой литературы XVIII века до Радищева и была характерна народность как верность картинам русской жизни, как выражение русского взгляда на вещи. Демократическое и национальное в творчестве этих писателей еще не выступало в своем единстве. Но только их слияние, и притом в высоком художественном творчестве писателей-реалистов, делает творчество подлинно народным. Такая народность отличает творчество Пушкина и Гоголя — они оказываются способными смотреть на мир «глазами всего народа».

Решение возрожденческой проблемы о связи литературы с народным творчеством, о синтезе гуманистического и народного начал осуществлялось русской литературой в конкретных условиях национального и социального развития, с одной стороны, в исторически иную, чем на Западе, эпоху — с другой. Все это не могло не влиять на само содержание проблемы и на характер ее решения.

XVIII век ознаменовался быстрым развитием капитализма в ряде стран. Данное обстоятельство привело к рождению в обществе идеи «естественности» и «разумности» нового буржуазного общества, которое побеждало старый абсолютистский феодальный порядок с его злом, политическим деспотизмом, сословным неравенством и т. д. Эту закономерность отметили и объяснили Маркс и Энгельс. Опираясь на эти выводы, один из новейших исследователей показал, как эта закономерность проявлялась на практике у различных идеологов XVIII века: «Открытие природы в XVIII веке было открытием „естественной“ закономерности капиталистического развития... Экономисты этого времени переживают восторги первой любви, описывая удивительную систему производства и потребления, складывающуюся вопреки всем преобразовательным планам революционной эпохи и создающую такую „симпатию вещей“, такую координацию действий разобщенных производителей, какая и во сне не снилась реформистам и утопистам. Музыканты, как Гендель, слагают оратории в честь этой всеобщей гармонии. Поэты воспевают единство частного эгоизма и общественной пользы, погружение в индивидуальную жизнь и стихийную близость к вселенскому миропорядку. Как бы ни были различны человеческие страсти и интересы, все они являются кирпичами гигантского здания „всеобщей мировой фабрики“, и все хорошо,

lib.pushkinskijdom.ru

что на своем месте. Знаменитый английский поэт этого времени Поп выразил эту идею в звучных стихах своего „Опыта о человеке“:

Особой страстью каждый одержим,
Никто не хочет стать другим.
Ученый счастлив, мир весь объясняя;
Дурак счастливей, ничего не зная.
Богач в избытке счастье обретет,
Бедняк доволен тем, что бог пошлет.
Слепец танцует, и поет хромой,
Лунатик царствует, а пьяница — герой.
Голодный химик к золоту стремится,
Поэт и с музой счастлив насладиться.

Таким образом, в каждом из этих мыслителей и поэтов была частица вольтеровского доктора Панглоса: „Все есть так, как есть, и иначе не может быть, чем оно есть“».[22]

«Даже французские материалисты XVIII века, эти энергичные борцы со всяким средневековьем, любили доказывать, что их критические нападки имеют своей задачей не нарушение „естественного закона“, а наоборот, утверждение собственности и морали на более прочной основе. Горе тому, кто, вооруженный самыми лучшими намерениями, пожелал бы вмешиваться в царство естественных законов человеческого общежития, более сильных, чем сам человек!» [23]

Идеологи XVIII века, и прежде всего философы и писатели, верили в «естественность» и святость утверждавшегося правопорядка. Отсюда их благоговение перед незыблемой силой обстоятельств. Человек зависим от обстоятельств, утверждали они, и это было величайшим открытием. Но в то же время человек, отданный на волю обстоятельств, оказывался или выразителем их торжества, или их жертвой. Данное философское положение имело прямое влияние на эстетику. М. Лифшиц справедливо пишет, что на этом основании рождалось «представление об одностороннем, абстрактном и *непоэтическом* характере революционной борьбы». «Реакция действовала всегда не только силой оружия, она подкупала людей образования и культуры не только деньгами и положением, но привлекала их, пуская в ход „красоту смирения“, противопоставляя бунтующему сознанию свои готические соборы, базальтовые глыбы и рыцарские замки или идиллию мирной буржуазной жизни, задушевной патриархальности нравов и обычаев».[24]

Данная закономерность была чужда русской литературе: она не могла быть заражена идеей «естественности» и святости буржуазного правопорядка. Перед ней было зло самодержавно-крепостнического общества; перед лицом разума режим рабства и дикого насилия над человеком не мог быть признан разумным, и долгом передовой литературы становилась борьба (естественно, по-разному понимаемая) за его изменение. Отсюда, в частности, широкое развитие сатирического направления.

Писатель-революционер Радищев надежды на уничтожение режима деспотии и рабства возлагает на самого человека — «пленника в отечестве своем». Радищев-материалист видел деспотическую силу обстоятельств, подчиняющих себе человека. Но Радищев-революционер увидел и открыл еще и другое: человек не безразличен к угнетающей его силе обстоятельств, он не пассивная жертва, способная только покоряться и проявлять нравственную «красоту смирения».

---

[22] Мих. Лифшиц. Вопросы искусства и философии. ГИЗ, М., 1935, стр. 292—293.
[23] Там же, стр. 293.
[24] Там же, стр. 294.



lib.pushkinskijdom.ru

Прямым выражением революционных убеждений Радищева было созданное им учение об активном человеке и его возможности влиять на обстоятельства и даже ниспровергать их бремя. История свидетельствовала, что уже не раз люди, попавшие «в плен», сообща низвергали кумира, уничтожали власть, поработившую их, силой оружия добывали свободу. Так возникали революции.

Признавая человека силой, которая может противостоять обстоятельствам, Радищев отлично понимал всю сложность взаимоотношений обстоятельств и человека. С одной стороны, обстоятельства действительно деспотичны, они подавляют и уродуют природу человека. С другой — человек может подняться против них и даже уничтожить их. Но для этого нужно время, «уготовление», необходимо, чтобы в недрах общества созрели условия освобождения от «оков и пленения». Ниспровержение враждебных обстоятельств не есть прихоть, результат лишь субъективных желаний — это проявление социальной закономерности, объективно подготавливаемый акт. В оде «Вольность» Радищев писал: «Но не пришла еще година, не совершилися судьбы; вдали, вдали еще кончина, когда иссякнут все беды». В «Путешествии из Петербурга в Москву» было сказано, что революция в России дело будущего: «Я зрю сквозь целое столетие». Следовательно, в самой действительности, в самом обществе зреют силы, которые приведут к устранению «самовластия», установлению свободы. Ход исторического развития, по Радищеву, оптимистичен.

Революционные убеждения Радищева определили и особый характер его фольклоризма, принципиально новое отношение к народному творчеству и новое его понимание. Песни и сказки, пословицы и причитания, былины и духовные стихи — все многочисленные виды и жанры фольклора не только свидетельствовали о художественной одаренности народа, но и о его мощной духовной активности, его способности к творчеству. А восстание угнетенных для Радищева есть высшая форма народной активности, высшая форма особого народного творчества, которое с неодолимой силой поднимает замученных рабством мужиков к деятельной и прекрасной жизни, просвещает и пробуждает в каждом духовно богатую личность. С таких политических позиций и подходил Радищев к фольклору. Герцен отлично понял это, сказав, что в песне автор «Путешествия» нашел «ключ к таинствам народа».

Революция в России, по Радищеву, совершится, потому что ее неминуемо порождает «тяжесть порабощения». Она будет победоносной, преображающей облик отечества, потому что ее совершит народ, который свои замечательные качества и черты характера — «твердость в предприятиях», «неутомимость в исполнении» — непременно и обязательно обратит со временем, когда «придет година», на снискание «блаженства общественного».

Радищев-писатель первым теоретически обосновал право и возможность угнетенного человека выступать против враждебных ему обстоятельств социального уклада, опираясь при этом как на опыт истории, так и на народное творчество, открывшее ему сущность национального характера. Оттого-то Пушкин и называл его «Путешествие» «сатирическим воззванием к возмущению».

Идея возможности и права человека низвергнуть бремя деспотизма и рабства и восстановить свою исконную свободу и независимость вдохновляла литературу декабризма.

Пушкин в 1830-х годах решительно обновил реализм, преодолев его односторонность, выражавшуюся в показе только власти обстоятельств над человеком. Пушкин понимал, что рабство и смирение унижают и губят личность. Только протест и мятеж преображают человека, являются единственным путем самореализации личности во враждебном

lib.pushkinskijdom.ru

ей обществе. Обновленный реализм Пушкина и показывал такого преображенного человека. Вот почему тема бунта, протеста, восстания, мятежа станет одной из центральных в творчестве его последнего периода. Поэзия мятежа и протеста стала для Пушкина высшим проявлением поэзии жизни.

Таков обусловленный и историческим временем и обстоятельствами социального и национального развития России характер решения русской литературой важнейшей возрожденческой проблемы — сочетания гуманистического и народного начал.

Решение возрожденческих проблем русской литературой проходило в эпоху Просвещения. В многовековой истории буржуазного общества был свой героический период. Эпоха Возрождения — его начало, эпоха Просвещения, все подготовившая к революции, — его конец. Вот почему Просвещение, с одной стороны, наследует и умножает идейные и эстетические богатства Возрождения, а с другой — многое пересматривает в нем.

Русское Просвещение, отличавшееся своими особенностями, оказывало значительное влияние на решавшиеся проблемы Возрождения, которые в свою очередь многое определяли в идейно-эстетическом облике Просвещения. Как это происходило — предмет другой статьи. Важно помнить, что без учета данного обстоятельства картина идейно-эстетического развития в эту пору будет неполной и неточной.

lib.pushkinskijdom.ru

*Н. П. УТЕХИН*

# ОСНОВНЫЕ ТИПЫ ЭПИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ И ПРОБЛЕМА ЖАНРА ПОВЕСТИ

## (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

Существует мнение, что история литературы — это история ее жанров. Можно добавить, что, познав закономерности развития жанров, мы во многом познаем и законы развития литературы. Действительно, жанр — и наиболее всеобщая, универсальная, и в то же время вполне конкретная категория ее. Универсальная — потому, что в ней отражаются черты самых разнообразных художественных методов, школ и направлений литературы. Конкретная — потому, что именно в жанрах литературное творчество получает свое непосредственное выражение.

Поэтому не случайно литературоведение все больше внимания уделяет жанровым проблемам, не ограничиваясь, как это было ранее, по преимуществу вопросами изучения методов и стилей литературы, характера взаимосвязей ее с действительностью.

У нас уже создано немало содержательных работ по теории и истории жанров драмы, рассказа, романа, очерка, поэмы и т. д. В последнее время резко возрос интерес исследователей и к жанру повести. В 1970 году была издана в Уфе интересная работа В. С. Синенко «Русская советская повесть 40—50-х годов». В 1973 году вышло в свет в издательстве «Наука» обстоятельное коллективное исследование «Русская повесть XIX века».

Повесть, как уже не раз отмечалось, занимает особенное место в жанровой системе русской литературы, являясь самой традиционной и распространенной ее повествовательной формой. Именно этот жанр сыграл наиболее значительную роль в становлении критического реализма в России в 1830-е годы и подготовил в 50—70-х годах XIX века торжество романа — этой вершины реалистического искусства; в повести конца XIX—начала XX века (прежде всего в повестях Горького и Серафимовича) заложены были основы для развития нового метода русской литературы, метода социалистического реализма.

С нею связаны в основном, по признанию критики, лучшие художественные достижения и сегодняшней, современной нам повествовательной прозы. В последнее десятилетие повесть заметно потеснила и рассказ, и роман, беря порою на себя их «обязанности» и расширяя «за их счет» свои возможности в художественном познании действительности.

Попыток разгадать причины ее успеха в нашей литературе, объяснить сущность ее жанровой природы, выявить какие-либо постоянные признаки, характерные для всех ее исторических форм и разновидностей, было немало в последнее время.

Некоторые исследователи, ссылаясь на Аристотеля и, как им казалось, следуя ему, выделяли в качестве жанроопределяющего признака объем той или иной художественной формы.[1] Вместе с тем высказывалось мнение, что «размер не может служить определяющим признаком жанра хотя бы потому, что имеются рассказы, которые по своим размерам превосходят повести, а повести, в свою очередь, оказываются больше романов».[2] За основу был принят объем событий, изображенных в произведении. Считалось, что рассказ повествует об одном эпизоде из жизни человека, повесть — о ряде эпизодов, а роман — целом периоде или обо всей жизни человека. Однако сторонникам этой точки зрения возражали, указывая на романы, повествующие об одном дне человеческой жизни, и рассказы, отображаю-

---

[1] Любопытно в этом смысле замечание французского исследователя П. Декса. «В русском языке, — пишет он, — вместо одного нашего слова роман употребляется два термина: роман и повесть. Под романом понимают большое повествование в прозе, нечто вроде наших романов в 600 страниц и больше. Повесть соответствует нашим современным романам в 250—300 страниц» (П. Декс. Семь веков романа. М., 1962, стр. 28).

[2] И. К. Кузьмичев. Жанры русской литературы военных лет (1941—1945 гг.). Горький, 1962, стр. 325.

lib.pushkinskijdom.ru

щие всю жизнь героя. Некоторые исследователи пришли к мысли, что основу жанровых различий составляют различия «типов жизненного процесса», «типов человеческой деятельности»,[3] отраженных в произведениях. Но и они, отождествляя при этом предмет изображения с содержанием произведения, практически вынуждены были пользоваться теми же приемами жанрового деления, которые сами находили недостаточными и неверными, и также отличали повествовательные формы по числу эпизодов, периодов и т. д.

Более верным в методологическом отношении, на наш взгляд, было понимание объема произведения как «объема сюжета»,[4] так как в отличие от «события», относящегося лишь к содержанию произведения, «сюжет» является и стороной его формы. Но и в таком осмыслении этот признак нельзя считать жанроопределяющим. И Аристотель, и Гегель, и Белинский, действительно, не раз указывали на связь объема произведения с жанром, но никогда по этому признаку жанр не определяли.

В последнее время неудовлетворительность такой «чисто количественной» характеристики художественных форм признается уже многими исследователями,[5] и не только потому, что она не выдерживает проверки литературной практикой, но также и потому, что в ней не отражается «качественная специфика» жанра.

С целью определить «качественные» жанроопределяющие признаки повести часто указывают на ее тяготение к изображению достоверного, действительно бывшего, утверждая, что «достоверность как качество жизненного содержания современной повести, издавна вошедшего в ее природу», является «как бы запрограммированной „памятью“ жанра».[6] Близко к этому и суждение, согласно которому повесть по своей природе более тесно, чем другие жанры, «связана с непосредственностью жизни», для нее характерна «обнаженность» информации.[7] Действительно, значительному числу повестей свойственны эти приметы, но вряд ли и они могут служить определяющим жанр признаком. Как известно, тяготение к достоверности является качеством общим для всей реалистической литературы, кроме того, оно отнюдь не всегда присуще повести. Вспомним хотя бы романтическую, научно-фантастическую, героическую, сказочную, детективную повесть и другие ее исторические и типологические разновидности. Что же касается «непосредственности» отображенного «материала», то вряд ли можно спорить с тем, что это свойство в большей мере характеризует не повесть, а такие жанры, как очерк, зарисовка, дневники, заметки и прочие художественно-документальные жанры.

Из названных неточно найденных определений жанра выводится и другое, столь же спорное: «повесть аналитична» в отличие от романа, синтетичного по своей природе, «возводящего отдельное во всеобщую связь, накладывающего всеобщее на отдельное».[8] Однако, как правильно уже отмечалось, «повесть не только анализирует, но и синтезирует».[9] Для примера можно назвать повести Пушкина, Гоголя, Тургенева, повести о Великой Отечественной войне Л. Леонова, П. Павленко, Ф. Гладкова, современные повести С. Воронина, В. Тендрякова, В. Чивилихина, В. Кожевникова, С. Залыгина, Ю. Бондарева.

Способность к обобщению, так же как и способность к анализу, являются всеобщими свойствами всех форм художественного отражения действительности и поэтому не могут служить в качестве определяющих жанр признаков. Вряд ли кто будет утверждать, что, скажем, «Пиковая дама» Пушкина или «Шинель» Гоголя, раскрывшие в единичных конкретных ситуациях существеннейшие черты целой эпохи, в меньшей мере выразили тенденцию литературы к обобщению, чем современные им романы.

Нередко в качестве существенных признаков жанра называют особенности изображенных в произведениях типов характеров, а также поэтики финала, полагая, что «конец (произведения, — *Н. У.*) связан с природой жанра, его своеобразием».[10] Не будем останавливаться на разборе этих суждений и заметим только, что различие жанров по типу характера (аристотелев предмет подражания) имеет

---

[3] Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1966, стр. 341—346.

[4] Г. Н. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы. М., 1971, стр. 163.

[5] В этом отношении показательна дискуссия о жанре повести в журнале «Звезда» (1968, № 5).

[6] В. С. Синенко. Русская советская повесть 40—50-х годов, вопросы поэтики и типологии жанра. В кн.: Проблемы жанра и стиля. Уфа, 1970, стр. 47.

[7] В. Акимов. Где же искать ответ? «Звезда», 1968, № 5, стр. 212, 210.

[8] Там же, стр. 211. Любопытно, что иногда исследователи этот же признак («аналитичность»), напротив, рассматривают как жанровое свойство романа (И. Кузьмичев. К типологии эпических жанров. В кн.: Жанры советской литературы. Горький, 1968. («Ученые записки Горьковского гос. университета им. Н. И. Лобачевского», т. 79)).

[9] Обсуждаем проблемы повести. «Звезда», 1968, № 5, стр. 214.

[10] В. С. Синенко. Русская советская повесть 40—50-х годов, стр. 55.

lib.pushkinskijdom.ru

смысл лишь по отношению к литературе классицизма, а что касается такого признака произведения, как незавершенность финала, то одни исследователи по нему определяют жанр повести (как жанр «аналитичный» по своей природе),[11] другие же — роман, ввиду известной «самостоятельности» изображаемых в нем героев, ввиду особенной в этом жанре «объективности» повествования.[12]

Как верно отмечает Г. Н. Поспелов, «основная задача и трудность разработки проблемы жанра... заключается в том, чтобы выделить во всей многосторонности и многосложности содержания и формы литературных произведений такие их свойства и стороны, которые и являются собственно *жанровыми*, в отличие от всех других — не жанровых». При построении жанровой концепции прежде всего нужно помнить, что «жанры — явление не исторически конкретное, а типологическое», что «жанр — это только один, и при этом отвлеченный „типологический“ аспект... художественных произведений».[13] Последнее замечание требует уточнения. Вряд ли правомерно понимать под жанром лишь какой-то определенный «аспект» произведений. Понятие жанра объединяет большой ряд литературных явлений, выступающих в своих *исторических* и *видовых* формах и отличающихся каким-то общим для всех свойством. Категоричность суждения Г. Н. Поспелова здесь может рассматриваться как реакция на ту путаницу, в результате которой исследователи жанроопределяющими признаками зачастую называют те свойства произведений, которыми на самом деле характеризуются особенности их проблематики, тематики, метода, художественного мышления авторов и т. п., являющиеся общими для всех повествовательных форм в тот или иной исторический период.

Если с этой точки зрения взглянуть на все перечисленные выше признаки: объем, тип жизненного процесса, тип характера, финал, синтетичность, аналитичность, достоверность, вымышленность и т. п., с помощью которых пытаются определить жанр, то мы увидим, что ни один из них в научное определение жанра входить не может. Объем характеризует лишь отдельное произведение и определяется особенностями его тематики и проблематики. Уровень синтетичности или аналитичности произведения обусловливается не жанром, а замыслом автора и своеобразием его мышления, художественного метода литературы и характеризует не жанр в целом, а лишь отдельные его типологические и исторические разновидности. Особенности того или иного типа характера связаны с тематикой произведения и могут быть общими для многих жанров. Так, скажем, героический характер может быть отображен и в поэме, и в романе, и в драме, и в повести. Отличительные черты поэтики финала также определяются не жанром, а проблематикой произведения, идейно-эстетической позицией художника и могут быть общими и для романа, и для повести, и для рассказа.

Иногда, замечая, что недостаток многих определений жанра состоит в том, что «в них учитывается обычно какая-то одна сторона жанра», исследователи приходят к убеждению, что в качестве «принципов жанрового деления» может служить лишь совокупность целого ряда признаков,[14] а именно и «способ изображения, и характер структуры, и тема, и объем, и сюжет, и цель, и характер героя».[15] С данной точкой зрения нельзя согласиться, так как никакое число «механически» соединенных признаков частного (а все названные свойства характеризовали именно частные, исторические или типологические, формы жанра) не может дать объективного представления об общем. Такой подход к проблеме может привести лишь к формальной, лишенной историзма классификации жанров, как это, скажем, получилось в исследовании американского ученого Е. Олсона, избравшего в качестве жанроопределяющих признаков и особенности «средств и способов изображения», и «эмоциональный эффект» от восприятия изображенного, и «тип человеческого характера» (аристотелев предмет подражания).[16] Литературные жанры в его работе представляются чем-то неподвижным, неразвивающимся.

В последнее время, в связи с обращением научной мысли вообще к «системному» изучению явлений действительности и в связи с усилившимся интересом литературоведения к вопросам художественной формы, во многих работах заметно проявилась тенденция к поиску жанрообразующих начал, устойчивых признаков повести в ее художественной структуре. Причем некоторые исследователи предпочитают говорить о структуре жанра на таком уровне отвлеченности, который позволяет им не делать никаких практических выводов из собственных суждений. Так, перенося верные общефилософские положения об относительной самостоя-

---

[11] См. также: В. Акимов. Где же искать ответ, стр. 210.

[12] Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964, стр. 121—123.

[13] Г. Н. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы, стр. 154, 190.

[14] В. С. Сиченко. Русская советская повесть 40—50-х годов, стр. 38.

[15] Там же, стр. 33.

[16] E. Olson. An Outline of Poetic Theory. В кн.: Critics and Criticism. Essays in Method. Chicago, 1963.

lib.pushkinskijdom.ru

тельности структуры в материальных и «духовных» системах, о способности формы сохранять относительную самостоятельность, независимость от содержания и т. п. на изучение жанровых проблем, они утверждают, что в жанре, наряду с «изменчивыми» явлениями («субстанцией, предметом изображения, содержательной основой»), существуют и явления «устойчивые», к которым «относятся структурные отношения, способ взаимосвязи элементов, их организация, делающие жанр гибким и долговечным», так как «изменение предмета изображения отнюдь не вызывает немедленного изменения структуры, выступающей в активной роли (?) по отношению к содержанию».[17] Добавляется, что речь идет не только о внешних (?), но и «внутренних элементах структуры», одним из которых, как можно догадаться, является «характер» изображенного в произведении героя. (В этой связи говорится о том, что наиболее плодотворным в изучении жанра как «типа художественной структуры» представляется «путь от внешних его элементов к внутренним, от объема к характеру»).[18] Но более определенно ни сущность этих «внутренних» и «внешних» элементов, ни механизм взаимосвязи между ними не раскрываются; остается необъясненным, как же благодаря их устойчивости сохраняются постоянные признаки жанра и каковы они, эти признаки. Неясным также остается суждение и об активной роли «структуры жанра» по отношению к содержанию произведений. Кроме того, исследователи в этом случае почему-то даже не ставят вопроса о том, можно ли вообще рассматривать жанр как одну целостную систему (учитывая, что его развитие проходит в различные литературные эпохи, в рамках различных методов и направлений, что жанр — это в общем-то абстракция, получающая свое конкретное выражение лишь в отдельных произведениях), а если можно, то с какой поправкой необходимо применять в этом случае общефилософские положения о развивающихся системах.

Другие исследователи, также усматривающие устойчивые признаки жанра в художественной структуре произведений, стараются несколько конкретизировать свои суждения. Существуют, в частности, жанровые концепции, основанные на различении в художественной прозе двух особенных типов повествования.

Согласно одной из них, с первым типом повествования соотносят повесть и рассказ, являющиеся «по своему происхождению рассказываемыми» жанрами, восходящими к устной народной традиции и обладающими в связи с этим рядом определенных особенностей своей художественной структуры, а со вторым — «роман и новеллу — принципиально письменные жанры, оформившиеся лишь в новой литературе».[19] Существенные черты «письменных жанров» «нового эпоса» выводятся из особенностей нового этапа в развитии человечества (эпохи распада корпоративных связей феодального общества). Не будем касаться сейчас всех соображений, высказываемых исследователями, придерживающимися данной концепции, относительно причин, обусловивших развитие «нового эпоса», и остановимся лишь на тех из них, которые затрагивают собственно проблемы жанровой классификации. Смысл их в основном заключается в том, что новые социально-экономические, духовные отношения между людьми, возникшие в эпоху Возрождения, новая тематика вызвали к жизни и принципиально новые формы жанров, в частности жанр новеллы и романа. Но так как жанр якобы представляет собой «целостную систему особенностей сюжета, композиции, художественной речи, ритма повествования»[20] и т. д., так как в самой его «конструкции хранится опыт всего предшествующего творчества»,[21] то вполне естественно, что именно особенности этой конструкции и являются отличительными свойствами жанра. Далее следует вывод, гласящий, что в отличие от романа и новеллы, с характерным для них стремлением «к драматичности, замкнутости и цельности действия, сюжета», повесть «не имеет напряженного и законченного сюжетного узла», события в ней нередко просто присоединяются друг к другу, по типу хроники, в ней отсутствует «единство сквозного действия». «Если в романе центр тяжести лежит в целостности действия, в фактическом и психологическом движении сюжета, то центр тяжести повести нередко лежит на статических компонентах произведения».

«Типичной», «чистой» формой повести при этом считаются произведения биографического характера, всякого рода художественные хроники, например автобиографическая трилогия Л. Н. Толстого, дилогия С. Т. Аксакова, «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина и подобные им произведения.[22]

---

[17] В. С. Синенко. Русская советская повесть 40—50-х годов, стр. 33, 35.

[18] Там же, стр. 33.

[19] В. Кожинов. Повесть. «Краткая литературная энциклопедия», т. 5, стлб. 814.

[20] В. Кожинов. Происхождение романа. М., 1963, стр. 121—122.

[21] Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы, стр. 25. В несколько утрированной форме, как некое открытие, повторяет эту мысль и Ю. Суровцев (см.: «Дружба народов», 1971, № 1, стр. 246).

[22] В. Кожинов. Повесть. «Краткая литературная энциклопедия», т. 5, стлб. 814.

lib.pushkinskijdom.ru

Надо сказать, что приведенные примеры особенно неудачны в качестве образцов «чистой» формы жанра повести. Здесь уместно вспомнить слова Л. Н. Толстого, заметившего как-то, что «в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»,[23] и считавшего, что произведения хроникального, биографического типа, вроде «Записок из Мертвого дома» Достоевского, «Былого и дум» Герцена, его «Детства», — это «ни роман, ни повесть. Нечто совершенно оригинальное».

Нельзя считать оправданным и выведение одних жанров (повести и рассказа) только из устной традиции, а других (романа и новеллы) — только из письменной. Как известно, в эпоху Возрождения имели хождение и устные, «рассказываемые» романы, а русская повесть, например, по своему происхождению является принципиально письменным жанром.

Но это сейчас не суть важно. Интереснее то, что в рассматриваемой, как и в других подобных концепциях,[24] несмотря на все различие подходов к решению проблемы, также утверждается мысль о существовании в эпосе двух типов повествования и называются совершенно одинаковые, в принципе, их структурные признаки, которые и служат в качестве отличительных для эпических жанров свойств.

Действительно, два типа повествования, для одного из которых характерно стремление к «саморазвитию», «самодвижению» сюжета, а для другого — тяготение к «аморфной», «статичной», «разомкнутой» художественной структуре (как иногда неточно говорят — «бессюжетному» повествованию), существуют в эпической прозе. А так как из особенностей их некоторые исследователи (начиная еще с 20-х годов нашего столетия) пытаются вывести жанровые признаки произведений, соотнося с первым — роман и новеллу, а со вторым — рассказ и повесть, нам представляется необходимым более точно выяснить, что же это за типы повествования, чем порождаются их отличительные свойства и каким образом они соотносятся с жанрами.

Прежде всего нужно заметить, что выведение отличительных черт указанных двух типов повествовательной прозы из особенностей тех или иных сторон содержательной основы произведений, как это иногда делается, не кажется нам обоснованным. Различия между ними носят характер совершенно иной и кроются в самой природе художественного отражения действительности вообще.

Известно, что общей для всех эпических жанров чертой является раскрытие содержания изображаемого в «объективированной» форме, «внешней как в отношении к самой себе, так и поэту» (Белинский). Сущность эпического произведения состоит в том, что именно объект, а не субъект (художник) отражения оставляет в нем более заметный след, играет в нем определяющую роль. Но в различных эпических формах объект может отражаться по-разному, так же как различна будет в произведении и роль самого художника. Именно характером соотношения в произведениях отражаемого (объекта) и отражающего (художника) и будут определяться особенности того или иного типа повествования.

* * *

В древнерусской литературе можно сразу выделить такой тип повествования, в котором действительность находит свое как бы прямое отражение, важнейшим принципом которого являлась установка на достоверность, конкретность.

Как известно, древнерусская повествовательная проза до определенного времени была явлением не только литературным, она играла также и прикладную роль: служила в качестве исторических и юридических документов, использовалась в практике богослужения и т. п. Ввиду нерасчлененности эстетической ее функции с идеологической, древнерусская литература не допускала в свои жанры вымысла, так как вымысел по самой сути своей является в известной мере компрометацией идеологии, стремящейся в каждом развитом государстве утвердиться на прочном фундаменте политического (светская государственная литература) или мистического реализма (агиография). Вымысел мог иногда признаваться и даже сознательно использовался древнерусскими книжниками, но только для утверждения тех или иных государственных постулатов и только под видом исторической правды и, как не раз уже указывалось исследователями, отвергался как литературный, художественный прием. «Летописи, жития, различные сказания очень часто ссылаются в древней Руси на свидетелей, на „послухов“ и на письменные источники своих повествований», отмечает Д. С. Лихачев, «они не рискуют

---

[23] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 16, Гослитиздат, М., 1955, стр. 7.

[24] См., например: Ю. Суровцев. Родные братья, но не близнецы. «Звезда», 1968, № 5, стр. 201—205. Правда, Ю. Суровцев называет три типа «сюжетосложения»: «эпически-самодеятельный, эпически-описательный и эпически-драматический», но последний от «эпически-самодеятельного» ничем принципиально не отличается.

lib.pushkinskijdom.ru

снабжать его (повествование, — *Н. У.*) откровенно вымышленными, оживляющими подробностями». «Литературное повествование в древней Руси в некотором отношении претендовало быть документом, притязало на строгую фактичность...»[25]

Сказанное относится преимущественно к летописям, повестям воинским, историческим и отчасти житиям, построенным на национальном материале. Правда, несмотря на то, что одним из важнейших принципов всех этих произведений была установка на достоверность, «историзм», действительность, исторические факты на раннем этапе развития древнерусской литературы отображались в них односторонне, схематически, в формах условных, что объясняется как узко избирательной, однолинейной направленностью литературы, так и тем, что сама жизнь рассматривалась древнерусскими книжниками через призму свойственных им по тому времени крайне субъективистских философских и религиозных представлений, как жизнь для государства, как жизнь для бога.

Древнерусский книжник, отображая конкретную действительность, как бы подгонял ее под определенную схему, «трафарет», механически трансформировал ее, добивался типичности характеров за счет того, что отбрасывал индивидуальные черты изображаемого, выделяя, гиперболизируя черты «родовые», идеальные или антиидеальные.[26]

Но такой нормативизм и схематизм не был всегда свойствен древнерусской литературе. По мере ослабления чисто служебной функции, преодоления узкой идеологической избирательности, по мере того как провиденциалистский взгляд на мир менялся на более реальный, «объективный», менялись и принципы отображения действительности в повествовательной прозе рассматриваемого типа, хотя она и продолжала развиваться в рамках традиционных жанров и, самое главное, сохраняла установку на достоверность, «историзм». Отход во многом от нормативного, схематического изображения событий, стремление авторов «объективно», со всей полнотой описывать происходящее, заметные еще в XV веке, становятся отличительной чертой уже большинства исторических и воинских повестей XVII века.

В XVII веке, переломном в развитии русского государства, в результате распадения традиционного феодального уклада, происходил интенсивный процесс «вычленения» личности (интересы которой ранее были полностью подчинены интересам целого, общего: дружины, города, княжества, общины, церкви) из сковывающих ее самостоятельность общественных связей.

Человек древней Руси, оказавшись активным участником исторической жизни, постепенно освобождается от веры в божественную предопределенность своей судьбы и начинает осознавать себя как реальную общественную силу, как личность, имеющую право на собственное мнение и волю. Это новое отношение к жизни сказалось и на развитии древнерусской литературы. В XVII веке в ней со всей определенностью проявился принцип субъективности художественного познания действительности (который в дальнейшем будет утрачен большинством писателей XVIII века, в силу нормативности их творческих установок, и который затем вновь будет «открыт» Карамзиным и Радищевым). Этот факт подтверждается и тем, что именно в XVII веке намного возросло число авторских произведений (ранее анонимных по преимуществу), особенно в потоке документальной, «историчной» литературы, интересующей нас сейчас. Автор как бы получил право согласовывать изображаемое не с надличными, предопределенными, всеобщими, божественными или государственными, «нормами», а со своими личными, субъективными представлениями о действительности. Правда, историческая повествовательная литература этого времени остается столь же тенденциозной, как и раньше, но эта тенденциозность была уже не проявлением идеологического «норма-

---

[25] Д. С. Лихачев. Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе. В кн.: История русского романа в двух томах, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 28.

[26] В соответствии с требованиями эстетической «нормы» использовались и определенные приемы изобразительности. Для выражения авторской (в конечном счете общегосударственной, церковной) оценки описываемых событий и героев, всегда недвусмысленной и прямолинейной, был разработан целый арсенал художественных средств: эпитетов, метафор, поэтических формул, пригодных для «всех случаев». Если поступки героя оценивались положительно, то он изображался «лицем красны», «очима светлы», «ратному делу вельми искусны» и т. д. Если — отрицательно, то использовались уже иные поэтические формулы: «преступившие крест», «немыслении», «злоба грешного» и т. п. В произведении отображались лишь те стороны событий или характеров, которые представлялись ценными с точки зрения политической, государственной, религиозной. Эстетически значимыми считались только определенные «пласты» действительности. Огромную роль как средство типизации, как средство выразительности играли в такого рода повествовании композиционные «конструкции», «схемы», особые для житий, воинских повестей и других жанровых разновидностей.

lib.pushkinskijdom.ru

тивизма», который в конечном счете приводил к идеализации и провиденциалистскому толкованию событий, к схематической «трансформации» действительности, а по преимуществу результатом личных убеждений и симпатий автора. Открытие фактора субъективности сыграло огромную роль в развитии реализма, утверждении объективного изображения в древнерусской повествовательной исторической прозе.

Особенно замечательно в этом отношении «Сказание» Авраама Палицына, поражающее достоверным, почти натуралистическим рассказом о событиях, связанных с осадой поляками Троицко-Сергиевского монастыря. Стремлением к объективности отмечены и характеристики Бориса Годунова, Ивана Грозного во «Временнике» Ивана Тимофеева. Причем, несмотря на явную симпатию к Ивану IV, автор не умалчивает об отрицательных его качествах, считая, что он не должен, как писатель, скрывать правду о своих героях. Большое внимание реальному «изображению внутреннего мира осажденных в Азове казаков, раскрытию переживаний их „крепких жестоких сердец"... их общественно-политического мировоззрения» [27] уделяет автор великолепной «Поэтической повести об Азовском осадном сидении».

В первой трети XVII столетия в результате трансформации жития зарождается биографическая повесть, отразившая, по замечанию Д. С. Лихачева, «кризис средневековой идеализации человека в житийном жанре».[28] Характерно в этом отношении «Житие Улиянии Осорьиной». Вследствие иного, чем в традиционном житийном жанре, отношения автора повести к самим понятиям святости, благочестия ему удается в ней на основе достоверного материала вместо «плоского», лишенного жизненной выразительности облика святого создать образ «простой, обыкновенной, доброй женщины древней Руси»,[29] заботливой хозяйки, любящей матери.

Наивысшим достижением древнерусской литературы рассматриваемого типа явилось «Житие» протопопа Аввакума, в котором художественное обобщение изображаемого происходило уже не за счет «затушевывания» или «отбрасывания» (как это было в ранних повестях) конкретно-индивидуальных черт изображаемого. Содержание действительно бывших событий раскрывалось в «Житии» уже во всем богатстве своего реального, конкретного проявления.

Так как целью художника во всех вышеперечисленных произведениях является изображение конкретной, «самоценной в себе» данной реальности, он избегает каких-либо искусственных приемов сюжетостроения, как бы со стороны комментирует нечто объективно развивающееся перед его глазами, выражая открыто свое отношение к нему через авторские отступления, прямые характеристики, пейзаж и т. д. Автор здесь во всем как бы старается не изменять в процессе творчества изображаемые им явления, оставляя за собой лишь право отбора или перестановки тех или иных фактов и тем самым также выражая отношение к ним. В таком типе повествования действительность находит в произведении свое, так сказать, непосредственное выражение, играет в процессе художественного отражения активную роль. То, что изображает автор, не обязательно списано с «натуры», те или иные факты могут быть воссозданы по воспоминаниям, рассказам и т. д., но и в том и другом случае изображаемые события важны художнику сами по себе, в своей самоценности. Факт для него в данном случае не «форма случайности» (Чернышевский), а форма необходимости. Исходя из объективной содержательности конкретных событий он и строит свое повествование. Сюжет в таком произведении раскрывает реальную сущность изображаемого, взятого в его действительном развитии.

Ведущую роль в организации художественной структуры повествования здесь играет композиция как средство реализации авторского замысла. С ее помощью создаются временные узлы напряжения, события в произведении часто развиваются как бы скачкообразно, единое сквозное действие нередко отсутствует. Особое значение при этом приобретают внесюжетные элементы: голос автора, прямые характеристики героев и событий, немотивированные развитием фабулы воспоминания героев, авторские отступления и т. д. Изобразительные средства в таком произведении играют бо́льшую роль, чем выразительные. Или, точнее (так как в любом художественном произведении выразительные средства всегда являются и изобразительными, и наоборот), все художественные средства в произведении служат более изобразительным целям, чем выразительным, за исключением авторских отступлений, комментариев и т. п.

Но есть и другой тип повествования. Факты жизни не довлеют здесь над художником своей конкретной содержательностью. Они для него лишь средство для выражения собственного понимания сущности той или иной жизненной ситуации или определенной идеи. Условно говоря, «факт» для художника здесь не форма

---

[27] История русской литературы в трех томах, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 303.

[28] Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. Изд. «Наука», М., 1970, стр. 104.

[29] В. О. Ключевский. Добрые люди древней Руси. М., 1916, стр. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

содержательности, а главным образом форма выразительности, по словам Бальзака, «посредник для передачи идей, ощущений, разносторонней поэзии».

Если в первом случае автор идет от факта к его осмыслению, то во втором — он от своих уже сложившихся представлений о закономерностях действительности идет к поиску соответствующих им форм выражения. Процесс отображения действительности здесь более сложен. Действительность в таком произведении отражается уже в большей степени не непосредственно, а опосредствованно, косвенно. Говоря условно, если в первом типе повествования отражение в большей мере выступает как «отражение — воспроизведение», то во втором — преобладает «отражение — пересоздание».

Правда, представления о закономерностях развития жизни у художников в разные эпохи могут быть самые субъективные и не отражать ее реальной сущности, причем представления эти могут находить свое выражение как в образах адекватных действительности, так и условных. Приемами художественного изображения при этом часто становится символика и ассоциация. Такой способ отражения и изображения мы находим в древнерусских переводных и оригинальных легендарных сказаниях и повестях («Девгениево деяние», «Повесть об Акире Премудром», «Повесть о Басарге»), в «сюжетных», «повествовательных» частях похвал, «слов», всякого рода чудесных притчах, в летописных «рассказах-преданиях»,[30] романтических повествовательных произведениях, открывающих читателю «невидимую связь вещей», мистифицирующих отношения человека с природой, «космосом» и т. п., в народных сказках идеального, утопического характера.

В другом случае авторские представления могут во многом объективно отражать сущность общественных отношений своего времени, причем выражаться они могут также через условные формы, как, скажем, в некоторых народных сказках или в романтических произведениях. Примером такого типа повествования может служить и бытовая «Повесть о купце», написанная в XVII веке и построенная на так называемом «эпическом», приключенческом сюжете, представляющем цепь последовательно развертывающихся происшествий, объединенных мотивом поиска, испытания, путешествия и т. д. В условной, сказочной форме автор ее сумел передать вполне «реальные отношения русской действительности конца XVII века»,[31] художественно убедительно раскрыть сущность вставших перед русским обществом проблем в связи с борьбой традиционных и вновь нарождающихся в нем тенденций.

Но реальные отношения действительности в произведениях, относящихся к этому типу повествования, могут отображаться и в образах адекватных самой действительности. Это характерно уже для таких ранних реалистических художественных повествовательных форм, как анекдот, ренессансная новелла, шванк, фаблио и т. д., отражающих сущностные проявления жизни, но пока еще без осознания их национальных, классовых, экономических оснований. Отличительная черта их состоит в том, что «вечные ситуации» из мира человеческих отношений (которые одинаково близки и русскому, и англичанину, и французу в четырнадцатом веке или двадцатом), дающие им содержание, раскрывались в них в образах хотя и реальных, но неиндивидуализированных, слишком «всеобщих» (некто купец, один горшечник, некто рыцарь и т. д.), во многом лишь формально связанных с особенностями своей социальной среды, национальными и экономическими условиями.

Несмотря на все различия (как формальные, так и содержательные) названных выше произведений, их объединяет то, что для авторов во всех случаях важна не сама по себе конкретная содержательность «факта», а раскрытие сущности отношений, закономерностей действительности, так или иначе понимаемых (обычно в форме моральной, правовой, религиозной, идеологической — для ранних этапов художественного развития), не конкретное содержание характеров, а главным образом их «функция», роль в общественных отношениях. Сюжет здесь выступает как определенная комбинация «лиц и событий», в которой и реализуется замысел произведения, находит свое выражение авторская «концепция действительности». Композиция в таком произведении занимает как бы подчиненное по отношению к сюжету положение; внесюжетные элементы или вообще отсутствуют, или служат по преимуществу средством развития основного действия. Все «единицы» сюжета, подчиняясь логике замысла художника, находятся в тесной связи друг с другом и образуют замкнутое по своей архитектонике поэтическое «здание». Вымысел в таком повествовании играет уже не подчиненную, а основную роль.

---

[30] Правда, здесь следует заметить, что такой принцип отражения действительности был в основном чужд древнерусской эстетической системе до XVII века и по преимуществу был характерен для произведений, представляющих обработку фольклорных или заимствованных из других литератур сюжетов (например, из греческой или сирийской).

[31] Русская повесть XVII века. Составитель М. О. Скрипиль. Гослитиздат, [Л.], 1954, стр. 426.

lib.pushkinskijdom.ru

Но все дело в том, что различия двух типов повествования, двух подходов к отображению действительности, ясно прослеживаются только в дореалистической (или ранней реалистической) литературе и как бы стираются в реалистической прозе, так как принципы реалистического обобщения строятся на требовании показать общее в частном, исторически-конкретном, типическое — в индивидуальном. Художник-реалист как бы двумя путями сразу идет к цели, примиряя в процессе работы зависимость от «факта», от его конкретной содержательности со стремлением к поэтическому обобщению, сюжетной выразительности, ибо для него вымысел есть не что иное, как средство для овладения и воссоздания объективной сущности тех или иных конкретных явлений жизни, их всеобщего смысла в поэтических образах, адекватных этим явлениям. Поэтому разделение реалистической повествовательной прозы на два принципиально различных типа не может быть обоснованным. Можно лишь говорить об определенных тенденциях внутри нее, в которых как бы «остаточно» отразились отличительные черты этих двух типов повествования, свойственных ранним формам художественного выражения.

Тенденция к так называемому «новеллистическому», «независимому» от «факта» повествованию хорошо прослеживается в произведениях художников-реалистов, идущих в своем творчестве уже от готовых, сложившихся представлений о тех или иных общественных отношениях, человеческих типах, в которых, по их мнению, полнее всего выражается дух времени. Такой подход хорошо иллюстрируется замечанием Гете о том, как создавался роман «Страдания молодого Вертера». «Для этого, — писал он, — я собрал все элементы, которые уже года два бродили во мне, представил себе все случаи, которые наиболее удручали и тревожили меня; но ничего не выходило: мне недоставало конкретного случая, фабулы, в которой я мог бы воплотить все это».[32] Гете, как видно, шел от «идеи» к воплощению ее в конкретном случае, который был для него лишь «формой случайности».

Противоположный подход к построению произведений заостренно выражен, например, у С. Каронина, жаловавшегося как-то в письме В. Г. Короленко на свое неумение создавать вымышленные сюжеты и характеры. «Мои персонажи — конкретные явления, и у меня даже не хватает фантазии, чтобы изменить их. Я беру их такими, каковы они в действительности, но только оставляю за собой право комбинировать их положения».[33]

Различие здесь, конечно, не сводится к тому, что в первом случае художник подходил к жизненному материалу уже с готовыми «обобщениями», а во втором — без них. У Каронина также были определенные, сложившиеся представления об изображаемой им жизни. И дело не в том, что Каронин «не умел», по его собственным словам, «сюжетно» выразить свои представления о закономерностях действительности. В том случае, когда он также шел от «идеи», художник прекрасно передавал через сюжет свою «концепцию действительности» (повесть «Учитель жизни»). Разница здесь главным образом кроется в самом отношении авторов к фактам жизни, которые для Гете были в бо́льшей степени лишь «формой случайности», а для писателя-народника Каронина, ввиду поставленной им перед собой задачи исследовать действительность как бы с документальной достоверностью, ввиду стремления его «заставить» как бы саму жизнь говорить за себя, факт был «формой необходимости».

* * *

Как показывает литературная практика, признаки двух различных типов повествования являются общими для всей эпической прозы и не могут быть положены в основу жанровых определений и жанровой классификации. Можно назвать огромное число повестей, по особенностям своей художественной структуры, вопреки упомянутым ранее классификациям, принадлежащих именно к так называемому «романному» типу «сюжетосложения» (например, «Испытание» А. Марлинского, «Выстрел», «Капитанская дочка» Пушкина, «Шинель» Гоголя, многие произведения Тургенева, «Темные силы», «Степан Огоньков», «Федька Базлаенок» Засодимского), характеризующихся ярко выраженной драматичностью сюжета. И в то же время существует немало романов, принадлежащих по особенностям своей структуры к типу «повестному», «описательному», например романы Стерна, всякого рода романы-хроники и романы-биографии, весьма распространенные в отечественной и в зарубежной литературе.

В развитии эпической прозы можно проследить вполне четкую закономерность: в своем движении каждый жанр проходит попеременно через стадии усиления в нем одной тенденции и угасания другой, и наоборот. Возьмем, например, рассказ. Жанр этот, пишет В. А. Ковалев, в своем развитии как бы совершал «вечные колебания... от остро выраженной новеллистичности к рыхлой очерковой

---

[32] Гете, Собрание сочинений в тринадцати томах, т. X, ГИХЛ, М., 1937, стр. 145.

[33] С. Каронин, Сочинения в двух томах, т. II, Гослитиздат, М., 1958, стр. 590.

lib.pushkinskijdom.ru

описательности и обратно».[34] Можно заметить, что тенденция к «свободному», описательному повествованию возникает тогда, когда литература начинает осваивать новый, незнакомый «материал» или пересматривает свое отношение к действительности, когда важнейшей ее функцией становится аналитическая, познавательная. Обычно это происходит в периоды борьбы литературы за новое качество реализма, как это было, скажем, в 30—40-е, 60-е, 80-е годы прошлого столетия, в 50—60-е годы двадцатого века.

Наблюдения над исторической поэтикой повествовательных жанров ясно показывают, что обогащение их эстетического содержания происходит главным образом через смену этих двух тенденций, от развития содержательности, «изобразительности» — к «выразительности». Именно через смену этих тенденций совершается эстетическое «завоевание» действительности, развитие художественного сознания общества. Литература, «непосредственно» отражающая действительность, способна, в принципе, более верно и глубоко отразить те или иные социальные коллизии или типы, передать объективный смысл общественных закономерностей, чем так называемая «сюжетная» литература с более высокой степенью пересоздания изображаемого, но эстетически она осваивает жизнь (в силу чрезмерно развитой аналитической, познавательной функции) лишь на уровне «внешней» образности; отношения же между «фактами» выступают в ней по преимуществу в своем более откровенном социальном, политическом и экономическом виде, в «категориях общественных явлений» (выражение Каронина в разговоре с Короленко). Можно сказать, что если в первом случае происходит как бы эстетическое «снятие» конкретных черт действительности, то во втором — эстетизируются, художественно «канонизируются» общие «ситуации» ее: общественные отношения, идеи как бы приобретают вид «эстетических категорий». Поэтому не случайно именно второй тип повествования (отражение-пересоздание), а не первый (отражение-воспроизведение) по преимуществу фиксирует для нашего художественного сознания типические характеры и обстоятельства действительности, в то время как первый («описательный») постоянно способствует разрушению этих сложившихся эстетических представлений или стремится представить их как достояние истории.

Хотя признаки этих двух типов повествования и *не определяют* жанр, так как проходят через все формы эпической прозы, все же сам факт соотносимости с ними жанров, отмечаемый рядом исследователей, совершенно не случаен. Действительно, для романа и новеллы наиболее продуктивен второй тип повествования, а для русского рассказа и повести — первый.

Все дело в том, что и рассказ и повесть, в силу особенностей своей жанровой природы, в одинаковой мере способны воссоздавать действительность как опосредствованно, в форме наиболее общих представлений о ней, так и непосредственно, во всей ее содержательности и конкретности. Для автора же романа, жанра, обязательным условием которого является раскрытие характера взаимоотношений личности (в ее субъективных целях и намерениях) со средой, необходимо построение «концепции» этих взаимоотношений (иначе показать их невозможно), необходима разработка понятий о мире как о чем-то в данный момент сложившемся. Именно поэтому наиболее продуктивным для романа и оказывается второй, «сюжетный» тип повествования, центр тяжести в котором лежит на изображении действительности не в форме ее живой конкретности, а в форме опосредованных образных представлений о ней.

С другой стороны, в силу преимущественно общественного, а не «личностного» характера русской литературы, постоянного ее стремления к проверке, переоценке сложившихся художественных взглядов на действительность, чрезмерного развития аналитической, познавательной функции, более продуктивным, чем для западных литератур, для нее оказался «описательный» тип повествования. А так как наибольшие художественные достижения, с ним связанные, были реализованы не в форме романа, а в форме повести, именно ее и стали соотносить исследователи с этим типом «сюжетосложения».

Названные типы повествования, существующие в эпосе как тенденции, связаны с жанрами и с другой стороны: то или иное соотношение их в произведении в конечном счете очерчивает его жанровые «границы». Так, например, максимальное преобладание тенденции к «изобразительности», описательности, к раскрытию конкретного содержания изображаемого приводит в жанрах рассказа, повести, романа к ослаблению их сюжетной структуры и даже к распаду их жанровых форм: рассказ «переходит» в этюд, сценку; повесть — в очерк, роман — в хронику, биографию. И, напротив, стремление художника преодолеть зависимость от «факта», поэтически возвыситься над «конкретной содержательностью» действительности, стремление его использовать «факт» лишь как «форму случайности» для выражения тех или иных представлений о действительности ведет к концентрации повествования, укреплению сюжетных связей в произведении. Рассказ при этом

[34] Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Изд. «Наука», Л., 1970, стр. 733.

lib.pushkinskijdom.ru

«превращается» в новеллу, повесть — в новеллистическую повесть, роман — «драматизируется» (в том смысле, что приобретает целостность, завершенность сюжетного узла).

Выяснив отношение вопроса о двух типах повествования к проблеме жанров, еще раз подчеркнем, что хотя они и связаны своими особенностями с жанром (с жанрами связаны все литературные понятия, категории и явления) и характеризуют его отдельные типологические и исторические разновидности, они все же не определяют его в целом, их признаки не могут быть положены в основу жанрового деления, классификации художественных форм, как это иногда делается. Из того, что для романа наиболее характерен тип повествования с «напряженным», «цельным», «саморазвивающимся» сюжетом, совсем не следует, что особенности этого типа повествования и являются его жанровыми свойствами. Романы-биографии или романы-хроники воплощают в себе, как мы уже говорили, «принцип описательности», но тем не менее остаются романами.

* * *

Но, быть может, жанр все-таки связан непосредственно со структурой произведений, определяется ее особенностями, может быть, мы убедимся в этом, если обратимся к рассмотрению более конкретных «типов художественных структур», «типов сюжетосложения», которые выводятся уже не из общих свойств художественного отражения в эпосе вообще, а из особенностей содержания эпических произведений? Как мы увидим дальше, различие и между этими более конкретными типами художественной структуры эпической прозы также не могут быть положены в основу жанровой классификации, так как и эти связанные с содержательной стороной произведений типы повествования, во-первых, проходят через разные жанры, а во-вторых, — могут быть представлены все вместе в какой-либо одной художественной форме.

Таких, отражающих типологические особенности содержания произведений, основных «типов сюжетосложения» можно выделить, по крайней мере, пять. Все они представлены в жанре повести.[35]

Прежде всего назовем наиболее продуктивную и традиционную для русской литературы так называемую «описательную» повесть, из особенностей которой и выводились признаки «аналитического» типа повествования и в которой, действительно, наиболее сильно проявилась тенденция к непосредственному, прямому отражению действительности (отражению-воспроизведению). Она не имеет напряженного и законченного сюжетного узла, сюжет ее аморфен, события в ней как бы просто присоединяются друг к другу по мере развития во времени и пространстве изображаемого в ней явления или в зависимости от смены впечатлений наблюдающего эти явления повествователя. Повествование в ней развивается неторопливо, спокойно, она позволяет «содержанию раскрыться и сформироваться соответственно его существенной природе» (Гегель). В художественной структуре этого типа повести более активную, чем сюжет, роль играет голос автора, рассказчика, он не только оценивает, комментирует описываемые события, но и объединяет в нечто поэтически целостное слабо связанные между собой единицы сюжета. Значительное место в ней занимают и другие внефабульные элементы, посредством которых автор создает особую атмосферу художественного мира произведения, вызывает у читателя определенное настроение, отношение к изображаемому. Определяющей, важнейшей чертой «описательной» повести является чрезмерно развитая в ней познавательная, аналитическая функция. С произведениями этого типа связаны многие художественные достижения русской реалистической литературы. В качестве примера можно назвать повести Григоровича («Деревня»), Лескова («Очарованный странник», «Житие одной бабы»), Бунина («Деревня», «Суходол»), Чехова («Степь»), Горького («Лето», «Городок Окуров»), современные «описательные» произведения В. Солоухина, В. Овечкина, В. Астафьева, В. Белова и др. Такой тип художественной структуры характерен в основном для произведений, в которых исследуется нравственное или социально-экономическое *состояние* среды, социально-психологическое, нравственное *состояние* характеров, взятых в их субъективной («Хозяйка» Достоевского, например) или объективной стороне («Онагр» И. Панаева). В современной русской прозе этот вид повести получил особенное развитие с 50-х годов в связи с определившейся к этому времени в литературе тенденцией к пересмотру традиционных представлений о социально-нравственном состоянии общественной жизни, в связи с обращением писателей к детальному, достоверному, конкретному художественному исследованию действительности.

Можно выделить, далее, повесть и с так называемым «эпическим», или «экстенсивным», сюжетом, представляющим собой цепь последовательно развертываю-

[35] Неоднозначность художественных структур в различных исторических и типологических разновидностях жанра убедительно демонстрирует исследование «Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра».

lib.pushkinskijdom.ru

щихся происшествий, объединенных мотивом поиска, испытания, путешествия и т. д. Здесь, так же как и в первом типе повествования, нет целостного, завершенного сюжетного узла, в том смысле, что развитие сюжета не вытекает из самой «сути дела» (Белинский), не определяется реальным противоречием, заключенным в произведении. Действие может продолжаться в любом протяжении, а может и внезапно оборваться. Тот или иной конфликт между героями или героем и средой служит по преимуществу в роли завязки, выступает лишь в качестве мотивировки повествования. Но в отличие от первой в этой разновидности повести события развиваются напряженно, драматично, она осваивает действие, не считаясь с объективным ходом времени. Голос автора, рассказчика уже не выступает в ней как начало цементирующее, обусловливающее поэтическую целостность произведения. Роль его заключается в основном в раскрытии и акцентировке идейного содержания произведения. Он может и вообще отсутствовать, если в центре повести стоит изображение характера: в этом случае обычно отсутствуют или незначительны и всякого рода внефабульные элементы, что совершенно не характерно для повести «описательной», «натуральной».

Данный тип структуры характерен обычно для произведений, в которых воссоздаются романтические и героические характеры, повествуется о всевозможных приключениях и путешествиях, изображаются «идеальные» чувства и сильные страсти. Нередко такой тип сюжета используется и в произведениях, сатирически изображающих нравы общества. В этом случае повесть с «экстенсивным» сюжетом как бы сближается с «натуральной», для ее художественной структуры становится характерным «механическое» соединение условного сюжета с «описательностью», со стремлением к содержательности изображения.

Эта разновидность повествовательной структуры более свойственна для «просветительской» и романтической повести («Два Ивана, или Страсть к тяжбам» Нарежного, «Лейтенант Белозор» Марлинского), в рамках реалистического направления она получила распространение в повести приключенческой, детективной, научно-фантастической, военной (героической).

Но есть и иной тип художественной структуры повествовательной прозы. Сюжет в повести развивается адекватно развитию социальных, психологических, идейных и политических отношений между героями или героем и средой, положенных в основу произведения, все события в ней строго детерминированы, вытекают одно из другого. В этом типе повести «выразительность» органично сочетается с «изобразительностью», «условность» с «истинностью». Сюжет здесь не только реально отражает развитие отношений самой действительности, но и является объективированным выражением авторской точки зрения на изображаемое, его «концепцией действительности», в отличие от повести «натуральной», «описательной» (где автор непосредственно, прямолинейно выражает свое отношение к изображаемому или иногда достигает этой цели посредством композиционных перестановок, использованием таких внефабульных элементов, как пейзаж, воспоминания героев, не связанные с развитием действия, и т. п.).

Изображаемое выступает одновременно и в своем конкретном, частном и более всеобщем виде, как нечто объективное, независимое от автора. Повествование этого типа с «органическим», «концентрическим» сюжетом, вытекающим из самой «сути дела», получило развитие по преимуществу в реалистической литературе и складывается в основном при воссоздании художником характера взаимоотношений между личностью и обществом или между отдельными людьми. В качестве примера можно назвать «Капитанскую дочку» Пушкина, «Вешние воды», «Первую любовь», «Постоялый двор» Тургенева, «Казаки» Толстого, «Молох» Куприна, «Вареньку Олесову» Горького. Такие повести занимают, наряду с повестью «описательной», чрезвычайно важное место и в современной литературе. С ними связано творчество Л. Леонова, М. Алексеева, Ю. Бондарева, В. Чивилихина, С. Воронина, Ю. Трифонова, В. Кожевникова, В. Липатова и других.

К этому типу повести близко примыкает и повесть новеллистическая, возникшая за счет расширения содержательной стороны новеллистической «конструкции». Случай, событие, сюжетная «схема» как бы обрастают в ней подробностями, поступки героев обстоятельно мотивируются, вводятся побочные эпизоды, объясняющие развитие основного действия. В отличие от новеллы ренессансного типа, раскрывающей ту или иную коллизию без всякого рода мотиваций, в ее наиболее общем виде, для этой разновидности повести характерно ярко выраженное стремление к развитию не только выразительной, но и изобразительной стороны, к раскрытию избранной автором ситуации в наиболее конкретной и обстоятельной форме. Но так же, как и для новеллы, для нее свойственны в известной мере обнаженность сюжетной конструкции, целеустремленность в развитии действия, высокий уровень объективизации изображаемого, что подчеркивается отсутствием дидактического тона, эффектная развязка, к которой и стягивается все действие и которая имеет особенно важное значение в реализации авторского замысла.

В отличие от повести с «обычным», «содержательным» сюжетом, отображающей те или иные общественные отношения в их постепенном, диалектическом



lib.pushkinskijdom.ru

развитии, повесть новеллистическая останавливается по преимуществу на самом существенном в них, избирает ситуации наиболее острые. Этот тип структуры характерен для произведений, в центре которых изображение нравственных, социально-психологических, идеологических конфликтов между героями или героем и средой. Примерами таких повестей могут служить «Выстрел» Пушкина, «Именины» Н. Павлова, «Шинель» Гоголя. Близки к ним по своей структуре и современные, называемые иногда исследователями «драматическими», повести: «Елки-моталки» В. Чивилихина, «Рожденному жить» А. Приставкина, «Поденка — век короткий» В. Тендрякова, «Стрежень» В. Липатова и другие. Наибольшее развитие такого рода повести в современной литературе получили примерно в первой трети 60-х годов, когда, наряду со стремлением к детальному, аналитическому исследованию состояния среды, в повествовательной прозе со всей очевидностью проявилась тенденция к обобщению накопленного материала, к раскрытию уже определившихся, устоявшихся связей и отношений между человеком и обществом.

Совершенно особое место среди указанных разновидностей повестей занимает так называемая лирическая повесть, являющаяся по сути дела лиро-эпическим прозаическим жанром. По своей художественной структуре она в каком-то смысле близка к повести «описательной». Ее сюжет так же аморфен, для нее так же характерно стремление к описательности, к обстоятельному, постепенному раскрытию содержания изображаемого. Но в отличие от описательной в повести лирической, наряду с событийной основой, столь же важную, равную по значению в организации художественного мира произведения роль играет и выражение эмоций, переживаний, мыслей героя, вызванных изображаемыми в ней событиями. Такой тип повествования, хотя и имеет весьма древнюю родословную в нашей литературе (к нему можно отнести, например, «Задонщину»), все же не стал в «чистом» виде продуктивным в жанре повести XIX века и с большей определенностью проявился в жанрах рассказа, очерка.

Возрождение и расцвет лирической повести связаны в основном с нашим временем, особенно с 50—60-ми годами,[36] причем произведения этого вида получают качества совершенно отличные от традиционных, для них характерным становится органическое сочетание лиризма с достоверностью, конкретностью и даже документальностью изображения событий, что во многом объясняется совпадением во времени развития в литературе тенденции к аналитическому, конкретному исследованию действительности с осознанием личной ответственности художников за то, что происходит вокруг, с возросшей активностью их в решении важнейших государственных вопросов. К такому типу повестей можно отнести «Каплю росы» В. Солоухина, «Хлеб — имя существительное» М. Алексеева, «Сумку, полную сердец» В. Федорова и другие произведения.

Характерно, что в середине 60-х годов, вслед за развитием новеллистической повести, отразившей поворот художественной прозы от сугубо аналитического исследования к обобщенному, целостному воспроизведению действительности, к выявлению определившихся уже отношений, лирическая повесть также изменяет свои черты. Центр тяжести в ней начинает все более переноситься на раскрытие характера, психологии лирического героя, на исследование особенностей его взаимоотношения со средой. Типичным образцом такой повести являются «На улице широкой», «Люблю тебя светло» В. Лихоносова, «Сестра печали» В. Шефнера.

Названные основные типы повествовательной прозы далеко не исчерпывают всего многообразия художественной структуры, они могут переплетаться во многих комбинациях, образуя формы самые неожиданные (например, «описательная» повесть в новеллах; новеллистическая повесть с сильно развитым аналитическим началом, с глубокими художественными ретроспекциями). Поэтому вряд ли целесообразно искать жанроопределяющие начала произведений в особенностях их художественной структуры; в ней закрепляются в основном, как мы уже видели, лишь признаки отдельных разновидностей жанра.

* * *

Рассмотрим, наконец, жанровые теории, авторы которых выводят признаки жанра не опосредствованно — через художественную структуру произведений, а прямо из особенностей их содержания.

В качестве таких особенностей повести называется тенденция к изображению обстоятельств, состояния среды или характеров, взятых в их статичности, «неподвижности» и т. д.[37] Жанроопределяющие признаки романа усматривают в том, что

---

[36] Некоторое развитие она получила в 20-е и 30-е годы XX века (лирико-романтическая повесть), а также в годы Великой Отечественной войны.

[37] Ю. Суровцев. Родные братья, но не близнецы. «Звезда», 1968, № 5, стр. 198. (Несостоятельность подобного подхода к определению жанра повести оче-

lib.pushkinskijdom.ru

роман (эпос нового времени) обращается к изображению частной, личной жизни человека в ее субъективных целях и намерениях, что суть романа в самодвижении, саморазвитии «характеров героев, в нем изображаемых», что «внутреннее движение становится неизменным жанровым признаком романа».[38]

При этом почему-то забывается, что перечисленные свойства являются общими для многих литературных жанров, начиная с эпохи Возрождения. Действительно, интерес к внутренней, частной жизни человека, к «личностному» началу, к изображению человека со стороны его субъективных целей и намерений создал предпосылки для возникновения и развития нового эпического жанра — романа, но все это отнюдь не дает основания рассматривать эту особенность в качестве жанроопределяющей. Как убедительно показал в своем исследовании о жанрах Г. Н. Поспелов, новый проблемно-типологический аспект содержания художественных произведений, вызванный интересом к личностному началу в литературе, новым ви́дением мира, в той или иной мере был воплощен во многих формах новой литературы, и в эпосе, и в драме, и в лирике.[39]

Сам Г. Н. Поспелов также в качестве жанрового признака выдвигает один из «отвлеченных», «типологических» аспектов содержания художественных произведений, а именно — аспект проблемно-тематический. Но в отличие от других исследователей, идущих по этому пути, он, во-первых, создает цельную, охватывающую все литературные виды концепцию, а во-вторых, и это главное, решает проблему не как проблему жанровых форм, а как проблему жанрового содержания произведений, из типологических особенностей которого он и выводит жанры «мифологические», «национально-исторические», «нравоописательные», «романические».

Считая, что традиционная теория жанров, разработанная Гегелем, Белинским, не дает ясного представления о родах и видах литературы, что вопрос «о содержательных различиях литературных родов невозможно решать тем путем, который был предложен Гегелем и Белинским» (с точки зрения господства в произведении субъективного или объективного начал), так как все три литературных рода заключают в себе единство «объекта» и «субъекта»,[40] исследователь по существу предлагает принципиально иную классификацию жанров.

Выдвинутая Г. Н. Поспеловым типология содержательной стороны художественных произведений имеет большое значение для совершенствования теории литературы, для выявления основных закономерностей развития литературы, но она не отменяет и не заменяет жанровой концепции, созданной Аристотелем, Гегелем, Белинским. Признаки, положенные ими в основу классификации родов и жанров, объективно вытекают из самой природы художественного отражения действительности, из характера соотношения объективного и субъективного начал в том или ином типе отражения. Действительно, любое произведение, любой жанр и род заключают в себе единство «субъективного» и «объективного», но отражаются в них «субъект» и «объект» по-разному. Поэтому традиционная жанровая теория устареть не может. Она построена на существеннейших и «вечных» свойствах художественных произведений. Впрочем, это понимает и сам Г. Н. Поспелов. Не случайно он, переходя к конкретному историко-литературному анализу, вынужден говорить о романических, национально-исторических, этологических жанрах в эпосе, драме, лирике, вынужден признать, что существует проблема не только жанрового содержания, но и жанровых форм.

Совершенно справедливо считая ошибочным рассмотрение жанра как «формы выражения», т. е. как особой формы художественной структуры произведений, ученый полагает, что жанр — это особая «форма развития» содержания художественной литературы. Но, создавая новую, по сути дела, классификацию, проблему жанров он так и не решает. По-прежнему остается неясным, почему, скажем, рассказ, повесть и роман, выражая одно и то же жанровое содержание (будь то «романическое» или «национально-героическое»), остаются все же разными художественными формами, причем формами устойчивыми и вполне самостоятельными.

Рассмотрев наиболее распространенные в литературоведении концепции эпических жанров, попробуем наконец выяснить, какой же все-таки признак произведений может быть выделен в качестве жанроопределяющего. Жанр — понятие не только типологическое, но и историческое; желательно с возможной точностью установить время и причины его возникновения, так как иначе невозможно будет понять его функциональную роль в литературе, а следовательно, и определить его особенные свойства.

---

видна. Как было показано выше, такими особенностями характеризуется лишь одна ее разновидность — «описательная»).

[38] И. К. Кузьмичев. К типологии эпических жанров, стр. 129.

[39] Г. Н. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы, стр. 190—253.

[40] Там же, стр. 13.



lib.pushkinskijdom.ru

Рождение романа, например, относят то к первым векам новой эры (древнегреческий и древнеримский любовно-приключенческий роман), то к средним векам, к периоду возникновения самого термина «роман», которым обозначались, как известно, в то время произведения, написанные на романском языке, в отличие от латинских (скажем, рыцарский роман), то к периоду Возрождения (авантюрно-плутовской роман). Возникновение этого жанра связывают, таким образом, с эпохами разрушения установившихся социальных структур (распад греческих полисных государств, феодальных государств), с эпохами, характеризующимися процессом вычленения личности из сковывавших ее ранее общинных, корпоративных, сословных связей, интересом к личному, индивидуальному началу, качественно новым видением мира и т. д.

В чем же заключается жанровый признак всех этих повествовательных форм, называемых романами? Если мы будем искать его в той стороне жанрового содержания, в которой отразились те или иные особенности нового видения мира, то найдем здесь черты, общие для многих жанров этого времени (если говорить о Возрождении), и выясним, что речь идет не о качестве жанра (по гегелевской классификации), а о качестве содержания литературы данной эпохи. Если же мы возьмем за основу важнейшие структурные принципы их построения, то увидим, что они ничем не отличаются от принципов построения так называемых идиллических, нравоописательных, экзотических, приключенческих и тому подобных произведений типа «Дафниса и Хлои», «Романа о Розе», «Бовы», «Еруслана», центр тяжести которых лежит на изображении чудес, экзотики, нравов, а не характера, не частной, личной жизни человека и которые романами никто из исследователей не считает. С современным же романом все эти романные формы имеют столько же общего, сколько и с другими жанрами нашего времени, также отразившими личную жизнь человека в его противопоставлении среде. И в то же время все эти любовно-приключенческие, авантюрно-плутовские, рыцарские и позднерыцарские так называемые романы не имеют в основном никаких «чисто» жанровых свойств, общих с тем, что мы сейчас называем романом.

Все эти формы есть, если так можно сказать, не что иное, как части распавшейся эпопеи. В периоды разложения целостных общинных, корпоративных и всякого рода иных общественных связей (как это, скажем, было во время упадка древнегреческих полисов) поэт уже не мог воспринимать мир в целостности; действительность, с которой личность была ранее органично связана своими целями, обычаями, традициями, как часть с целым, стала выступать перед ней в форме чуждых ей и установленных над ней правовых, политических, государственных норм. «В противоположность такой завершенной в себе действительности душа отчасти превращается также в сам по себе сущий мир»,[41] выступающий в своей субъективности. С этого времени эпос, ранее воссоздававший мир в известной целостности, ограничивается лишь воспроизведением частностей его (сосредоточиваясь или на объективированном изображении характеров, в их субъективных целях и намерениях, или на изображении среды в ее противопоставленности человеку) в формах, обозначаемых термином роман, но которые на самом деле в жанровом отношении ничем не отличаются от того, что мы сейчас называем повестью.[42]

Роман же, т. е. особый литературный вид, принципиально отличный от других родственных ему эпических видов, возник как жанровое явление лишь в русле просветительского реализма, завершив тем самым жанровое развитие повествовательного рода новой литературы и вернув ему прежнюю целостность.[43]

Но в чем же все-таки суть каждой из повествовательных форм, каковы значение их и роль в ряду родственных им жанров и в чем их различие?

Для того, чтобы правильно ответить на этот вопрос, прежде всего необходимо признать, что жанр — это не какая-то определенная форма изобразительно-выразительной или содержательной сторон произведения, а одна из форм выражения такого более общего явления, как род литературы. Из этого следует, что подобно тому, как «принцип деления» поэзии на роды извлекается «из общего понятия художественного изображения» (Гегель), принципы деления поэзии на жанры необходимо выводить из *общих понятий о родах литературных произведений.*

Основным свойством эпической поэзии, как известно, является изображение предмета в форме его внешней реальности, как явления объективного, самого по себе существующего независимо от поэта. В эпосе в отличие от лирики находят

[41] Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 232.

[42] Любопытно, что Гегель принципиально отказывался считать рыцарский эпос романом, замечая, что он лишь «тяготеет в сторону романа, который, однако, здесь не развивается на основах твердо организованного гражданского порядка и прозаического образа жизни» (там же, стр. 284).

[43] Такие же отдельные произведения, как «Дон-Кихот», который с полным основанием можно назвать романом, не составляли жанрового ряда в системе эпоса и лишь намечали его образование.

lib.pushkinskijdom.ru

выражение в большей мере особенности не субъекта, а объекта художественного отображения. Содержание этого объекта (а таковым в конечном счете является «человек и мир», «человек и общество») может раскрываться в зависимости от целей художника по-разному.

Художник-эпик может раскрыть это содержание и в целом (в обобщенно-конкретной форме), а может сосредоточиться и на изображении отдельных сторон его. Поскольку все стороны этого содержания в эпосе «принимают форму объективности и реального проявления, каждая сторона превращается внутри себя в самостоятельную внутреннюю и внешнюю форму» (Гегель) и отдельно от целого может служить предметом эпического изображения.

Именно «способ раскрытия», «способ охвата» (Гегель) этого содержания и является основным *принципом деления* эпического рода на жанры. Естественно, что сам характер дифференциации эпоса по этому признаку изменялся исторически, что отражалось и на системе повествовательных жанров. Более того, под воздействием новых эстетических идеалов, возникавших в различные эпохи, не оставались неизменными и некоторые функциональные свойства самих родов литературы.

Если же говорить о новом времени, то отличительным родовым признаком современного эпоса, его основной целью является художественное исследование реальности, изображение действительности в жизненно-реальных формах, а отличительным признаком повествовательных жанров — способ осуществления этого художественного познания. Именно этот признак и позволяет наиболее отчетливо определить особенности и рассказа, и повести, и романа, этих трех форм, в рамках которых и получает сейчас по преимуществу свое выражение эпическая поэзия.[44]

Общим для всех трех повествовательных жанров содержанием является, как уже говорилось, изображение в «объективированной» форме мира и человека, общества и личности. Но в отличие от романа и повести рассказ раскрывает это содержание лишь в какой-то одной по преимуществу связи, строится по преимуществу на каком-то одном душевном настроении, чувстве (лирический рассказ). В нем может быть воссоздано не только одно событие, или отдельный эпизод, или период из жизни человека, но и вся его судьба. Но опять-таки взята она будет лишь в каком-то определенном отношении, под каким-то определенным углом зрения.[45] Поэтому естественно, что обычно в рассказе изображаются отдельные случаи, эпизоды, конфликты, так как чаще всего содержание нескольких событий, неоднозначных ситуаций не может быть с необходимой убедительностью раскрыто лишь в какой-то одной связи, одной стороне.

Другое дело повесть. В отличие от рассказа она дает возможность раскрыть содержание изображаемого во всей широте и многообразии, ей подвластно отображение и целой панорамы общественных нравов, и воссоздание характеров героев в их последовательном развитии.

Разумеется, в рассказе, который обычно имеет дело с готовыми, сформировавшимися характерами и раскрывает по преимуществу какую-либо одну существеннейшую их черту в той или иной ситуации, также может быть показано изменение, развитие характера героя. Но это развитие будет изображено в нем в основном лишь в форме контрастного перехода, «скачка» от одного состояния к другому под воздействием какого-либо сильного и неожиданного чувства или переживания, все внимание здесь будет сосредоточено не на раскрытии процесса изменения характера героя, как в повести, а на самом факте преобразования его.

Хотя повесть и обладает более широкими, чем рассказ, возможностями в выражении эпического содержания, жанровые рамки ее все же ограничены. И Надеждин и Белинский в свое время очень верно подметили ее неспособность обнять жизнь в целом, ее сосредоточенность на изображении отдельных «частей» действительности.

Жанром, в котором смог со всей полнотой «отразиться век и современный человек», который способен отобразить жизнь во всем «ее объеме», является лишь роман, не случайно названный эпопеей нового времени. Если повесть может воссоздать лишь характер героя со стороны его субъективной значимости (как историю его переживаний, мыслей, чувств), или со стороны его объективного прояв-

---

[44] Фактически документальный очерк не является собственно эпическим поэтическим жанром и относится к так называемым художественно-документальным прозаическим формам.

[45] Кстати, сходный признак был положен Надеждиным в основу определения жанра повести, и не случайно: повесть конца 20-х—начала 30-х годов XIX века была близка к теперешнему нашему рассказу, который как самостоятельный жанр тогда еще не выделился. Это не учитывается современными исследователями, продолжающими за Надеждиным использовать названный признак для определения жанра повести.

lib.pushkinskijdom.ru

ления (через действие, столкновение с обстоятельствами жизни), или изобразить состояние среды, или, наконец, показать сущность и характер взаимоотношения человека со средой, то роман обнимает все стороны содержания жизни. Можно сказать, что роман как бы состоит из двух или более повестей, в одной из которых изображается человек, а в другой — среда, его окружающая. Это не просто механическое соединение разнородных частей. В романе обнаруживается органическая связь между человеком и средой, личность и мир здесь вновь, как в классической эпопее, раскрывается в поэтически целостном «объемном» представлении, хотя и совершенно по-иному, так как герой романа в отличие от героя эпопеи одновременно и принадлежит среде, и чужд ей по своим субъективным целям и намерениям. Вот почему мы говорили выше, что роман как жанровое явление мог возникнуть лишь в русле «просветительского реализма», ибо только просветители в основном утвердили в литературе принцип взаимосвязи и зависимости человека от среды, открыв тем самым возможности для развития нового жанрового ряда.

Дело здесь, разумеется, не в том, что в повести, изображающей, скажем, характер, не представлена среда (или наоборот) в отличие от романа, где есть и среда и человек. И в повести и в рассказе отражено, естественно, и то и другое. Суть в том, что́ именно является основой произведения, тем началом, вокруг которого и организуется его художественный мир, на чем именно акцентируется внимание писателя. В повести такой основой является или только среда, или личность, или только исследование отношений между личностью и средой. В романе же таких основ — две. Изображение окружающей героя общественной среды (она может быть представлена несколькими или даже одним характером) имеет в нем такое же самостоятельное значение, столь же важно для художника, как и раскрытие характера самого героя. Личность и среда — вот два центра, с которыми сопрягается все описываемое в нем. В многоплановом, «многонаселенном» романе роль такой среды как бы «выполняют» одновременно все герои по отношению друг к другу.

Раскрывая в отличие от романа лишь «часть» содержания эпической поэзии, ставя в центр своего внимания по преимуществу или характер героя, или общественную среду, его окружающую, или историю взаимоотношений между личностью и обществом, и уступая роману, таким образом, в полноте и «объемности» отображения действительности, повесть в то же время ставит художника в наиболее свободное отношение к изображаемому, она открывает перед ним возможности для более обстоятельного, детального исследования действительности, позволяет масштабно выделить те или иные существенные стороны ее, открывает больший простор для непосредственной авторской оценки изображаемого. В силу своей жанровой природы она является поистине универсальным жанром, способным воплотить тематику самую разнообразную в самых многообразных формах. В отличие от рассказа она способна к более полному, широкому отображению жизни, а в отличие от романа — менее всего «нуждается» в каких-то особых условиях для своего «существования» и успешно развивается в рамках любого художественного метода, направления, литературной школы, при любом социальном состоянии действительности.

Несмотря на то, что повесть перекрывает возможности рассказа в отображении действительности, а роман — возможности повести, ни один жанр не отменяет и не подменяет другой, каждому из них отведено свое место и своя роль в литературе. В зависимости от характера и развития социальных отношений, философской, эстетической, идеологической атмосферы в обществе, в нем может пробуждаться преимущественный интерес к тем или иным сторонам жизни, и в соответствии с этим интересом и выдвигаются на авансцену литературы определенные жанры.

lib.pushkinskijdom.ru

*В. В. БАЗАНОВ*

# «МАЛЕНЬКАЯ» ПОЭМА ПЕРВЫХ ЛЕТ РЕВОЛЮЦИИ И 20-х ГОДОВ

## (К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ЕЕ КАК ОСОБОЙ РАЗНОВИДНОСТИ ЖАНРА)

Активно предпринимавшиеся поэтами первых лет революции и 20-х годов поиски новых жанрообразований в области поэмы до сих пор почти не привлекают внимания исследователей. Не претендуя на целостное рассмотрение этого большого и сложного вопроса, мы остановимся здесь лишь на некоторых его аспектах — на одной из новых разновидностей жанра поэмы, так называемой «маленькой» поэме, получившей широкое распространение в те годы и с большей или меньшей интенсивностью развивавшейся и в последующие периоды.

### 1

Что же представляет собой «маленькая» поэма? Коротко попытаемся охарактеризовать ее своеобразие на конкретном материале творчества Сергея Есенина, который создал около 30 таких произведений и которому, думается, принадлежит особая роль в формировании «маленькой» поэмы как особой разновидности жанра.[1]

Прежде всего, однако, необходимо точно определить, о каких именно произведениях идет речь.

Письма поэта свидетельствуют о том, что он считал поэмами («маленькими» поэмами) «Сельский часослов»[2] и «Цветы» (V, 146). Авторскую волю отражают, несомненно, и прижизненные публикации его произведений. Так, во втором сборнике «Скифы» (Пгр., 1918) есть подборка произведений Есенина «Стихослов. Поэмы», в которую входят «Товарищ», «Ус», «Певущий зов» и «Отчарь». Подзаголовок «Поэмы Сергея Есенина» имеется и в авторском сборнике 1918 года «Сельский часослов» (в него вошли «Иорданская голубица», «Отчарь», «Товарищ» и «Певущий зов»), причем принадлежит подзаголовок самому Есенину: поэт был заведующим издательством «Московская Трудовая Артель Художников Слова»,[3] которое выпустило эту книгу, что практически исключает возможность внесения издательскими работниками каких-либо изменений в подготовленную им рукопись сборника. Раздел «Поэмы» находим в двух авторских сборниках Есенина — «Избранное» (М., 1922) и «Березовый ситец» (М., 1925), идентичных по своему составу; к поэмам отнесены здесь «Русь» и «Пантократор». Специальный раздел «Юношеские поэмы» был выделен и в первом томе «Собрания стихов и поэм» (Берлин—Петербург—Москва, 1922) (в него вошли «Марфа Посадница», «Микола», «Ус» и «Русь»), причем и здесь это определение принадлежит самому Есенину: макет сборника был лично передан им издательству З. И. Гржебина вскоре после приезда в Берлин, в день заключения договора на издание сборника.[4]

---

[1] Мы не касаемся здесь «предыстории» возникновения этой разновидности жанра поэмы; отчасти вопрос этот затронут нами в статье «Об изучении русской советской поэмы 20-х годов» («Русская литература», 1973, № 1, стр. 185—186), и более подробное его рассмотрение возможно лишь в специальной работе.

[2] Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. V, изд. «Художественная литература», М., 1968, стр. 97 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[3] См. листовку-обращение издательства к книготорговым организациям (Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (далее: ГБЛ), ф. 25, карт. 29, ед. хр. 2); текст ее публикуется нами в статье «Сергей Есенин и книгоиздательство „Московская Трудовая Артель Художников Слова“ (1918—1920)», печатающейся в книге: Есенин и современность. Сборник статей. Изд. «Современник», М.

[4] Об этом свидетельствует, в частности, расписка поэта на оборотной стороне договора: «20 тыс. герм. марок получил. С. Есенин. 1922, 18 май», подтверждающая,

lib.pushkinskijdom.ru

В архиве поэта хранится также несколько подготовленных к печати, но по различным причинам не вышедших в свет его сборников. Для петроградского издательства «Факел», например, в 1919 году был подготовлен сборник «Вече (революционные поэмы)»,[5] в который входили «Небесный барабанщик», «Товарищ», «Иорданская голубица», «Ус» и «Отчарь». Через два года в московском издательстве «Альциона» должен был выйти сборник Есенина «Ржаные кони. Поэмы» (сохранилась верстка этой книги),[6] в который были включены «Марфа Посадница», «Русь», «Ус», «Микола», «Отчарь», «Товарищ», «Певущий зов», «Октоих», «Пришествие», «Преображение», «Инония», «Пантократор», «Кобыльи корабли», «Сорокоуст» и «Исповедь хулигана».

Наконец, вполне определенное волеизъявление автора относительно жанровой принадлежности очень большой группы произведений находим в письме Есенина Г. А. Бениславской от 29 октября 1924 года, в котором поэт излагал свой план построения еще тогда задуманного собрания сочинений (оно вышло в свет уже после смерти Есенина, в 1926—1927 годах): «Разделите все на три отдела: лирика, маленькие поэмы и большие: „Пугачев“, „36“, „Страна“, „Песнь о походе“...» (V, 140). Очень важна здесь и следующая затем приписка: «Этого собрания я желаю до нервных вздрагиваний. Вдруг помрешь — сделают все не так, как надо» (V, 140), — свидетельствующая о том, что композиция предполагавшегося собрания была тщательно продумана Есениным в своей основе и он очень дорожил ею.

Издательство целиком выполнило авторскую волю, отметив, что оно выпускает «издание, подготовленное самим поэтом в пределах первых трех томов», и что «в основу» собрания «был положен принцип деления стихотворений по родам и видам поэзии... В первый том вошли одни лирические стихотворения, во второй — небольшие поэмы, в третий — более крупные поэмы».[7] Ясно поэтому, что произведения, помещенные во втором томе собрания (их было там 34), Есенин относил к числу так называемых «маленьких» поэм.

Таким образом, мы имеем 36 произведений, названных самим Есениным поэмами («маленькими» поэмами). Но не все из них следует относить к этой жанровой разновидности. Формируя второй том своего собрания сочинений, поэт включил в него произведения, не являющиеся, с одной стороны, обычными стихотворениями (они были объединены в первом томе), а с другой, — и «большими» поэмами, собранными в третьем томе, т. е. в состав второго тома вошли произведения всех «промежуточных» (между лирикой и собственно поэмой) жанров: баллады («Баллада о двадцати шести»), стихотворные сказки («Сказка о пастушонке Пете...»), стихотворные письма-послания, также являющиеся особой жанровой разновидностью («Письмо деду», «Письмо к женщине», «Письмо к сестре», «Письмо от матери» и «Ответ», «Поэтам Грузии»).

Оставшиеся произведения достаточно четко подразделяются — по их хронологии — на три группы: 1) созданные до революции («юношеские поэмы», как однажды определил их сам поэт), 2) написанные после Февральской революции и в первые послеоктябрьские годы («революционные поэмы» — называл их Есенин) и 3) относящиеся к последнему, наиболее зрелому периоду творчества поэта.

Первая группа очень немногочисленна, ее образуют лишь четыре произведения, созданные примерно (датировка их не может пока что считаться точно установленной) в 1914—первой половине 1915 года: «Микола», «Марфа Посадница», «Ус» и «Русь».

Гораздо более обширна вторая группа, объединяющая уже четырнадцать произведений 1917—1920 годов, причем основной «костяк» ее (имеется в виду количество произведений и их объем, т. е. общее число строк в них) создан поэтом лишь за 12—15 месяцев, с марта 1917-го по июнь 1918 года:[8] «Товарищ» (март 1917 года), «Певущий зов» (апрель 1917 года), «Отчарь» (июнь 1917 года), «Ок-

---

что в день заключения договора Есенин получил весь причитающийся ему за издание сборника гонорар; авторский экземпляр договора хранится сейчас в личном архиве сына поэта, К. С. Есенина, сокращенная копия его имеется также в Государственном литературном музее в Москве (ф. 4, ОР $\frac{434}{1}$, л. 8).

[5] Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (далее: ЦГАЛИ), ф. 190, оп. 2, ед. хр. 21, лл. 1а, 1—25.

[6] Рукописный отдел Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР (далее: ИМЛИ), ф. 32, оп. 1, ед. хр. 71, лл. 1—35.

[7] От издательства. В кн.: Сергей Есенин, Собрание стихотворений, т. 1, ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. VIII.

[8] Общий объем образующих эту группу произведений — около 1400 строк, а объем «маленьких» поэм, написанных с марта 1917-го по июнь 1918 года, — около 1020 строк, что составляет около трех четвертей, 73.17%; кроме того, к этому периоду относится еще одна поэма Есенина («Триодь»), текст которой ныне утрачен; см. о ней в письме Р. В. Иванова-Разумника А. Белому от 16 ноября 1917 года (ГБЛ, ф. 25, карт. 16, ед. хр. 6а, л. 18).

lib.pushkinskijdom.ru

тоих» (август 1917 года), «Пришествие» (октябрь 1917 года), «Преображение» (ноябрь 1917 года), «Инония» (январь 1918 года), «Сельский часослов» (до июня 1918 года), «Иорданская голубица» (июнь 1918 года), «Пантократор» (февраль 1919 года), «Небесный барабанщик» (март 1919 года), «Кобыльи корабли» (сентябрь 1919 года), «Сорокоуст» (август 1920 года), «Исповедь хулигана» (ноябрь 1920 года).

Наконец, третью группу образуют девять произведений, созданных Есениным за еще более поразительно короткий срок, менее чем за год (во второй половине 1924—самом начале 1925 года): «Русь советская» (лето 1924 года), «Возвращение на родину» (1 июня 1924 года), «На Кавказе» (сентябрь 1924 года), «Стансы» (октябрь 1924 года), «Русь уходящая» (октябрь 1924 года), «Русь бесприютная» (ноябрь 1924 года), «Цветы» (декабрь 1924 года), «Над „Капиталом“» («Метель», «Весна») [9] (декабрь 1924 года), «Мой путь» (март 1925 года).

Хорошо видно, таким образом, что к «маленьким» поэмам Есенин обращался лишь в отдельные моменты своей творческой биографии, весьма, впрочем, интенсивно работая над ними во время таких периодов. Но на три резко обособленные друг от друга группы «маленькие» поэмы подразделяются не только по хронологии их написания. Достаточно заметно такие группы выделяются по своей тематической доминанте, произведения каждой из них обладают своеобразной идейно-образной системой. Четко выделяются они и по ряду формальных признаков — своей ритмико-интонационной системой, строфикой и т. д. Наконец, даже и по объему: при общем среднем объеме 102 строки «средняя длина» «маленьких» поэм первой группы составляет всего лишь 88 строк, второй — 100 строк, третьей — 111 строк.

Столь четкое подразделение «маленьких» поэм на три группы, каждая из которых обладает своими специфическими особенностями, указывает на то, что самый характер работы Есенина над ними не был одинаков, что мы, в сущности, имеем здесь дело с тремя, условно говоря, типами этой жанровой разновидности, сопоставление которых дает возможность проследить внутреннюю эволюцию «маленькой» поэмы в процессе ее становления и развития в творчестве поэта.

## 2

Несмотря на то, что по очень многим «показателям» «маленькие» поэмы Есенина, созданные в разные годы, значительно отличаются друг от друга, у них все же имеется и весьма важный общий признак (он характерен и для аналогичных произведений других авторов), обусловливающий их определенную эпическую основу: все они, как правило, подчеркнуто социальны, посвящены темам большого общественно-исторического звучания — и те, что построены на материале современности, и те, предметом изображения в которых стало далекое историческое прошлое.

Таковы, например, уже «юношеские поэмы» Есенина — не только «Ус» и «Марфа Посадница», обращенные к легендарно-героическому прошлому русской истории (но тем не менее находящиеся — и это очень важно — «в органической связи с запросами современности»,[10] особенно «Марфа Посадница»), но и те, что целиком построены на материале современной молодому поэту действительности («Русь», в несколько меньшей степени — «Микола»), ибо и в них отразились — пусть и не в столь «сильной» форме, с несколько, быть может, «ослабленной» социально-политической остротой — гражданские думы поэта в порожденную войной «годину невзгод».

Произведения эти написаны в ту пору, когда Есенин еще только нащупывал свой путь в литературу. Поэтому в них подчас много не то чтобы экспериментального, но — «поискового». Тем не менее даже они отражают, с одной стороны, некоторые существенные принципы работы поэта над созданием новой жанровой разновидности, «маленькой» поэмы, а с другой, — и ряд важных ее особенностей.

Выше, например, уже отмечалось, что «маленькие» поэмы, созданные в дореволюционные годы, — самые короткие (по сравнению с последующими произведениями этой жанровой разновидности), их средний объем — 88 строк. Однако

---

[9] «Метель» и «Весна» печатаются сегодня как два разных произведения, тогда как они являются двумя частями одного произведения; в автографе оно названо «Над „Капиталом“» и имеет две нумерованные и самостоятельно озаглавленные части: «1. Метель» и «2. Весна» (ГБЛ, ф. 393, карт. 1, ед. хр. 5). По воспоминаниям современников известно, что Есенин возмущался, когда при публикации была нарушена его авторская воля (см., например: Николай Вержбицкий. Встречи с Есениным. Воспоминания. Изд. «Заря Востока», Тбилиси, 1961, стр. 103—105).

[10] В. В. Коржан. Есенин и народная поэзия. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 89.

lib.pushkinskijdom.ru

даже столь небольшие произведения не монолитны, но — «многочастичны», каждое из них разделено поэтом на пять уже совсем коротких главок-частей, что очень четко закреплено и графически: эти главки имеют даже авторскую нумерацию.[11] Благодаря такой раздробленности на главки и без того слишком короткие произведения приобретают подчеркнутую отрывочность, фрагментарность, прерывистость. Логично, на первый взгляд, предположить, что это обусловлено лишь неопытностью молодого поэта, которому было еще трудно создать «настоящую» поэму, овладеть объемным повествованием и который в силу этого решил прийти к поэме несколько, что ли, «упрощенным» путем. Однако такое объяснение нисколько не соответствует истине: эта интересная особенность (деление текста на ряд небольших главок) присуща практически и всем его «революционным поэмам».[12] Следовательно, появление таких главок уже в «юношеских поэмах» — не случайность, то был вполне сознательно избранный поэтом прием.

В связи с этим нельзя не обратить внимания на два обстоятельства, являющихся, на наш взгляд, очень важными для правильного понимания природы и сущности «маленьких» поэм Есенина, да и других поэтов. Это, во-первых, почти полное в ряде таких произведений отсутствие повествовательного начала. Сюжетоорганизующим элементом в них является не действие как таковое, не сами по себе, скажем, картины исторического прошлого («Марфа Посадница», «Ус»), но стремление постигнуть, поэтически осмыслить исторические судьбы своего народа, показать святость его извечной свободолюбивой борьбы, святость высокого гражданского подвига во имя служения родине. Это не исторические поэмы, а своеобразные поэмы-раздумья, проникнутые субъективным восприятием исторического прошлого страны и достаточно далекие подчас от реалистической достоверности; в них не реальные герои, но — образы-символы, и главным в этих произведениях было для Есенина не повествовательное начало, не объективно развивающийся сюжет, по ходу которого раскрывается какой-либо эпизод исторического прошлого, но прежде всего — сюжет мыслей и чувств, вызванных у него, поэта, героическими событиями далекого прошлого. Хорошо подчеркивают это и четко сменяющие здесь друг друга главки.

Легко прослеживается, таким образом, связь этих произведений с одной из разновидностей революционно-романтической поэмы начала XIX века, восходящей в свою очередь к одической традиции: в ней события являлись не предметом изображения, а только лишь поводом для выражения определенных чувств и мыслей автора.[13]

Размышления Есенина об историческом прошлом глубоко сочетались с его раздумьями о России современной («Русь», «Микола»). Повествовательное начало в этих произведениях выражено в несколько более сильной форме, нежели в предшествующих, однако оно «уравновешено» здесь не менее сильными «лирическими отступлениями», которые поэт последовательно выделяет в самостоятельные главки. Деление текста на части, следовательно, и в данном случае глубоко обосновано.

Итак, подчеркнутая фрагментарность, отрывочность «маленьких» поэм, с одной стороны, обусловлена своеобразием поставленных поэтом идейно-эстетических задач; однако не менее важен здесь и другой момент, в известной мере раскрывающий уже самый принцип работы поэта над этими произведениями. Дело в том, что в ряде случаев части-главки «маленьких» поэм являлись вполне самостоятельными стихотворениями; поэт даже порой публиковал их отдельно, никак не отмечая, что это лишь часть более обширного произведения. Так, например, вторая часть «маленькой» поэмы «Русь» («Я люблю тебя, родина кроткая...») впервые появилась в печати как совершенно самостоятельное произведение.[14] Но особенно

---

[11] Такие главки отсутствуют лишь в одном случае («Ус»), однако и здесь текст явственно подразделяется на три небольших отрывка, которые и графически отделены друг от друга — увеличенными пробелами и разделительными линиями; достаточно четко выделены они и ритмико-интонационными средствами: каждой из них присуща специфическая метрика (подробней см.: Л. Л. Бельская. Имитации русского народного стиха в творчестве Сергея Есенина. «Русская литература», 1972, № 1, стр. 183—184).

[12] Из 14 поэм лишь в «Товарище», «Певущем зове» и «Исповеди хулигана» нет деления на части, причем по отношению к двум первым следует говорить лишь об отсутствии графически закрепленного деления, так как по своим ритмико-интонационным особенностям тексты их четко подразделяются на ряд главок-частей.

[13] Подробно этот тип поэмы рассмотрен в кн.: И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. Изд. «Наука», М., 1971, стр. 96—114.

[14] «Новый журнал для всех», 1915, № 5, стр. 4. Как самостоятельное произведение она была вписана поэтом и в альбом А. А. Измайлова (ЦГАЛИ, ф. 227, оп. 1, ед. хр. 188, л. 115).

lib.pushkinskijdom.ru

характерны в этом отношении «маленькие» поэмы Есенина 1917—1920 годов, среди которых, в свою очередь, выделяется «Иорданская голубица».[15]

Полностью, в том виде, в каком она печатается и сегодня, «Иорданская голубица» была впервые опубликована в сборнике «Сельский часослов», вышедшем в свет в декабре 1918 года.[16] До этого наиболее полный текст ее был опубликован в «Литературном приложении» № 1 к газете «Известия ВЦИК» (1918, № 180, 22 августа). По сравнению с каноническим текстом здесь, с одной стороны, отсутствовали строки 21—28 (часть второй главки), а с другой, — было вставлено, как третья часть поэмы, стихотворение «О матерь божия...», уже публиковавшееся ранее («Рабочий мир», 1918, № 7, 23 июня), которое впоследствии было исключено из текста поэмы. Эти две несколько отличающиеся друг от друга публикации разделяет авторский сборник «Преображение» (ноябрь 1918 года), в который вошли три главки из «Иорданской голубицы», но — как самостоятельные произведения: сначала шла третья часть (стр. 14—15), потом — первая (стр. 18—19) и затем — пятая (стр. 24—25).[17] Как совершенно самостоятельные стихотворения отдельные части «Иорданской голубицы» поэт включил в подготовленный в 1920 году для издательства «Альциона» свой сборник «Руссеянь»,[18] причем они были даже «разбросаны» по разным разделам: в одном из них («Телец») помещены, разделенные другими стихотворениями, третья, пятая и первая части, в другом («Есень») — четвертая часть. Эти же четыре части были включены Есениным и в сборник «Елец» (1920), также не вышедший в свет.[19] Наконец, в архиве поэта хранится черновой автограф «Иорданской голубицы», отличающийся от всех известных — и напечатанных, и неопубликованных — ее вариантов: в состав поэмы здесь включено стихотворение «И небо и земля все те же...».[20] И лишь готовя собрание сочинений, Есенин снова вернулся к тому варианту, который был опубликован в «Сельском часослове».

Таким образом, на этом примере (а он не единичен и характерен не только для Есенина, но и для некоторых других поэтов, например Петра Орешина) [21] хорошо видно, что к поэме как единому целому Есенин порой шел не совсем обычным и очень сложным путем, «формируя» ее из отдельных стихотворений и широко используя при этом принципы циклизации.[22] Можно даже сказать, что

---

[15] Мы используем здесь некоторые материалы из первой части первого выпуска печатающегося сейчас в издательстве БАН СССР (Ленинград) справочно-библиографического пособия «Литературное наследие С. А. Есенина. Формуляры литературного, эпистолярного, скриптографического и документального наследия. Библиография прижизненных публикаций», подготовленного нами совместно с А. П. Ломаном.

[16] В таком же виде в 1919 году она была включена поэтом в так и не вышедший в свет сборник «Вече (революционные поэмы)» (ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 2, ед. хр. 21).

[17] В 1921 году вышло второе издание этого сборника, по своему содержанию идентичное первому.

[18] Верстку его см.: ИМЛИ, ф. 32, оп. 1, ед. хр. 68.

[19] В 20-е годы он был описан И. В. Евдокимовым по верстке, которая ныне уже утрачена; см.: Сергей Есенин, [Собрание сочинений], т. 4, Стихи и проза, сост. И. В. Евдокимов, изд. 2-е, Л., 1928, стр. 378.

[20] ИМЛИ, ф. 32, оп. 1, ед. хр. 24. Здесь же (оп. 1, ед. хр. 18) хранится автограф чернового наброска оглавления задуманного, но не осуществленного сборника Есенина, судя по которому и в этом сборнике отдельные части из «Иорданской голубицы» должны были идти как самостоятельные стихотворения.

[21] Его поэма «На красном пути», опубликованная 20 ноября 1919 года в «Известиях Саратовского Совета рабочих и крестьянских депутатов», состояла из 9 частей, являющихся самостоятельными стихотворениями, печатавшимися ранее в тех же «Саратовских известиях» и в «Голосе трудового крестьянства» («Богачи-то?.. Диво, что ли...», «Я совершил последний подвиг...», «Все бы напевы сложил...»). В последующих сборниках поэта — «Набат» (1920) и «Алый храм» (1922) некоторые части этой поэмы были вновь напечатаны как самостоятельные стихотворения; другая его поэма, «Последняя свадьба» (позднее — «Микула»), в 1919 году вышла отдельным изданием и одновременно поэт «распубликовал» в периодике отдельные главки ее как самостоятельные стихотворения. Справедливо поэтому мнение Э. Б. Мекша о том, что Орешин «пришел к жанру поэмы через поэтический цикл» (Э. Б. Мекш. Поэмы П. Орешина 20-х годов (формирование сюжета). В кн.: Вопросы сюжетосложения. Сборник статей, вып. 2. Изд. «Звайгзне», Рига, 1972, стр. 83).

[22] В какой-то мере такой принцип создания большого стихотворного произведения, жанровая форма которого еще не сложилась окончательно, был свойствен и Маяковскому, который считал, например, поэмой свой цикл стихов о Париже: «Еду вокруг земли, — писал он в «Я сам». — Начало этой поездки — последняя поэма (из отдельных стихов) на тему „Париж“» (Владимир Маяковский,

lib.pushkinskijdom.ru

сама «маленькая» поэма рождается здесь из своеобразных циклов (точнее — так называемых концентов, т. е. лабильных групп лирических стихотворений, идейно-эстетическая и эмоциональная цельность которых не является статичной),[23] границы между поэмой и такого рода циклическими образованиями в подобных случаях очень зыбки, подвижны, порой даже неуловимы (не случайно произведения эти подчас и называют циклами).[24]

## 3

Есенин не был первооткрывателем самого принципа такого построения: к нему достаточно широко обращались уже поэты-символисты, в творчестве которых «нарушились всякие границы между лирической поэмой и стихотворным циклом».[25] Примерно таким образом поступал К. Бальмонт, создавая свой сборник лирических поэм «Тишина» (1898): каждая поэма этого сборника («Искры», «Воздушно-белые», «Ветер с моря» и т. д.) состояла из вполне самостоятельных стихотворений, подчас даже очень слабо связанных между собой.[26] Этим же путем шел и А. Блок: известно, например, что стихотворения из цикла «Ямбы» он первоначально рассматривал лишь как наброски к поэме «Возмездие».[27] Но наиболее, пожалуй, характерен в этом отношении А. Белый, который очень широко пользовался таким «методом», одинаково решительно и «конструируя» поэмы из ранее уже опубликованных самостоятельных стихотворений и «расформировывая» свои поэмы на отдельные стихотворения.[28]

Особенно показателен в этом смысле сборник А. Белого «Стихотворения» (1923): в нем целиком разрушена поэма «Первое свидание» (отдельные части ее составили стихотворения «Концерт в Благородном собрании в Москве» и «Заступница»,[29] а также ряд глав поэмы «Искуситель»),[30] а с другой стороны, появилось несколько новых поэм, составленных из ранее являвшихся самостоятельными стихотворений или их фрагментов, — «Деревня»,[31] «Бродяга»,[32] «Железная дорога»,[33]

---

Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. I, Гослитиздат, М., 1955, стр. 27). Более того, некоторые стихи из этого цикла («Еду», «Город», «Прощание» («Кафе») и «Прощанье») при первой публикации их («Парижский вестник», 1925, № 25, 3 июня; «Прожектор», 1925, № 12, 30 июня; «Огонек», 1925, № 28, 5 июля) так и печатались под заголовками «Из поэмы „Париж“», «„Париж“ (из поэмы В. Маяковского)» или просто: «из поэмы В. Маяковского».

[23] Кратко см. о них в нашей статье «Об изучении русской советской поэмы 20-х годов» (стр. 186); более подробное освещение этого вопроса требует специальной работы.

[24] Особенно показательна в этом отношении книга Христиана Аураса о Есенине (Christian Auras. Sergei Esenin. Bilder- und Symbolwelt. Verlag Otto Sagner, München, 1965 (Slawistische Beiträge, Band 12a)), в которой к циклам отнесены «Сельский часослов» (стр. 79, 88, 90), «Иорданская голубица» (стр. 81—83, 142), «Пантократор» (стр. 89), «Кобыльи корабли» (стр. 99, 132, 195—197), «Отчарь» (стр. 100, 124, 188—191), «Октоих» (стр. 106, 134, 191—193), «Пришествие» (стр. 124—126, 139, 143—144, 193—195) и «Преображение» (стр. 136—137, 156—157).

[25] Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX веков. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 21.

[26] Характерно, что В. Н. Орлов вообще считает их не поэмами, а циклами стихотворений: «В книгу вошло 101 стихотворение» (см. его комментарий в кн.: К. Д. Бальмонт. Стихотворения. Вступ. статья, составление, подготовка текста и примеч. Вл. Орлова. «Советский писатель», Л., 1969, стр. 617).

[27] Подробней об этом см.: Л. Долгополов. «Возмездие», незавершенная поэма Блока (Проблематика и основные образы). «Русская литература», 1959, № 4, стр. 151.

[28] Так не стало, например, его поэмы «Панихида» («Весы», 1907, № 6, стр. 5—14), которая «распалась» затем на ряд самостоятельных стихотворений («Отпевание», «У гроба», «Вынос», «Преследование», «Матери» и др.).

[29] Андрей Белый. Стихотворения. Изд. З. И. Гржебина, Берлин—Петербург—Москва, 1923, стр. 202—205, 441—442.

[30] Там же, стр. 305, 306, 307—309, 311, 312, 314—316, 318—322.

[31] Из стихотворений «Деревня» (ч. 1), «Свидание» (ч. 2), «Купец» (ч. 3), «Стар» (ч. 4), «Убийца» («На откосе») (ч. 5), «Предчувствие» (ч. 6), «Убийство» (ч. 7), «Убийца» («Бегство») (ч. 8), «В городке» (ч. 9), «В деревне» (ч. 10), «Виселица» (ч. 11), «С высоты» (ч. 12) и «Вечерком» (ч. 13).

[32] Из стихотворений «Бегство» (чч. 1, 9), «Беглый» (чч. 2, 3, 7, 11), «Бурьян» (чч. 5—7) и «Отчаянье» (ч. 10).

[33] Из стихотворений «Из окна вагона» (ч. 1), «Телеграфист» (чч. 2, 8, 9), «В вагоне» (ч. 3), «Станция» (чч. 4—7), «Родина» (ч. 10).

lib.pushkinskijdom.ru

«Мертвец»,[34] «Осинка»,[35] «Искуситель».[36] Ни одна из этих поэм, правда, так и не «закрепилась», все они затем вновь «распались» на отдельные стихотворения (при подготовке А. Белым других своих сборников).

В свете этих фактов известное признание Есенина в автобиографической заметке «О себе» (октябрь 1925 года): «Белый дал мне много в смысле формы...» — приобретает совершенно реальное содержание. «В смысле формы», как видим, Есенин действительно многое воспринял у А. Белого, работая над «маленькими» поэмами, и прежде всего — самый принцип их создания. Однако на этом сходство их и кончается: при всей внешней «схожести» формальных приемов работы Есенина с приемами А. Белого (как и других поэтов-символистов), у Есенина они получают качественно иное наполнение, в главном и основном он пошел принципиально иным путем.

В конце XIX—начале XX века в русской поэзии постепенно, но неуклонно происходит, как это убедительно показал Л. К. Долгополов, значительное расширение и даже переосмысление самого понятия «поэма», которое «стало утрачивать свою специфику и употреблялось как синоним понятия „роман“»,[37] трактуемого в свою очередь также не совсем обычно, очень широко. Наиболее выразительно, пожалуй, сказал об этом А. Блок в предисловии к собранию своих стихотворений 1911—1912 годов: «Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующую книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть *трилогии*; всю трилогию я могу назвать „романом в стихах“: она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни».[38]

«Все, мной написанное, — роман в стихах», — писал и А. Белый в предисловии к однотомнику 1923 года, подчеркивая, что «каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную лирическую поэму»; лишь желанием сконструировать из этих мозаических кусочков целостную картину, «ненаписанную поэму» он и объяснял читателям постоянно вносимые им при подготовке сборников композиционные и иные изменения, отмечая, что он стремился расположить свои произведения «в их взаимной последовательности так, чтобы все, здесь собранное, явило вид стройного древа: поэмы души, поэтической идеологии».[39] И здесь-то как раз мы и подходим к тому главному, что отделяло Есенина от многих поэтов-символистов. Если и для А. Белого, и для других поэтов-символистов (наиболее, пожалуй, характерен в этом отношении К. Бальмонт) главной целью при этом было, говоря словами Карамзина, воссоздать «портрет души и сердца своего»,[40] «поэму души» (А. Белый), поэму своей личной жизни (К. Бальмонт),[41] то для Есенина она заключалась в несколько ином. Он не менее сильно сосредоточивался в своем творчестве на «выявлении себя» (V, 95), однако уже с юношеских лет, что хорошо видно по его письмам того времени,[42] такая сосре-

---

[34] Из стихотворений «Отпевание» (чч. 1—3), «У гроба» (ч. 4), «Вынос» (ч. 5), «Хулиганская песенка» (ч. 6), «Матери» (ч. 12).

[35] Из переработанного текста одноименного стихотворения и фрагментов стихотворения «Веселье на Руси».

[36] Из стихотворений «Эпитафия» (ч. 1), «Ночью на кладбище» (ч. 2), «Философия» («Премудрость») (ч. 3), «Под окном» (ч. 4), «Мой друг» (чч. 5, 7), «Искуситель» (чч. 9, 10, 17), «Любитель мудрости» («Признание») (чч. 12—15), «Демон» (ч. 26), фрагментов стихотворения «Пир» (ч. 25) и ряда частично переработанных отрывков из поэмы «Первое свидание» (чч. 6, 8, 11, 16, 20—22).

[37] Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX веков, стр. 27.

[38] Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. I, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 559.

[39] Андрей Белый. Стихотворения, стр. 9, 6, 9.

[40] «Аглая», № 1, М., 1794, стр. 29.

[41] Характерно, что именно так — «поэмой личной жизни» автора — называла критика тех лет, например, его сборник «В безбрежности»; см.: Н. Коробка. Поэма конца века. («В безбрежности» К. Бальмонта). «Русское богатство», 1897, № 6, отд. II, стр. 1—19.

[42] Особенно показательны в этом смысле его письма к М. П. Бальзамовой, частично опубликованные Д. Коноваловым («Москва», 1969, № 1, стр. 213—220; «Ленинское знамя» (г. Электросталь, Моск. обл.), 1970, № 123, 15 октября), В. Вдовиным («Вопросы литературы», 1970, № 7, стр. 155, прим. 1) и В. Белоусовым («Сельская молодежь», 1971, № 3, стр. 60—61), в которых Есенин делится своими самыми сокровенными мыслями, буквально раскрывает тайники своей души, анализируя переполняющее его половодье чувств и нисколько не опасаясь при этом быть предельно откровенным. Читая письма, мы видим, как так называемая «лирическая тема» — тема любви, дружбы, верности и т. д. — совершенно естественно

lib.pushkinskijdom.ru

доточенность на выявлении своих душевных переживаний, на раскрытии своего внутреннего мира не была сопряжена у него — в отличие от названных поэтов — с внутренней замкнутостью в самом себе: его переживания и размышления преломлялись через действительность, были обусловлены ею. И эта важнейшая особенность творчества Сергея Есенина, четко проявившаяся у него уже в юношеские годы, — теснейшее переплетение глубоко личного, даже интимного, с социально-общественным — сближает его не с А. Белым и тем более не с К. Бальмонтом, а прежде всего — с Александром Блоком, для которого поэма обозначала в первую очередь «переход от личного к общему».[43] Поэтому социальны, как отмечалось, уже ранние поэмы Есенина, хотя социальность эта, создающая эпическую основу «юношеских поэм», проявляется в них лишь постольку, поскольку мог овладеть ею тогда молодой поэт, она порой еще очень слабо и неумело выражена («Микола»). Мастерство пришло к нему несколько позднее, в его поэмах 1917—1918 годов, где поэт стремился запечатлеть, в частности, и те положительные идеалы, которые утверждал всем своим существом народившийся новый мир. Интересен в этой связи факт, выпавший почему-то из поля зрения исследователей: менее чем через полгода после Октябрьской революции у Есенина возникает замысел поэмы с весьма выразительным названием «Сотворение мира»,[44] и уже одно это заглавие как нельзя лучше передает смысл и пафос всего творчества поэта тех лет и подтверждает, что Есенин стремился увидеть созидательные силы революции сразу же после ее осуществления.

Если «юношеские поэмы» Есенина — лишь «нарождение» новой разновидности жанра, «маленькой» поэмы, то его поэмы 1917—1919 годов — качественно иной этап в развитии «маленькой» поэмы, ярко продемонстрировавший ее потенциальные возможности. Избранная поэтом еще в дооктябрьские годы, но в полную меру освоенная и разработанная им лишь в послеоктябрьский период форма — «маленькая» поэма — оказалась перспективной и плодотворной, о чем свидетельствуют не только произведения Есенина, но и то, что к ней обратился достаточно широкий круг поэтов — уже упоминавшийся П. Орешин, писавший «маленькие» поэмы не только сразу после Октябрьской революции, но и на протяжении всех 20-х годов,[45] Евг. Сокол,[46] а также В. Александровский, М. Герасимов, С. Обрадович, Н. Тихонов, отчасти — Н. Клюев и др., не пользовавшиеся, как правило, термином «маленькая» поэма, но часто писавшие произведения, целиком отвечающие «законам» этой жанровой разновидности.[47] Еще более важно отметить то, что эти жанровые поиски Есенина тесно соприкасались с аналогичными поисками Александра Блока после революции, предопределившими жанровое своеобразие его поэмы «Двенадцать».

Все дореволюционное творчество Блока — это, в сущности, нелегкие поиски путей создания поэмы. Ясно понимая, что «поэма обозначает переход от личного к общему» и что в этом — ее основа, «главная ее мысль»,[48] он в то же время — это очень хорошо видно на примере работы его над поэмой «Возмездие», так и оставшейся незавершенной, — самым мучительным образом искал форму, которая соответствовала бы такой задаче. Насколько драматичны были порой эти поиски, свидетельствует одна из дневниковых записей Блока (октябрь 1911 года), запечатлевшая момент, когда поэт даже потерял веру в свои силы: в конце дня, констатирует Блок, — «мучительный вихрь мыслей, сомнений во всем и в себе, в своих силах, наплывающие образы из невоплощающейся поэмы. Если бы уметь помолиться о форме».[49] Последующие записи показывают, что Блок, ориентируясь

---

сливается здесь с темой глубоко социальной, как органично переплетается она у молодого поэта с размышлениями о том, как жить, как противостоять мелочности, пошлости и духовной скудости окружающей среды, с мыслями о глубоких социальных противоречиях в жизни общества, об общественном назначении поэта (публикация полного текста этих писем подготовлена нами для сборника статей «Есенин и современность»).

[43] Александр Блок. Записные книжки. 1901—1920. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 304.

[44] В петроградской газете «Знамя труда» (1918, № 174, 7 апреля) был помещен анонс о предстоящей публикации в ней отрывков из поэмы Есенина «Сотворение мира».

[45] Некоторые из этих произведений 1923—1927 годов — «Красноармейская», «Дедушкин грех», «9-е января» и «Матрос Иван» — поэт в одном из своих позднейших сборников объединил даже в специальный раздел «Маленькие поэмы» (см.: Петр Орешин. Под счастливым небом. Изд. «Художественная литература», М., 1937, стр. 67—90).

[46] См., например: Евг. Сокол. Русь. Маленькая поэма. Изд. «Красное утро», Орел, 1919.

[47] См., например, сборник М. Герасимова «4 поэмы» (Пгр., 1921).

[48] Александр Блок. Записные книжки. 1901—1920, стр. 304.

[49] Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VII, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 77.

lib.pushkinskijdom.ru

на классические образцы поэмы, стремился и в новых условиях сделать основой всего повествования событийность: необходим, отмечал он в том же дневнике, «план и сюжет».[50] Поиски эти длились несколько лет и были безрезультатны: создавая «Возмездие», Блок стремился обуздать, преодолеть «лирическое мироощущение» и строить повествование на сюжетной основе, однако лирическая стихия все же возобладала.[51]

К новой форме поэт пришел уже после Октябрьской революции, работая над «Двенадцатью», и «это был категорический отказ от традиционной эпической формы повествования, от сюжетно-повествовательной манеры, от новеллистичности и бытовой доказательности, — от „Возмездия“».[52] И найденная при этом Блоком форма для «Двенадцати» до некоторой степени сближается с формой «маленьких» поэм Есенина, на что указывает не только совершенно очевидное сходство некоторых формальных особенностей «Двенадцати» с произведениями этой разновидности жанра — небольшой объем (335 стихов), графически закрепленное деление текста на короткие части-главы, каждая из которых обладает своими ритмико-интонационными особенностями, и т. д., — но и то определение, которое сам Блок дал 16 февраля 1919 года этой поэме, охарактеризовав ее как «ряд стихотворений под общим заглавием „Двенадцать“»,[53] и которое обнаруживает тем самым известную общность даже самого принципа построения «Двенадцати» и «маленьких» поэм, подчеркивая, что оба поэта двигались в одном направлении, идя от цикла отдельных стихотворений к более целостному художественному единству.[54] Небезынтересно при этом отметить, что период работы Блока над «Двенадцатью» — одновременно и период едва ли не наиболее тесных дружеских контактов его с Есениным и отнюдь не на уровне «мэтр — ученик», как то было в самом начале знакомства поэтов;[55] Блок в это время не пренебрегал и творческим опытом Есенина, внимательно прислушивался к его советам: известно, например, что по совету Есенина он вносил исправления в уже опубликованный текст «Двенадцати».[56] Наконец, исследователи давно уже заметили определенную «перекличку» между «Двенадцатью» и «маленькой» поэмой Есенина «Товарищ», написанной почти на год раньше поэмы Блока,[57] а это также свидетельствует о том, что, работая над «Двенадцатью», Блок держал в орбите своего внимания создаваемые Есениным «маленькие» поэмы.

Жанровые поиски Есенина, приведшие его к «маленькой» поэме, были близки, таким образом, к напряженным исканиям одного из крупнейших поэтов его времени. «Двенадцать» характерны не только безраздельным слиянием личного и общего, но и тем, что здесь «сама лирика стала эпосом».[58] То же самое — и у Есе-

---

[50] Там же, стр. 96.

[51] Поэт «подчинился» (по его собственному признанию) этой стихии в январе 1907 года, написав лирическую поэму «Снежная маска», которая в известной мере как бы предвосхищает «Двенадцать»; определенную «перекличку» этих произведений отмечал и сам Блок: «Если представить мое творчество в образе спирали, — говорил он, — то тот круг спирали, на котором „Двенадцать“, соответствует нижнему кругу „Снежной маски“» (см.: Н. Павлович. Об Александре Блоке. «Огонек», 1946, № 28, июль, стр. 27).

[52] Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX веков, стр. 145.

[53] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 654, оп. 1, ед. хр. 387. «Как произведение истинно новаторское, „Двенадцать“ не поддается строгому жанровому определению, — отмечает в этой связи В. Н. Орлов. — Не случайно жанровая природа этого произведения оставалась не вполне ясной самому Блоку: он называл его то поэмой, то стихотворным циклом, а то и просто — „ряд стихотворений под общим заглавием «Двенадцать»“» (Вл. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Страница из истории советской литературы. Гослитиздат, М., 1962, стр. 129—130).

[54] Интересно отметить, что в конце XIX—начале XX века примерно таким же принципом пользовались и некоторые прозаики, например Чехов; подробнее об этом см. в кн.: Русская повесть XIX века. История жанра и проблематика. Под ред. Б. С. Мейлаха. Изд. «Наука», Л., 1973, стр. 521—522.

[55] См., например: Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VII, стр. 313—314, 326; Александр Блок. Записные книжки, стр. 382, 385, 387.

[56] «По совету С. Есенина» — такую помету сделал Блок, исправляя одну из строк поэмы; газетная вырезка с этой правкой хранится в ИРЛИ (ф. 79, оп. 4, ед. хр. 14).

[57] См., например: Борис Соловьев. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 562.

[58] Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX веков, стр. 149.

lib.pushkinskijdom.ru

нина, который, по справедливому замечанию С. Городецкого, «от циклового построения лиро-эпических стихотворений... шел к большому эпосу»,[59] также сумев «поднять» лирику до высот эпоса.

## 4

Основу поэмы, как известно, всегда составляет (прямо или опосредствованно) прежде всего концепция действительности — настоящего или исторического прошлого (а в иных случаях — и будущего), интерпретируемого с точки зрения современности. И все «маленькие» поэмы Есенина в целом отвечают этому, можно сказать, важнейшему «условию» поэмы, хотя и с разной степенью полноты.

В наименьшей мере — и это понятно — «юношеские поэмы», которые, строго говоря, справедливее, быть может, считать лишь своеобразными подступами к поэме: поэт тогда лишь обретал свой голос, делал еще только первые самостоятельные шаги в литературе. Однако и в них есть главное — гражданский пафос поэта, являющийся, если угодно, своего рода «сюжетоорганизующим» началом этих произведений.

Наиболее «концептуальны» поэмы 1917—начала 1919 года, с кипучим революционно-патриотическим пафосом человека, готового «перевернуть мир».[60] С исключительной эмоциональной напряженностью, в емких формах, подчеркнутая символичность которых была исторически обусловленной и присуща не одному лишь Есенину,[61] они запечатлели рождение нового мира, воссоздали (хотя и весьма обобщенно) не только грандиозную масштабность происходящих событий, но и образ подлинного творца истории — революционных народных масс, передали биение бурлящей эпохи.[62] Существенно отличаются от этих произведений написанные в конце 1919-го и в 1920 году «Кобыльи корабли», «Сорокоуст» и «Исповедь хулигана», как бы являющиеся «подступом» к произведениям этой жанровой разновидности, созданным Есениным в последние годы, своеобразной переходной ступенью к ним.

«Маленькие» поэмы 1924—1925 годов — новый этап в развитии этой жанровой разновидности. Они существенно отличаются от прежних как по форме, так и по содержанию. Несколько возрастает их объем, уже отсутствует, как правило, деление на части-главы (оно сохранено лишь в «Цветах»), исчезает ритмическая «пестрота», в целом произведения эти отличаются своеобразной плавностью, спокойствием. Происходит здесь и весьма значительная переакцентировка в содержании: они гораздо более «личностны» и, хотя своеобразный синтез личного и общего по-прежнему составляет их основу, в центре внимания их уже не действительность, «пропущенная» через сердце поэта, как то было прежде, а — сам поэт на «фоне» этой действительности, причем «фон» этот, как правило, зримо ощутим: двумя-тремя тонкими и очень емкими штрихами представлены здесь уже и русская природа, и разнообразные детали быта, и сложно-противоречивые социально-классовые взаимоотношения различных общественных групп и слоев населения молодой Республики Советов. Это в значительной мере поэмы-раздумья — над судьбой родной страны, а также (в наитеснейшей связи с этим) и над своей судьбой. Отсюда углубление их психологичности: на первом плане здесь человек (чаще всего — сам поэт) с его половодьем чувств, порождаемых происходящими в стране историческими изменениями, поэт, пытающийся «постигнуть в каждом миге Коммуной вздыбленную Русь». Есенин стремится здесь к все большей психологичности, добиваясь этого путем отказа от столь характерной для его поэм 1917—1918 годов «всеобъемлемости», избирая каждый раз лишь какой-то небольшой эпизод, через который и пытается осмыслить для себя и раскрыть для читателей исторический смысл происходящего, внутренний мир своего героя.

Глубокую обусловленность такого изменения «маленьких» поэм показывает прежде всего дальнейшая эволюция их в творчестве других поэтов. Примером

---

[59] Сергей Городецкий. Сергей Есенин. «Искусство трудящимся», М., 1926, № 1, 5 января, стр. 3—4.

[60] Любопытна в этой связи дневниковая запись И. В. Репина от 6 марта 1919 года: «Москва, „Люкс“, двенадцать часов ночи. Идет горячий спор о революции. Нас шесть человек. Сергею Есенину охота повернуть земной шар... В нем горит поэтический огонь. Он живой, славный малый» (ЦГАЛИ, ф. 1279, оп. 3, ед. хр. 1, л. 45).

[61] Характерно в этом отношении размышление Д. Фурманова: «К черту быт — символами. Символы долговечней, восторженней, глубже, чем фотографированный быт. В символах — выход» (Д. Фурманов. Из дневника писателя. Изд. «Молодая гвардия», М., 1934, стр. 31).

[62] Наиболее обстоятельно, хотя порой и весьма спорно, произведения эти проанализированы в кн.: Алла Марченко. Поэтический мир Есенина. «Советский писатель», М., 1972, стр. 103—140.

lib.pushkinskijdom.ru

тому служат произведения П. Орешина (середина и вторая половина 20-х годов), Н. Асеева, М. Голодного, М. Исаковского, Д. Кедрина, Н. Рыленкова, А. Суркова и др. (начало и середина 30-х годов, период Великой Отечественной войны),[63] ряда современных поэтов (В. Цыбина, В. Фирсова, В. Кострова и др.). Этого весьма важного обстоятельства совершенно, однако, не учитывают некоторые исследователи, например А. Т. Васильковский, много и в целом плодотворно занимающийся в последние годы изучением различных аспектов теории жанров русской и советской поэзии, которому принадлежит также первая (и до сих пор — единственная) специальная статья о «маленьких» поэмах С. Есенина.[64] В статье этой находим немало верных положений, хотя они порой и высказаны сугубо гипотетически, без необходимой здесь развернутой аргументации, что объясняется, очевидно, прежде всего слишком ограниченным объемом работы (таково, например, мнение исследователя о том, что «маленькая» поэма у Есенина «рождалась из лирических „циклов“»,[65] хотя и не обоснованное им, но в целом подтверждающееся произведенным нами анализом конкретного материала). Несмотря, однако, на наличие в статье многих верных положений, нельзя согласиться с содержащейся в ней общей оценкой жанрового своеобразия этих произведений: А. Т. Васильковский хотя и считает «маленькие» поэмы Есенина «типичным явлением в русской поэзии первых послеоктябрьских лет», но в то же время утверждает, что они «*еще* не стали» поэмами, а были лишь «„*промежуточными*“ жанровыми новообразованиями лирики, приближающимися к поэме», «явились не завершенными формами лирической поэмы (даже в пределах определенного этапа), но лишь подступами к ним»[66] и т. д. Это было бы в известной мере справедливо по отношению, скажем, к дореволюционным произведениям, но их-то как раз исследователь ни разу даже и не вспоминает, имея в виду исключительно послеоктябрьские произведения, которые он трактует лишь как подступы к поэме. Временный, переходный характер их подчеркивается и в итоговом выводе исследователя («Как жанровое новообразование, они явились особой формой лирической поэмы *на одном из начальных этапов ее становления*»),[67] тем самым считающего, что «маленькая» поэма присуща лишь этому начальному этапу становления в советской поэзии лирической поэмы, была своеобразным подступом к ней. Этому основному выводу А. Т. Васильковского противоречит то, что и Есенин, как уже отмечалось, активно обращался к рассматриваемой жанровой разновидности — «маленькой» поэме — не только вступая в литературу, но и в последний, наиболее зрелый период своего творчества, уже имея в своем активе немало крупных поэм («Анна Снегина», «Песнь о великом походе» и др.). Еще более существенное значение имеет здесь тот факт, что «маленькая» поэма как особая форма лирической поэмы существовала — наряду с другими разновидностями жанра — не только в первые послереволюционные годы, но и практически во все последующие периоды развития советской поэзии. Продолжая эволюционировать в том направлении, которое достаточно четко обозначилось уже в творчестве С. Есенина, она стала в 30-е годы сугубо психологическим произведением, раскрывающим в остроконфликтной ситуации внутренний мир героя (нередко — участника гражданской войны), его высокий патриотизм. В годы войны это была своеобразная поэма-событие, также основанная, как правило, на героических эпизодах из жизни героя. Сегодня она чаще всего имеет характер лирического размышления, хотя порой по-прежнему строится на героическом материале.

Таким образом, «маленькая» поэма, наиболее отчетливо сформировавшаяся в творчестве Сергея Есенина и получившая достаточно широкое распространение уже в поэзии первых лет революции и начала 20-х годов, и в последующие периоды истории советской поэзии продолжала развиваться, хотя порой и очень неровно, со значительными «перерывами» (например, в послевоенные годы), являясь одной из форм активно разрабатываемой советскими поэтами лирической поэмы.

---

[63] Подробнее о них см.: П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 335—339; Л. С. Волкова. Маленькие поэмы А. Суркова. В кн.: Художественное богатство советской литературы. Сборник статей. Краснодар, 1965, стр. 164—173.

[64] А. Т. Васильковский. Жанровое своеобразие «маленьких поэм» С. Есенина. В кн.: Вопросы русской литературы, вып. 3 (9). Изд. Львовского университета, 1968, стр. 39—47.

[65] Там же, стр. 40.

[66] Там же, стр. 47, 42.

[67] Там же, стр. 47 (курсив мой, — *В. Б.*).



lib.pushkinskijdom.ru

# ПОЛЕМИКА

*Д. С. ЛИХАЧЕВ*

## ВОЗРОЖДЕНИЕ В СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

### (ОТВЕТ В. В. КОЖИНОВУ)

В своей статье «Возрождение или Средневековье» («Русская литература» № 2 за 1973 год) В. В. Кожинов, возражая мне, берет под защиту русское Средневековье. Он предполагает, что все лучшее в русском Средневековье я отношу за счет Возрождения, как бы изымая это лучшее из русской средневековой культуры.

Мне понятен пафос статьи В. В. Кожинова, направленной в защиту культурного наследия древней Руси. Однако перед нами ряд недоразумений.

Прежде всего Возрождение часть Средневековья. Это последний этап средневековой культуры. Следовательно, нельзя противопоставлять одно другому.

Кроме того, ни понятие «Средневековье», ни понятие «Возрождение» в современной науке не являются понятиями оценочными. О ценности периода Средневековья в истории мировой культуры очень хорошо сказано в двух статьях Н. И. Конрада — «Средние века в исторической науке» и «О всемирной литературе в Средние века».[1] Положения этих двух статей я разделяю.

В своей статье «Своеобразие исторического пути русской литературы X—XVII веков» я не ставил себе задачей дать общую характеристику древнерусской культуры или Средневековья в целом. Я говорю только о развитии на протяжении Средневековья. Всякое же развитие устремлено к будущему. Черты этого будущего в русском Средневековье мне и необходимо было отметить в первую очередь. Зрелое Средневековье чревато Ренессансом. Древнерусская культура в ее наиболее совершенном состоянии, достигнутом в XIV—XV веках, несет в себе черты Предвозрождения.

Но застылых черт нет. В Средневековье, как и в любую другую эпоху, все находится в движении и в борьбе.

Движение и борьба совершаются на разных уровнях. Они крайне многообразны. В них есть главные линии и второстепенные.

В данной заметке я постараюсь дать кратчайшую характеристику отношений Средневековья в целом и поздней стадии Средневековья — Возрождения — к главной линии диалектического развития человеческой культуры, к линии развития человека, линии его освобождения и обнаружения в человеке человеческого начала. На этой основе я постараюсь показать главную черту Возрождения.

* * *

Движение человеческой культуры вперед не может совершаться без последовательного роста некоторых начал, способствующих этому движению. Любое творчество, любое создание новых ценностей нуждается

---

[1] Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1972, стр. 77—102 и 432—445.

lib.pushkinskijdom.ru

в обогащении возможностей открытия этого нового, в развитии возможностей творческого выбора.

Человек — творец, создатель новых ценностей. Он способен выбиваться из-под власти традиций, способен преодолевать инерцию старого. Способность человека к творчеству немыслима без развития в нем личностного, индивидуального начала, без свободы этого индивидуального начала. История человеческой культуры демонстрирует этот процесс в грандиозных размерах и чрезвычайно разнообразных формах.

Смена формаций — этапы освобождения человека. Освобождение человека от опеки рода, освобождение из-под власти сословия и корпорации, освобождение от угнетения класса... Этому соответствуют различные формы «открытия человека». Последнее — отнюдь не монополия одного Возрождения, как это представляли себе Мишле и Буркгардт.

Когда в наскальных изображениях среди многочисленных и великолепно написанных зверей, на которых охотился первобытный человек, появляются первые контуры самого охотника, — это уже открытие человека, это осознание человеком своего присутствия в окружающем мире.

Когда в литературе возникают образы индивидуальной судьбы человека — привязчивого Горя-Злочастия или не менее назойливого беса, берущего с человека письменное обещание отдать ему после смерти свою душу, — это тоже открытие, открытие собственного жизненного пути, не повторяющего пути его «отцов и дедов».

Я привел только примеры. Путь открытия человека бесконечен. Освобождение человека имеет многообразные формы на разных этапах человеческого развития. Вся история человеческой культуры есть цепь последовательных открытий человека. Человек в той или иной форме постоянно открывается в мифе, в литературе, в скульптуре и живописи, в музыке, в богословии и философии, в какой-то мере и в архитектуре, поскольку и последняя в сильнейшей степени связана с представлениями о человеке.

Открытие человека совершается в поступательном ходе человеческого развития бесконечно, так как сам человек не есть постоянная величина. Он входит во все новые отношения с усложняющейся действительностью, по-разному осознает и определяет свое положение в обществе, обогащает свой внутренний мир — отражение его внешних отношений. Поэтому человек, вечно наблюдая себя через искусство и другие формы творческого познания, постоянно открывает в себе нечто новое, нечто все более и более глубокое, сложное и творческое.

Но процесс открытия человека в человеке не есть процесс одних только побед и достижений. Он связан и с некоторыми утратами, иногда очень существенными. Поэтому так важны все дисциплины, изучающие историю человеческой культуры, литературоведение в частности. Изучение культуры прошлого способно предотвратить эти утраты или вернуть нам забытые ценности, открыть в старых ценностях новые ценностные начала.

Очередной этап освобождения человека совершается тогда, когда на почве новых экономических отношений дискредитируется сам принцип, на котором зиждилось старое закрепощение человека. Так, развитие буржуазных отношений в эпоху позднего Средневековья привело к дискредитации подчинения личности власти корпорации. Власть корпорации закрепощала человека раз и навсегда. Она была связана даже с обрядами посвящения в рыцарство, в члены ремесленного цеха, в купеческую гильдию, в ту или иную церковную организацию. Эту навечно закрепляемую принадлежность к корпорации и дискредитировало развитие буржуазных отношений, где все стало зависеть от зыбкой власти денег.

Ренессансное освобождение личности, возникшее в позднее Средневековье на основе развития буржуазных отношений, имело сотни про-



lib.pushkinskijdom.ru

явлений. В живописи — это реалистические принципы искусства, порывающие с подчинением изображения человека движению линий и композиции, условному, «означающему» цвету; это перспектива, устанавливающая точку зрения на мир индивидуального зрителя. В литературе — это разные формы освобождения автора, читателя и литературного персонажа. В искусстве в целом — это рост интереса к личности и ее переживаниям, торжество индивидуального автора и даже принципа авторской собственности. Это также и развитие индивидуального чтения.

Не буду перечислять всех признаков ренессансного освобождения личности.[2]

Значит ли это, что предшествующее позднему Средневековью — Ренессансу — зрелое Средневековье не знало человека, не имело представлений о его достоинстве и т. д.? Раннее и зрелое Средневековье было громадным шагом вперед сравнительно с Античностью. Крепостное право феодализма не было рабством. Человек был не только подавлен принадлежностью к той или иной средневековой корпорации, но и возвышен ею... Чувство гордости принадлежностью к определенной корпорации поднимало сознание собственного достоинства каждого члена корпорации. Рыцарь гордился не только своим рыцарством, но и принадлежностью к определенному рыцарскому ордену. Ремесленник гордился своей принадлежностью к ремесленному цеху, каменщик — к своей ложе, студент — к своей студенческой организации, купец — к гильдии, горожанин — к своему городу. Это доказывают цеховые и гильдейские празднества, городские торжества. Понятие корпоративной чести поднимало чувство собственного достоинства. Хотя это чувство собственного достоинства определялось не человеком самим по себе, но его принадлежностью к корпорации, оно было тем не менее чрезвычайно интенсивно.[3]

И то же интенсивное сознание чести характерно для древней Руси.

Поразительно, что Краткая Правда «позорящему моменту» уделяет большее внимание, чем «моменту физического вреда» (термины исследователя Правды Н. А. Максимейко). В этом сказывалось повышенное чувство чести в древнерусском обществе. Так, за кровавую или «синюю» рану по статье первой полагалось платить 3 гривны, а за сравнительно безопасное нанесение удара батогом, жердью, рукой, чашей, рогом или мечом, но плашмя, по статье третьей полагалось платить целых 12 гривен. Эти относительно безвредные удары выражали крайнее презрение к противнику и были поэтому более оскорбительны, чем кровавые удары острием меча. В статье четвертой уточнялось: «Если ударит мечем, не вынув его из ножен, или рукоятью меча, то платить 12 гривен за обиду». Особенно оскорбительным считалось посягательство на усы и бороду. В статье четвертой той же Краткой Правды читаем: «А во усе 12 гривне, а в бороде 12 гривне». Примечательно, что один из смоленских договоров с немцами различает бороду боярина и «куноемца». Первая оплачивается тремя гривнами, вторая пятью. Статья 26 Пространной Правды дает любопытное дополнение к этим установлениям. Если за сравнительно безопасные удары батогом, чашей, рогом или удар мечом плашмя обиженный, не стерпя того, в ответ ударит мечом по-настоящему, «то вины ему в томь нетуть»!

Оскорбление каралось более сильно, чем физический вред. Оно было невыносимее для человека древней Руси кровавой раны!

Но честь человека защищалась только в той мере, в какой он принадлежал к определенной корпорации. Характерен в этом отношении

---

[2] Отмечу, что западноевропейское Средневековье знало несколько ренессансов, несколько порывов ренессансного движения (см.: Erwin Panofsky. Renaissance and Renascences in Western Art. London, 1970).

[3] W. Ullmann. The Individual and Society in the Middle Ages. Baltimore, Maryland, 1966.

lib.pushkinskijdom.ru

один рассказ Адама Олеария. Рассказ этот свидетельствует о том почтении, которым в древней Руси окружались знаки принадлежности к корпорации. Таким знаком принадлежности к белому духовенству была скуфия — круглая шапочка, надевавшаяся на «гуменцо» — выбритое посередине головы место. «Шапочку эту, — пишет Олеарий, — попы никогда днем не снимают, разве только для того, чтобы снова постричь выросшие на голове волосы; это как бы священная принадлежность, и она имеет великое значение. Если кто ударит попа и при этом попадет по шапочке, или сронит ее с головы священника на землю, тот подвергается большому взысканию и должен заплатить попу за бесчестье... Чтобы не тронуть священной шапочки, сперва бережно снимают ее с попа, затем поколотят его хорошенько, и снова бережно надевают на него оную».[4] Рассказ Олеария относится к XVII веку, но представления о корпоративной чести дожили до XX века. Освобождение же личности из-под власти корпорации началось еще в XIV веке. Оно начало сь в форме развития индивидуального начала, в форме развития эмоциона ьности в литературе, авторского начала и пр. И этот предренессансный эмоциональный стиль входит в характерные черты зрелого Средневековья так же точно, как входят многие черты средневековой психологии в систему представлений зрелого Нового времени — XIX века. Каждая культура состоит из появившихся только при ней и до нее явлений, из традиций старых стадий и начатков нового, находящихся в состоянии борьбы со старым. Каждая культурная стадия есть динамическая система, находящаяся в состоянии движения. Поэтому в ней соседствует будущее, прошлое и настоящее. Предренессансные и ренессансные явления входят в Средневековье. Элементы их присущи стадии зрелого Средневековья и составляют суть позднего Средневековья.

Древняя Русь немыслима без Рублева и Епифания, без эмоционального стиля XIV века, без борьбы с основами зрелого Средневековья.

Исследуя движение и развитие, мы должны обращать пристальное внимание на элементы нового. Вот почему, исследуя развитие литературы в Средние века, мы прежде всего придаем значение Предвозрождению и тем элементам Ренессанса, без которых немыслимо Средневековье и которые являются в нем прогрессивными. Но это не означает, что старое лишено ценностей. Средневековье высоко поставило человека и его достоинство, но как представителя корпорации.

* * *

Между русским Предвозрождением и элементами Возрождения на Руси и итальянским Ренессансом есть глубокие различия. И они лежат прежде всего в отношении к Античности.

Как я уже сказал, каждая стадия развития культуры обладает своими неповторимыми ценностями, которые частично утрачиваются в последующем развитии. Именно этим обусловлено частичное обращение культуры к предшествующим стадиям в своем движении вперед и при этом обращение не к непосредственно предшествующим, от которых культура отталкивается, а к более ранним: не к «отцовским», а к «дедовским».

Для западноевропейского Ренессанса было характерно обращение к Античности. Дело в том, что при рабовладельческой формации, соответствующей Античности, к которой устремлялся Ренессанс, личность человека достигла гармонического и очень высокого развития, но... только личность свободного человека, человека рабовладельческого

[4] Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. Перевел с немецкого П. Барсов. М., 1870, стр. 351.

lib.pushkinskijdom.ru

класса. Рабство составляло основу античной культуры. В античные времена раб «освобождал» своего господина. Рабство делало возможным существование высокоразвитой культуры «свободных» людей. Идеальное государство Платона — надстройка над многочисленным слоем рабов. Но ни сами греки этого не замечали, ни представители Ренессанса. Последние искали в Античности свободную личность человека. Античное рабство для них как бы не существовало.

Обращение к Античности было особенно сильно в Италии, где в нем видели «свое прошлое». Италия была страной, где следы античной культуры встречались непосредственно на каждом шагу.

На Руси в XIV и XV веках в эпоху Предвозрождения обращение к Античности не имело действенного значения. Античность появлялась у нас только через византийское посредство. Зато более действенным было обращение к Руси домонгольской. Эта «своя античность» помогала в отстаивании своей независимости, но она не могла помочь даже в секуляризации культуры. Античность в Италии способствовала секуляризации культуры, так как она была языческой и язычество могло восприниматься как религия условно-декоративная, как явление чисто эстетическое. Русь эпохи независимости (X—начало XIII века) была христианской, и культура ее не вызывала секуляризационных явлений, как она вызывала их в Италии. Это было одной из причин, почему Предвозрождение не перешло у нас в Возрождение, главное различие между которыми лежит в сфере отношения к религии.

Если считать, что главное в эпоху Предвозрождения и Возрождения — это отношение к древней Элладе и Риму, то, разумеется, элементы такого Предвозрождения и Возрождения были у нас минимальны.

Однако суть Возрождения — новое отношение к человеческой личности — была у нас та же, может быть отличаясь только степенью своего осуществления во времени, которое это осуществление заняло.

Без освобождения человеческой личности из-под власти корпорации не могло совершаться поступательное развитие человеческой культуры. У нас было Предвозрождение — освобождение личности на стадии религиозного сознания и в пределах главным образом эмоциональной сферы, но эпохи Возрождения как таковой у нас не было ни в древней Руси, ни позднее, в Новое время, когда Возрождение было бы уже лишено своего исторического смысла, так как само Новое время не могло быть достигнуто без культурных завоеваний Возрождения. В этом отрицании существования у нас эпохи Возрождения я решительно расхожусь с В. В. Кожиновым, который усматривает русское Возрождение в XVII—XIX веках. Но хотя эпохи Возрождения у нас и не было, был затяжной период, в течение которого возрожденческое раскрепощение личности медленно совершилось, преодолевая сильное сопротивление реакции.[5]

Не было эпохи Возрождения, но были длительные явления Возрождения, подготовившие вступление России и русской культуры в Новое время. В процессе этого перехода к Новому времени явились не только величайшие достижения, но, разумеется, и свои утраты, неоднократно заставлявшие отдельных русских людей XIX века обращаться к культуре древней Руси и находить в ней забытые ценности.

---

[5] Когда в XVI веке Русское централизованное государство стремилось подавить новые идеи, оно боролось прежде всего с человеческой личностью. Отрицательное значение опричнины в культурном развитии России заключалось именно в этом подавлении личностного начала. Личность человека подавлялась и унижалась в репрессиях опричнины во всех классах и сословиях — от простого новгородского крестьянина и до наследника престола и митрополита. Это было не ренессансное равенство всех перед законом, а равенство всех перед беззаконием и произволом. И это не была реакция Средневековья. Опричнина была вполне новым явлением, вызванным к жизни сопротивлением Возрождению.

lib.pushkinskijdom.ru

# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

*А. И. ГРУЗДЕВ*

## ИЗ ИСТОРИИ НЕКРАСОВСКОГО ТЕКСТА

### (ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ)

Подготовка нового научно-критического издания сочинений Некрасова ставит сложнейшие текстологические вопросы, решение которых зависит от множества до конца не проясненных и нередко (на данном уровне знаний) непроясняющихся слагаемых, иногда даже как бы взаимоисключающих друг друга. Особые трудности возникают при подготовке текста произведений, не напечатанных при жизни автора, и среди них на первом месте по степени сложности текстологических проблем стоит последняя часть поэмы «Кому на Руси жить хорошо» — «Пир на весь мир». Некрасов работал над этим текстом почти до конца своих дней. Доработка и переработка текста объяснялась различными причинами: поэт видоизменял текст «Пира...», во-первых, «добровольно», в связи с изменением художественной концепции, совершенствовал его в идейно-художественном отношении и, во-вторых, подневольно — из-за непреодолимых цензурных препятствий — «уродовал» его, т. е. устранял отдельные куски текста и даже делал в угоду цензуре вставки, чуждые всему содержанию поэмы. Все это давно известно. Многое в тексте «Пира...» исправлено советскими текстологами, но и до сих пор остается значительное число «темных мест».

Отделить свободную авторскую переработку от подневольной — дело подчас крайне сложное. Многое в тексте «Пира...» стоит на грани между «дозволенным» и «недозволенным» — противоцензурным. И когда автор перерабатывает ту или иную часть текста, нелегко бывает понять, чем вызвана эта переработка. То, что поэтом зачеркивалось и отбрасывалось исходя из внутренних художественных побуждений, иногда может показаться авторской уступкой цензуре. В первом случае зачеркнутые и переработанные стихи должны идти в раздел вариантов, во втором — включаться в основной текст. В отдельных трудных и сложных случаях редакторы текста идут на неоправданные контаминации различных редакций, не только не проясняющие, а даже извращающие смысл отдельных частей текста и произведения в целом. Чтобы максимально приблизиться к объективным, научно обоснованным решениям в выполнении авторской воли, необходимо в процессе подготовки издания всемерно выявлять спорные вопросы, выносить их на широкое обсуждение и неизмеримо шире, чем в других подобного рода изданиях, печатать различные редакции.

Рассмотрим историю текста известной «призывной песни» из «Пира на весь мир» — «Средь мира дольного». Это хотя и далеко не самый трудный текстологический случай из «Пира на весь мир», но и очень нелегкий для выбора основного текста.

До нас дошли три основные редакции этой песни. В первой варьируется с небольшими изменениями текст первой известной нам черновой редакции.[1] К ней примыкают — редакция наборной рукописи 1876 года,[2] текст гранок и оттиска.[3] Песня в этой редакции была озаглавлена «Куда итти?». Заглавие дошло до наборной рукописи 1876 года, здесь оно зачеркнуто и в последующих редакциях не встречается.

Приведем полностью начальную из известных нам редакций. Это список, сделанный рукой А. А. Буткевич, с некрасовской правкой карандашом.

КУДА ИТТИ?

Средь мира дольного
Для сердца вольного
Есть два пути.

Взвесь силу гордую,
Взвесь волю твердую, —
Каким итти?

---

[1] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), 21.200, CXLVб, 21.

[2] Центральный государственный архив литературы и искусства (далее: ЦГАЛИ), ф. 338, оп. 1, ед. хр. 13, л. 68 и след.

[3] ИРЛИ, ф. 134, оп. 11, ед. хр. 4.

lib.pushkinskijdom.ru

Одна просторная,
Дорога торная
Страстей раба,

По ней громадная,
К соблазну жадная
Идет толпа.

О жизни искренней,
О цели выспренней
Там мысль смешна,

Кипит там вечная,
Бесчеловечная
Вражда-война

За блага бренные...
Там души пленные
Полны [4] греха.

На вид блестящая [5]
Там жизнь мертвящая [6]
К добру глуха.

Другая — тесная,
Дорога — честная,
По ней идут

Лишь души сильные,
Любвеобильные
На бой, на труд

За обойденного,
За угнетенного,
Стань в их ряды.

Иди к униженным,
Иди к обиженным —
Там нужен ты.[7]

Мы сознательно не приводим здесь все варианты промежуточных редакций — это сделало бы статью слишком громоздкой. Все редакции и варианты будут приведены в академическом издании.

Следы серьезной авторской правки содержит список «Пира на весь мир», сделанный рукой А. А. Буткевич (правка перенесена неизвестной рукой. Возможно, С. И. Пономарева).[8] Здесь две первые строфы, т. е. первые шесть стихов, зачеркнуты, многие другие переработаны. Песня, стало быть, утратила известное нам и ставшее традиционным начало (соответственно — и заглавие по первому стиху) «Средь мира дольного».

Приведем эту редакцию полностью с указанием следов правки. После зачеркнутых двух первых строф идут стихи:

Нейди просторною,
Дорогой торною [9]
Страстей раба,

По ней громадная,
К соблазну жадная
Идет толпа.

О жизни искренней,
О цели выспренней
Там мысль смешна.

Кипит там вечная,
Бесчеловечная
Вражда-война

За блага бренные...
Там души пленные
Тупят умы.[10]

На вид блестящая
Там жизнь мертвящая,
Там царство тьмы.[11]

Другая — тесная
Дорога честная,
По ней идут

Лишь души сильные,
Любвеобильные
На бой, на труд.[12]

Иди к униженным,
Иди к обиженным,
По их стопам.[13]

Где трудно дышится,
Где горе слышится,
Будь первый там.

---

[4] *Зачеркнуто:* В цепях. В вариантах III тома полного собрания сочинений и писем Некрасова (Гослитиздат, М., 1949, стр. 565) *ошибочно:* В цепях грехи.

[5] *Зачеркнуто*: цветущая.

[6] *Зачеркнуто:* гниющая.

[7] ИРЛИ, 21.200, CXLVб, 21, л. 56.

[8] Там же, р. II, оп. 1, № 278.

[9] *Вместо зачеркнутых:* Одна просторная,
Дорога торная.

[10] *Вместо зачеркнутых:* Полны греха.

[11] *Вместо:* К добру глуха.

[12] Следующая строфа *зачеркнута:*

За обойденного,
За угнетенного,
Умножь их круг.

[13] *Вместо:* И будь им друг.

lib.pushkinskijdom.ru

Переработка несомненно авторская. Никто из редакторов некрасовского текста не решился бы произвольно зачеркнуть три строфы песни и тем более — написать новую. Но во имя чего, с какой целью эта переработка произведена? Думаю, что цензурные соображения здесь не присутствуют. Текст песни, взятый в целом, сохраняет более неприемлемые в цензурном отношении стихи, чем зачеркнутые автором. Но если признать, что были другие, внутренние, идейно-художественные соображения для переработки, то сразу же возникает вопрос: почему печатается в основном тексте не эта, а предшествующая ей редакция? Попробуем обсудить причины, побудившие автора к переработке начальных редакций песни.

В этих редакциях заглавию «Куда итти?» и первым двум строфам предшествовали стихи:

Довольно демон ярости
Летал с мечом карающим
Над русскою землей,[14] —
Но ангел милосердия
Уже незримо носится [15]
Над бедными селеньями,
Соломою покрытыми,
И песней тихой, ласковой,[16]
Лишь избранному слышимой,
Сзывает души чистые
На трудную борьбу.[17]

В названии же песни и первых двух строфах не столько звучал призыв, сколько лирическое повествование о двух путях в современном мире и неизбежности выбора одного из них, для честных юношей — второго. Призыв сознательно избрать один из двух путей начинал звучать во второй строфе. Далее продолжалась характеристика этих путей.

Поэт, видимо, почувствовал некоторую несогласованность известной императивности призыва ангела милосердия и «повествовательности» начальной строфы и попытался эту несогласованность устранить. В наборной 1876 года рукописи перед началом песни появились стихи:

Не все ж пути лукавые!
Над Русью оживающей
Иная песня слышится,
То ангел милосердия
Над ней незримо носится
И юношам поет: [18]

«Разнозвучие» вводящих песню стихов и начала песни устранено. Но уже в гранках императивность призыва усилилась — четко определился и его адрес:

Над Русью оживающей
Святая [19] песня слышится,
То ангел милосердия,
Незримо пролетающий
Над нею — души сильные
Зовет на честный путь...[20]

Устранение первых двух строф и изменение первых двух стихов третьей строфы («Нейди просторною, || Дорогой торною || Страстей раба») привело к полной согласованности повествования и песни: призыв ангела прозвучал с полной ясностью и императивностью уже в первом стихе песни. Две предшествующие строфы оказались ненужными. По-некрасовски «словам» стало «тесно, мыслям — просторно».

---

[14] *Вместо зачеркнутых:* Еще заря чуть брежжится,
Еще конец страданию
Народному далек...

[15] Следующий стих *зачеркнут:* Над русскою землей.

[16] *Вместо:* сладкозвучною.

[17] ИРЛИ, 21.200, CXLVб, 21, л. 5 об.

[18] ЦГАЛИ, ф. 338, оп. 1, ед. хр. 13, л. 68.

[19] Кстати, во всех последующих редакциях песни сохраняется «святая». Возвращение к эпитету «иная» в современных изданиях текстологически неоправданно.

[20] ИРЛИ, 21.201, CXLVIб.1.

lib.pushkinskijdom.ru

Нет необходимости доказывать, что с устранением первых двух и предпоследней строф и соответственно добавлением новой песня выиграла в художественном отношении. Всякий непредубежденный читатель согласится, что изменение начала песни усилило ее призывность, сделало первую строфу сильнее, эмоциональнее, а от устранения строфы «За обойденного, || За угнетенного, || Умножь их круг» и вновь написанной, последней:

Где трудно дышится,
Где горе слышится,
Будь первый там —

песня в целом стала энергичнее и монолитнее, чем в предыдущей редакции.

Таким образом, при очередном научном издании сочинений Некрасова придется серьезно подумать, не напечатать ли в основном тексте именно эту редакцию. Основное из возражений, которое можно заранее предвидеть, — что за песней «Средь мира дольного» стоит полувековая традиция, что в научной и учебной литературе с давних пор ее принято именовать по первому стиху, и что же получится, когда читатель не найдет в основном тексте этого первого стиха, ставшего ее заглавием. Но, во-первых, читатель найдет в соответствующем разделе издания привычную ему редакцию, может быть, даже и не одну. Во-вторых, следует ли печатать в основном тексте редакцию, от которой в процессе работы отказался сам поэт? В-третьих, традиции создаются и отменяются временем. Если будет установлено, что одна из редакций наиболее соответствует авторской воле, она со временем и станет традиционной.

Существует и третья редакция песни. Это редакция «Отечественных записок» (1881, № 2). Известна мучительная для поэта цензурная история «Пира на весь мир». Некрасов предпринимал отчаянные усилия, чтобы провести его через цензуру. При этом он вынужден был идти на уступки, чтобы увидеть последнюю часть, завершающую поэму «Кому на Руси жить хорошо», напечатанной.[21] Одной из уступок, на наш взгляд, является последняя (журнальная) редакция песни. Первые четыре строфы в ней полностью совпадают с приведенной выше по принятому здесь условному счету второй редакцией. Журнальная редакция без первых четырех строф, идентичных, как было сказано, первым четырем строфам уже известной нам редакции, такова:

За блага бренные...
Там души пленные,
В цепях умы.

Ключом кипящая,
Там жизнь мертвящая,
Там — царство тьмы.

* *
*

Иные — чистые
Пути тернистые
Обретены...

Иди к униженным,
Иди к обиженным —
По их стопам,

Где трудно дышится,
Где горе слышится,
Будь первый там.

Исключенными оказались две наиболее сильные в гражданском смысле строфы. Стихи о честном пути, ведущем «на бой, на труд», устранены, видимо, по цензурным причинам. Но поэт дает знать читателю, что здесь не все ладно, и не его в этом вина. На месте исключенных строф он ставит три звездочки и пишет новую строфу, последняя строка которой ни с чем не рифмуется, нарушая принятый в песне ритм строф. В таком виде песня печаталась с 1881 года («Отечественные записки», февраль, и однотомное собрание Стихотворений 1881 года) до 1920 года включительно. В первом советском однотомнике Стихотворений Некрасова редактор издания К. И. Чуковский, устранив многие цензурные купюры, журнальный текст песни оставил без изменений. Впоследствии К. И. Чуковский взял за источник текста песни первую из известных нам редакций без учета многих последующих ее изменений.

[21] См. об этом: Ю. Красовский. Из цензурной истории «Кому на Руси жить хорошо». «Литературное наследство», т. 53—54, 1949, стр. 219—222.

lib.pushkinskijdom.ru

Итак, бесспорно одно: текст песни в редакции «Отечественных записок» (1881, № 2) следует признать ущербным, «изуродованным» автором в предвидении цензурных препятствий. Но над выбором одной из двух редакций (по условно принятому здесь счету — первой или второй) редакционной коллегии издания и авторитетной текстологической комиссии предстоит серьезно задуматься.

Еще более сложная задача возникнет перед редакторами в связи с текстом следующих за песней десяти (по редакции К. И. Чуковского, контаминированной из самых различных рукописных источников, — двадцати) стихов. Для более или менее удовлетворительного ее решения следует предварительно изучить технику авторской замены трудных в цензурном отношении мест и определить хотя бы приближенно какие-то закономерности в этой технике. Приведем несколько примеров. Известно, что наиболее изуродованным под нажимом цензуры оказалось издание Стихотворений Некрасова 1861 года. Особенно пострадал здесь текст «Поэта и гражданина». Из стихотворения было изъято около 30 наиболее острых в гражданском смысле стихов, не говоря о других, более мелких изъятиях. Автору пришлось отступать перед цензурой, но и здесь, в самом безнадежном положении, он не только упорно сопротивлялся, но и совершал успешные «контратаки». Так, например, в издании 1856 года было: «В правдивом слове есть отрада», в издании 1861 года появилось: «В свободном слове есть отрада». Затем эта измененная строка законно вошла во все прижизненные издания и по праву печатается в основном тексте всех советских изданий. Здесь же стих «Неблагородны и обидны» изменен на «Но благородны и обидны», чтобы в дальнейшем пройти по всем прижизненным изданиям Некрасова. Эта правка немотивированно не принята редакторами советских изданий.

Примечателен один из методов авторской правки не допущенных цензурой стихов: веря в проницательность читателя-друга, Некрасов заменял их почти на прямо противоположные по смыслу. Например, в издании 1856 года стихотворение «В дороге» содержало строку: «Погубили ее господа»; в издании 1861 года появился на ее месте никак не вписывающийся в контекст, противоречащий общему смыслу стихотворения стих: «Погубило ее баловство». В рукописи «Коробейников» было абсолютно противоцензурное: «Царь дурит — народу горюшко»; в печатном тексте стало: «Враг дурит — народу горюшко» (в рукописи слово «царь» осталось незачеркнутым). В рукописи «Русских женщин» было: «Готовя войска к низверженью властей», в печатном тексте: «Готовя несчастье отчизне своей». То же следует сказать и об известных вынужденных вставках в текст «Пира на весь мир». Ясно, что подобная «правка» проводилась с расчетом на понимание авторских действий со стороны идейно близкого Некрасову читателя. При первой возможности измененные строки вновь исправлялись автором. Эти (и подобные) авторские исправления должны быть со всей тщательностью изучены и учтены в научно-критических изданиях.

Встречаются и более простые текстологические случаи, но усложненные действиями редакторов настолько, что в них нелегко стало разобраться. Так, например, известные нам по последним советским изданиям стихи «Поэта и гражданина»: «Когда свободно рыщет зверь, || А человек бредет пугливо» — во всех без исключения прижизненных изданиях печатались в такой редакции: «Когда свободно рыскал зверь, || А человек бродил пугливо». Известно, что прошедшее время изменил на настоящее К. И. Чуковский, редактор произведений Некрасова. Нетрудно понять (но не принять и не оправдать) логику редакторской мысли и действий, особенно если мы рассмотрим это двустишие в контексте:

В ночи, которую теперь
Мы доживаем[22] боязливо,
Когда свободно рыскал зверь,
А человек бродил пугливо,
Ты твердо светоч свой держал,
Но небу было неугодно,
Чтоб он под бурей запылал,
Путь освещая всенародно;
Дрожащей искрою впотьмах
Он чуть горел, мигал, метался.
Моли, чтоб солнца он дождался
И потонул в его лучах!

Несмотря на безусловную волю поэта, выраженную во всех без исключения прижизненных изданиях, К. И. Чуковский подыскал черновой отрывок, где встречалось настоящее время этих глаголов-сказуемых, и ввел их в основной текст.

[22] *В издании 1856 года:* Мир доживает.

lib.pushkinskijdom.ru

На возможный вопрос, почему Некрасов изменил время глаголов, казалось, был возможен ответ: «вероятно, замена произошла по цензурным соображениям». Но в данном случае мысль о цензуре почти полностью исключается. Некрасов оставил в тексте и напечатал всем известные неизмеримо более острые в политическом отношении стихи:

Иди в огонь, за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...
Иди и гибни безупречно,
Умрешь недаром: дело прочно,
Когда под ним струится кровь.

И в самом деле, министр народного просвещения А. С. Норов подчеркнул как недопустимые стихи: «...дело прочно || Когда под ним струится кровь» и «Чтоб он под бурей запылал, || Путь освещая всенародно». Если поэт не побоялся представить на рассмотрение цензуры это стихотворение в целом, то нельзя думать, что замена времени двух глаголов произошла из-за цензурных соображений. Но в свою очередь если этих соображений не было, то введение чернового варианта в основной текст становится неоправданным. Прошедшее время глаголов-сказуемых в данном случае не снижает общественного смысла приведенного отрывка. Ясно, что ночь еще не прошла, что и «теперь» ее «мы доживаем». Далее идут приметы этой мрачной ночи, и они остаются самими собой независимо от времени глагола. Но некрасовская окончательная форма точнее оценивала «состояние мира»: отходило в прошлое «мрачное семилетие», страна вступала в новый этап общественной жизни. Нужно ли говорить, что «в ночи», т. е. в «мрачное семилетие», само появление «Поэта и гражданина» просто было невозможно. Смысловое и стилистическое значение прошедшего времени состоит здесь в том, что оно точно выражает доминирующую мысль отрывка о позиции поэта в недавнем прошлом. Оно органично согласуется с прошедшим временем последующих глаголов «держал» (о поэте), «горел, мигал, метался» (о светоче). Редакторская правка в данном случае ничем не оправдана и текстологически не может быть обоснована. Подобные приведенной «правки» некрасовского текста были обусловлены духом определенного времени и в новом издании должны быть устранены. Слова Чернышевского: «...должно пожалеть о претензии... поправлять стихи Некрасова» [23] — полностью сохраняют свое значение и для нашего времени.

---

*Р. Б. ЗАБОРОВА*

## ИЗ АРХИВНЫХ РАЗЫСКАНИЙ О Н. А. НЕКРАСОВЕ

В преддверии академического издания наследия Некрасова — произведений, писем, материалов его литературно-общественной деятельности, как опубликованных, так и оставшихся в рукописях, — закономерно возрастает интерес к его рукописному фонду. Каждое новое обращение к архивным материалам углубляет восприятие путей воплощения художественных замыслов, обнажает ранее незамеченные приемы обхода цензурных запретов, раскрывает неизвестные факты литературной и общественной деятельности писателя. Пересмотр некрасовского фонда, предпринятый в ленинградских архивохранилищах, выявил некоторые новые автографы поэта и материалы о нем.

Среди рукописей Некрасова, хранящихся в Государственной публичной библиотеке, привлекает внимание отрывок очерка «Петербургские углы» (1844),[1] который до сих пор еще должным образом не изучен.

В каталоге А. Н. Михайловой «Рукописи Н. А. Некрасова» он описан как ничем не примечательный, имеющий незначительные «разночтения» «беловой текст с карандашными пометками и поправками неизвестной рукой».[2] В комментариях

---

[23] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. I, Гослитиздат, М., 1939, стр. 751.

[1] Отдел рукописей и редких книг Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далее: ГПБ), ф. 608 (собрание И. В. Помяловского).

[2] Рукописи Н. А. Некрасова. Каталог. Сост. А. Н. Михайлова. Под ред. Н. К. Пиксанова. Л., 1940, стр. 7.

lib.pushkinskijdom.ru

Полного собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова к роману «Жизнь и похождения Тихона Тростникова», в котором очерк составил пятую главу, автограф не учтен вовсе.[3]

Между тем лист, содержащий смягченную вынужденными поправками тираду Тихона Тростникова против «подлого стихотворства» — официозной поэзии второй половины XVIII—начала XIX века, — являет собой красноречивый памятник борьбы Некрасова за свой текст (ср.: VI, 119—120).

Очерк Некрасова, запрещенный 4 апреля 1844 года по заключению цензора А. И. Фрейганга за «оскорбление добрых нравов и благопристойности», был допущен к печати в составе сборника «Физиология Петербурга» лишь 11 февраля 1845 года другим, более либеральным цензором А. В. Никитенко. Свыше 10 месяцев длилась неравная борьба после жесткой правки и запрещения Фрейганга, но обходный путь был найден. Для отвода глаз тирада, в частности, была заключена в кавычки, и саркастическим высказываниям рассказчика-демократа была придана видимость длинной ученой цитаты, а не злободневной авторской критики поэтов-монархистов и их официозной поэзии, процветавшей в охранительных органах Булгарина и ему подобных и в 40-х годах. Эта уловка позволила вернуть обличению придворной панегирической поэзии первоначальное звучание. Было снято лишь прямое ироническое замечание Тростникова о «Северной пчеле», употребленной жильцами убогого подвала на оклейку ширмы.

Современников, привыкших к эзопову языку русских писателей, явно неуместные кавычки (в автографе ГПБ отсутствующие), конечно, не ввели в заблуждение. Зато в наше время комментаторы Полного собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова оригинальное высказывание Некрасова в защиту литературной профессии и независимости передовой писательской личности сочли цитатой, близкой к текстам Белинского (VI, 554), обманувшись тем сходством литературных мнений критика и поэта, которое и сблизило их в ту пору.

Примечателен автограф стихотворения «Я посетил твое кладбище...».[4] Это улучшенная при переписке для публичного исполнения в 1860 году редакция 1856 года с вновь введенным словом «Забудусь» (в стихе: «Забудусь, ты передо мною»), усиливающим драматичность и живость изложения, и вставкой цензурной купюры о новой свободной любви поэта («Другую женщину я знал»).

Открытое публичное заявление о подразумевавшемся в данном стихе гражданском браке с А. Я. Панаевой отвечало духу 60-х годов, но не нравам придирчивой цензуры, в 1856 году стих запретившей. Заверительная, атрибутированная нами помета Тургенева, что представлен якобы список с печатного текста («Из издания Стихотворений 1856 года»), видимо, помогла добиться резолюции И. Д. Делянова: «Позволяется прочитать в Публичном собрании» (в Полном собрании сочинений и писем Некрасова дана неправильная расшифровка: ‹Музыкальном?› — I, 531). Таким образом, к известному, отобранному с И. С. Тургеневым из опального издания Стихотворений репертуару для публичных чтений 1860 года: «Блажен незлобивый поэт...», «Еду ли ночью по улице темной...», «Свадьба», «Несжатая полоса», «Школьник», «Нравственный человек», «Княгиня» и «Саша», — нужно добавить и автограф стихотворения «Я посетил твое кладбище...».

Видимо, к этому времени относится и поведанный Тургеневу Некрасовым рассказ о героине этих стихов, на который единственно ссылаются теперь комментаторы стихотворения.[5] Для последующего комментирования стихотворения следует указать, что, судя по воспоминаниям Колбасина, эта же скорбная повесть была поведана и ему.[6] Но рассказ, переданный Колбасину до 1855—1856 годов, более подробен и схож с первоначальной интерпретацией сюжета в стихотворении «Среди моих трудов досадных...», возникшем в 1849 году, по-видимому, под впечатлением случайной встречи с подругой «невозвратных дней»; признание же

---

[3] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. VI, Гослитиздат, М., 1950, стр. 542 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[4] ГПБ, ф. 514 (архив Некрасова), № 1.

[5] Сообщен в мемуарах А. Н. Луканиной «Мое знакомство с И. С. Тургеневым» («Северный вестник», 1887, № 2, стр. 43). В полном собрании стихотворений Некрасова (т. I. «Советский писатель», Л., 1967, стр. 636 (Библиотека поэта, большая серия)), где приведен в примечаниях этот пересказ, говорится, что «иных сведений о женщине, которой посвящены эти стихи, нет». В Полном собрании сочинений и писем (I, 531) не используется и этот источник: так же как и в комментарии И. Розанова к первоначальной редакции стихотворения («Литературное наследство», т. 49—50, 1946, стр. 215), оно считается обращенным к А. Я. Панаевой, а не к безымянной подруге юности. Ту же ошибку повторяет и В. Жданов в книге «Некрасов» (М., 1971, стр. 139—140. (Серия «Жизнь замечательных людей»)).

[6] Е. Колбасин. Тени старого «Современника». «Современник», 1911, № 8, стр. 229—230.

lib.pushkinskijdom.ru

Тургеневу, сделанное после появления окончательного текста в Стихотворениях 1856 года («Я посетил твое кладбище...»), отражает более поздний этап художественного обобщения и осмысления эпизода, трагическое звучание которого усилено введением мотива смерти героини.

Особенную ценность представляет единственная полная рукопись поэмы «Мороз, Красный нос»,[7] отразившая творческий процесс создания произведения, начиная с первой редакции и кончая спешной правкой рукописи при отдаче ее в типографию.

Утверждение Т. С. Колосовой, что для воссоздания «творческой истории поэмы мы не располагаем достаточным материалом, ввиду того, что сохранились лишь беловые рукописи, и имеющиеся в них разночтения не носят, как правило, принципиального характера»,[8] не кажется бесспорным.

По ходу творческой работы Некрасов вносил в первоначальный текст много изменений и добавлений, и даже отдельные его словарные поправки несут зачастую в рукописи не только художественную, но и идейную нагрузку. Например: первоначально было:

И голод, и холод выносит,
Кротка, безответна, ровна...

изменено на:

И голод, и холод выносит,
Всегда терпелива, ровна...

Внося эту поправку, Некрасов народному смирению и безответности, возведенным славянофилами в типические черты русского народа, противопоставил терпеливость и ровность народного характера в ином понимании — в смысле выносливости, стойкости и твердости народного духа, благодаря которым «терпеньем изумляющий народ»

Вынесет все — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.

Следуя принятому направлению, поэт снял и оттенок религиозной смиренности в восприятии смерти крестьянина его земляками, а также внес ряд других изменений.

Поэма звучала как обвинительный акт против современного общественного строя, несущего не награду простому, доброму и терпеливому «сеятелю и хранителю» русской земли, а социальную заброшенность и обездоленность.

Не полностью обследованные материалы журнальной и литературно-общественной деятельности Некрасова дают представление о нем как журналисте, редакторе, обладавшем исключительной способностью разгадывать индивидуальность автора, его наклонности и потенциальные возможности, характеризуют определяющую роль Некрасова в отборе и выращивании передовых литературных сил.

О строгости и принципиальности Некрасова в оценке авторских рукописей говорит, например, его отказ от посредственных стихов Н. А. Арбузова, опубликованный в Полном собрании сочинений и писем (XII, 105, 404) почему-то не в письмах, а в «Мелких заметках», с ошибочной датировкой 1852 годом и неправильным пояснением, что запись сделана Некрасовым на вклеенном в дневник Арбузова стихотворении последнего. На самом деле заключение Некрасова, сделанное в ответ на сопроводительное письмо Арбузова к его стихам, переписано в дневник 1851 года (между 16 и 31 марта) самим Арбузовым, пересказавшим и свое письмо к Некрасову, до сих пор не вовлеченное в научный оборот:

«Два произведения из новых послал я редактору журнала „Современник“ — Некрасову, предлагая ему в приложенном письме поместить эти стихотворения в своем журнале, если они подходят под те строгие условия, с которыми принимает он стихи. Он прислал мне назад мой пакет, приписав на одном из листов следующее:

„Стихи эти недурны и обличают в авторе некоторый талант, но содержание слишком старо и незначительно, а главное не заметно признаков чего-нибудь самобытного. Извините за откровенность“.

Вот каков был ответ Некрасова. А между тем сам г. Некрасов помещает в свой журнал свои собственные стихи. Они должны быть прекрасны и само-

[7] ГПБ, ф. 514 (архив Некрасова), № 2.

[8] Т. С. Колосова. Поэма Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1952, стр. 9.

lib.pushkinskijdom.ru

бытны, скажете вы, но очень ошибетесь: стихи втрое хуже тех, которые г. Некрасов бракует. Этим господам нужно все чего-то нового, они всё жаждут нового. Боже мой! да где же взять его? Неужто все, что пишут они, только оттого ново, что страшно перепутано, и самобытно только оттого, что впадает в какую-то тяжелую новомодную беллетристику? — Бог с ней, с этой новизной! И отчего мои стихотворения не новы? Этого уж я не знаю. Сначала я было приуныл, но скоро забыл отзыв строгого „журналиста в качестве литератора“».[9]

Арбузов, повторивший реакционные нападки на «журнализм» злободневной поэзии Некрасова, вероятно, предлагал вскоре появившиеся в «Сыне отечества» «Отрывки из поэмы», изображавшие на фоне Бахчисарая романтического героя, который «За татаркою порою... очарованный следил», и «Утро», воспевавшее солнечный восход. Отголоски «Бахчисарайского фонтана» Пушкина и «Мцыри» Лермонтова в первом произведении, избитый сюжет во втором вполне могли вызвать отповедь Некрасова мелкотравчатому эпигону романтизма.

Старомодная стихотворная продукция Арбузова, охотно принимавшаяся в 50-х годах «Сыном отечества» и «Северной пчелой», «Современником» решительно отвергалась и в лице Некрасова, и в лице Чернышевского, в рецензии «Стихотворения Н. Арбузова» («Современник», 1857, № 4) назвавшего автора дилетантом поэзии.

Совершенно иначе отнесся Некрасов к текстам, предложенным Д. Е. Мином. Неопубликованные письма Д. Е. Мина к Н. В. Гербелю, сообщенные последним Некрасову, свидетельствуют о предполагавшейся публикации в «Современнике» перевода Д. Е. Мина «Песни о Колоколе» Ф. Шиллера.

В письме от 18 июня 1854 года Д. Е. Мин писал Гербелю из Москвы:

«...Посылаю Вам два свои перевода: „Погребальную песнь Индийцев“ и „Группа из Тартара“; первую из них я несколько исправил и, если она нравится Некрасову, то прошу Вас напечатать ее в „Современнике“. „Песнь о Колоколе“ я теперь совершенно переделал и на следующей неделе вышлю к Вам... Вы сделаете мне большое одолжение, если возьмете на себя хлопоты для напечатания „Колокола“ в „Современнике“, на что я совершенно согласен при одном только условии, чтобы редакция сделала для меня несколько (до 50) отдельных оттисков для раздачи моим друзьям и знакомым».[10]

«Песнь о Колоколе» была отослана лишь 2 июля, так как Мину «хотелось сделать перевод свой сколько возможно лучше».[11]

Некрасов, особенно любивший поэзию Шиллера за ее высокую нравственную силу и отдавший впоследствии дань почитания поэту в своем «Подражании Шиллеру» и стихотворении «Поэту. (Памяти Шиллера)», широко печатал в «Современнике» переводы его стихотворений, в том числе и сделанные Н. В. Гербелем и Д. Е. Мином.

Перевод «Песни о Колоколе», просмотренный И. И. Панаевым, Некрасовым был не только прочитан, но и поправлен. В описании народного восстания Некрасов предусмотрительно поправил «дворцы» на «дома» в стихах:

Чу, крики бешеной тревоги:
К оружью, мирный гражданин!
Толпы бегут, дворцы, дороги
Полны убийственных дружин.[12]

Сам Мин предложил в стихах:

Где свободы щит державный,
Там отпор обиде злой

заменить «свободы» словом «законов».[13] Некрасов, сделав помету: «Корректуру прислать ко мне. Не‹красов›», — написал сбоку красным карандашом: «150 экземпляр‹ов› отдельно с заглавным листком. Не‹красов›»,[14] думая, вероятно, о более широкой раздаче оттисков.

Предназначенный для августовского номера перевод «Песни о Колоколе» в «Современнике» не появился и без поправок был напечатан, так же как и «Группа из Тартара», в составе не вызывавшего столь пристального внимания

---

[9] ГПБ, ф. 1000 (собрание единичных поступлений), 1943, № 56, лл. 45—46.
[10] Там же, ф. 179 (архив Н. В. Гербеля), № 77, л. 1—1 об.
[11] Там же, л. 3.
[12] Там же, № 4, л. 9 об.
[13] Там же, л. 8 об.
[14] Там же, л. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

цензуры, как «Современник», издания — «Лирические стихотворения Шиллера в переводе русских поэтов» под редакцией Н. В. Гербеля (СПб., 1857). «Современнику» пришлось ограничиться тем, что в положительных отзывах Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова на издание («Современник», №№ 1 и 12 за 1857 год) на первое место были поставлены переводы Мина, а Чернышевский особо выделил «прекрасный перевод „Песни о Колоколе“... который один есть уже приобретение для литературы».[15]

Публикуемые источники доказывают, что и Некрасов полностью разделял мнение Чернышевского о выразительном и верно передававшем дух подлинника переводе «Песни о Колоколе», не появившемся в «Современнике», видимо, по не зависящим от него обстоятельствам.

Не обследованные полностью материалы для характеристики журнальной и литературно-общественной деятельности Некрасова содержатся в портфеле редакции «Современника», часть которого сохранилась в архиве Некрасова, а также среди деловых бумаг архива Комитета Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым (Литературного фонда).

Эти документы свидетельствуют о том, что Некрасов, будучи одним из основателей этого Общества, возникшего в связи с подъемом общественного движения в предреформенную пору, видел в нем арену легальной гуманистической и демократической деятельности. В Обществе, объединявшем писателей и ученых разных политических направлений, он вместе с Чернышевским занимал радикальные позиции. Это сказывалось и в организованной Чернышевским и Некрасовым помощи деятелям освободительного движения, и в устройстве чтений и лекций с участием революционных демократов, и в предоставлении страниц «Современника» авторам резко обличительных произведений, к неудовольствию умеренно либеральных деятелей Общества, и в принципиальности при приеме новых членов Общества.[16]

Поднимая вопрос о непосредственном участии Некрасова в русском освободительном движении, Ф. Я. Прийма указал уже на то, что деятельность поэта в Литфонде была одной из форм его сотрудничества с революционными демократами, и отметил, в частности, что Некрасов был инициатором материальной поддержки, оказанной Литфондом политическим ссыльным А. Н. Моригеровскому, П. В. Павлову и Д. П. Сильчевскому.[17]

Можно добавить, что, судя по журналам заседаний Комитета Общества, 30 октября 1862 года Н. А. Некрасов хлопотал о пособии для Н. А. Благовещенского и рекомендовал в члены Общества сотрудников «Современника» М. А. Антоновича и Г. З. Елисеева.

Хлопоты о смягчении участи А. П. Щапова, в судьбе которого Литфонд принял самое горячее участие оказанием материальной поддержки и устройством его через посредство Пыпина в академическую клинику, также не прошли мимо Некрасова. Вместе с Н. Г. Чернышевским он вошел в состав делегации к министру просвещения А. В. Головину с протестом против проекта помещения Щапова в монастырь, в составе Комитета Литфонда участвовал в спешной выдаче Щапову 23 марта 1864 года 150 рублей, так как было «заявлено, что Щапов, высылаемый на родину, 200 верст за Иркутском, будет отправлен на другой день».[18] Решающую роль, как известно, сыграло заступничество Некрасова и П. А. Гайдебурова и в назначении в 1876 году Щапову постоянной пенсии.

10 мая 1865 года, в период комитетской деятельности Некрасова, было назначено пособие отправляемому в ссылку Н. А. Серно-Соловьевичу, о котором его брат Константин писал в Литфонд: «Болезненное положение — неизбежное следствие трехлетнего заключения в крепости, без сомнения будет иметь гибельное влияние, если он подвергнется всем тяжелым условиям предстоящего ему пути».[19]

Насколько Комитету было трудно осуществлять поддержку политических преступников под правительственным контролем, говорит черновик «Отчета Обще-

---

[15] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 506.

[16] Любопытные сведения об этом сообщает А. И. Артемьев в своем дневнике от 4 января 1860 года: «Говорят, Краевский предлагал Мельникова в члены Общества для вспоможения литераторам и ученым. Но Панаев и Некрасов возбудили такую оппозицию, обзывая Мельникова взяточником и черт знает как... что Мельникову закатили черняков. То же сделали и с Кукольником» (ГПБ, ф. 14 (архив А. И. Артемьева), № 164, л. 159 об.).

[17] Ф. Я. Прийма. Поэзия Некрасова в общественно-литературном движении конца XIX—начала XX века. В кн.: Некрасовский сборник, V. Изд. «Наука», Л., 1973, стр. 44.

[18] ГПБ, ф. 438, № 2, л. 8.

[19] Там же, № 14, л. 77—77 об.

lib.pushkinskijdom.ru

ства за 1865—1866 гг.», в котором были вымараны слова о ссылке Серно-Соловьевича в Сибирь, названия наиболее острых его статей («О земских повинностях» в «Современнике», «Калужские дела» в «Московских ведомостях» и др.), указания на отдельные издания «Выписок из крестьянского положения» и брошюры «Россия и восточный вопрос».[20] В итоге министр просвещения Д. А. Толстой грозил за попытку оказания помощи Серно-Соловьевичу закрыть Литфонд.

Особенно важен не только для общественной, но и для творческой биографии Некрасова факт помощи Комитета во время деятельности в нем Чернышевского, а затем Некрасова томившемуся в Сибири декабристу М. А. Бестужеву.

М. И. Семевский, вступивший в переписку с Бестужевым и приславший в сентябре 1860 года просительное письмо в Комитет о пособии Общества «на подъем и дальнюю дорогу» для возвращения в одну из столиц «старика-изгнанника», передал П. Л. Лаврову полученные им «Записки» М. А. Бестужева, отрывки из которых печатал в «Русском слове» и «Веке» в 1860—1862 годах. «Рукописные записки старца М. Бестужева» произвели на Лаврова «самые благоприятные впечатления».[21] Надо полагать, что эти сенсационные записки не прошли мимо Некрасова, постоянно встречавшегося с Лавровым в Комитете Литфонда и в кругу Чернышевского и «Современника», а также общавшегося с самим Семевским. О живейшем участии к «селенгинскому изгнаннику» говорит решение Комитета от 18 марта 1861 года выдать ему единовременно 1000 рублей через расположенного к ссыльному начальника края Н. Н. Муравьева-Амурского (при приезде последнего в Петербург, видимо, в обход официальной переписки).[22] В 1864 году задержавшемуся в Селенгинске Бестужеву было послано еще 250 рублей.

Вернувшись из ссылки в Москву в 1867 году, Бестужев летом 1869 года приехал в Петербург и поразил всех юношеским пылом души и верностью своим идеалам 20-х годов.

«Записки М. А. Бестужева», в рукописи и отрывках ставшие известными благодаря Семевскому еще в начале 60-х годов и почти полностью напечатанные им в «Русской старине» в 1870 и 1881 годах, несомненно явились таким же источником для Некрасова при создании им поэмы «Дедушка», как и единственно упоминаемые некрасоведами в этом качестве «Записки С. Г. Волконского» и воспоминания А. Е. Розена.

Красочные рассказы М. А. Бестужева об овладении им многочисленными ремеслами, в частности портняжным, сапожным, башмачным и картонерным, о том, как он и брат Николай «начали сеять и косить», занявшись на поселении хлебопашеством и скотоводством, о том, как ссыльные отводили душу в пении и Бестужев сочинил волнующую песню о борьбе за свободу, — имеют параллели в поэме Некрасова о старом декабристе, который умел «отлично пахать»,

Жить он не мог без труда:
Гряды копал до обеда,
Переплетал иногда;
Вечером шилом, иголкой
Что-нибудь бойко тачал,
Песней печальной и долгой
Дедушка труд сокращал.
. . . . . .
Пел он о славном походе
И о великой борьбе.

Некоторое сходство можно найти в суждениях действительного и литературного героя о «жертвах бесчеловечия помещиков», о деспотизме и бесчестности царских служак, а высказывание Бестужева о «раскольничьих деревнях, цветущих довольством от их трудолюбия»[23] и «щеголяющих хлебопашеством... особенно тарбагатайской пшеницей»,[24] перекликается с восторгами дедушки перед богатой и привольной жизнью Тарбагатая. Совпадения деталей свидетельствуют о том, что образ дедушки был собирательным и что для создания обобщенного типического образа декабриста Некрасов индивидуальные черты заимствовал из разных источников. Присвоив «дедушке» ряд черт Волконского — вид «патриарха», генеральский чин, мягкость и незлобивость характера, любовь к общению с мужиками и ребятишками, звавшими его дедушкой, Некрасов придал своему герою мастерское знание ремесел и хлебопашества, дар песнопения, а главное, страстность и горячность обличений и революционную непримиримость, отличавшие Михаила Бестужева.

[20] Там же, № 15, л. 4 об.
[21] Там же, № 9, л. 110.
[22] Там же, № 1, л. 131—131 об.
[23] См.: Воспоминания Бестужевых. М., [1931], стр. 227, 234, 240.
[24] Письма из Сибири декабристов М. и Н. Бестужевых. Иркутск, 1929, стр. 82.



lib.pushkinskijdom.ru

Видимо, и побудительным импульсом написания «Дедушки» в конце июля—августе 1870 года было не возвращение в давнем 1856 году примиренного с новым царствованием С. Г. Волконского, дни которого были заполнены безобидным чтением, перепиской и прогулками, а запоздалый приезд в 1869 году в Петербург М. А. Бестужева, сохранившего, как и герой поэмы, свой революционный темперамент. Сыграло свою роль и печатание в 1870 году подробных его «Записок».

Красноречиво говорят деловые бумаги Литфонда об оказании Некрасовым поддержки писателям из демократических кругов.

К известным письмам о поддержке Некрасовым Г. Успенского, В. А. Слепцова, Ф. М. Решетникова и других писателей-демократов добавляются неопубликованные записи его устных выступлений. Так, например, 15 ноября 1865 года в журнале заседания Комитета записано: «Н. А. Некрасов передал словесную просьбу г. Глеба Успенского о выдаче ему ссуды в 100 р. по 2 февраля 1866 г. Н. А. Некрасов принимает на себя ответственность за возврат ссуды. Комитет положил выдать».[25]

Эта запись исправляет ошибочную датировку в Полном собрании сочинений и писем Некрасова: вместо даты «15 ноября 1865 года» (нечетко написанной в подлиннике) расписка Некрасова в получении ссуды для Успенского[26] неправильно датирована 15 ноября 1866 года (XI, 79).

Ряд документов говорит о горячей поддержке Некрасовым и начинающих литераторов. «Много талантов Н. А. предугадал и многим, своевременным пособием в трудное время, дал развиться», — вспоминал сотрудник редакции «Современника» И. А. Панаев о работе Некрасова по собиранию и укреплению сил молодой демократической литературы.[27]

Таким «талантом большим и русским», по определению Некрасова, был введенный им в большую литературу Г. Н. Потанин. Использовав свои связи в министерстве просвещения и военных кругах, Некрасов устроил уволенного симбирским губернатором Потанина учителем Введенского училища и Санкт-Петербургского военного училища, отстаивал его преследуемый цензурой роман «Крепостное право», в котором автор обрушивался на крепостнический произвол, официальную церковь, ярем солдатской службы и высмеивал потуги «комитетов дворянских о вопросе крестьянском».

В «Современнике» (1861, №№ 1—4) была напечатана первая часть романа — 12 глав, содержавших описание детства Васи (Василия Павловича Подпалкина), сына дворецкого, насмотревшегося в людской и барских деревнях помещика Людоедова на картины «подлого рабства», а в гимназии познавшего всю бездушность казенной муштры. Судя по сохранившимся рукописям остальных трех частей романа,[28] герой по окончании гимназии становится домашним учителем у Людоедовых, дочь которых Лидиньку он любит безнадежно, сознавая непреодолимость социального неравенства между ними, если даже он, «отпущенник», окончит университет.

Хранящиеся в архиве Некрасова корректуры,[29] как и рукописи романа, еще не вовлеченные в литературный оборот, наглядно показывают, какой чудовищной вивисекции, несмотря на ухищрения автора и редакции, был подвергнут роман со стороны даже «лучшего цензора» В. Н. Бекетова.

Вычеркнуты, например, в главах I, IV и V критические высказывания Васиного дяди — придворного ламповщика о царе («мы вот здесь представляем себе, что это уж и бог знает, что такое» и т. д.), о его дворе («тьма-тьмущая» бездельников), о царской полиции («вещь очень скверная»),[30] выкинут ядовитый рассказ этого «петербургского человека» в V главе о «святых отцах» («Иной... с православных так дерет, что только держись: не хуже французского палихмахера. И похороны, и крестины, и свадьбы — все у него по таксе» и т. д.);[31] изъяты антикрепостнические выпады — обращение к читателю в главе VIII: «Скучно тебе, образованному, видеть перед собою подлых крепостных рабов русских, заклейме-

---

[25] ГПБ, ф. 438 (архив Комитета Литфонда), № 3, л. 28.

[26] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 123 (собрание А. Е. Бурцева), оп. 1, № 590, л. 1.

[27] «Литературное наследство», т. 49—50, стр. 541.

[28] ГПБ, ф. 118 (архив П. В. Быкова), №№ 1274—1276; ИРЛИ, ф. 273 (архив П. В. Быкова), оп. 2, №№ 232—233.

[29] Следует отметить, что февральские гранки являлись приложением к письму Некрасова Потанину от 1 февраля 1861 года (X, 444), а апрельские прямо адресованы ему Некрасовым, надписавшим карандашом: «На Петербургской стороне в Петровской улице (близ Введенского училища), дом Максимова» (ГПБ, ф. 514, №№ 21—24).

[30] ГПБ, ф. 514, № 22, лл. 1, 2; № 21, л. 12.

[31] Там же, № 22, л. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

ных нечеловеческим невежеством и доколоченных до степени бессловесного скота»[32] и др. Особенно пострадала глава XI, в которой говорилось не только о произволе помещика, но и о гневе народа, о его жажде «воли».[33]

Изучение рукописей и корректуры романа не только уясняет творческую и цензурную его историю, но и проливает свет на характер руководства начинающим писателем-демократом со стороны Некрасова. Архивные материалы, в частности, раскрывают подоплеку перемены Некрасовым по требованию цензуры заглавия «Крепостное право» на «Старое старится, молодое растет».

В пояснительной записке к рукописи романа «Крепостное право», первоначально называвшегося «Учитель», Потанин писал: «... *по идее* автора он должен был быть назван не иначе, как „*Крепостное право*“! Под этим именем он был дан Некрасову на прочтение, под этим именем был одобрен, расхвален, под этим именем *предполагалось* его и *печатать*... В. Н. Бекетов был цензор, знающий свое дело, и, если хотите, цензор такой же смелый и вольный, как сам „Современник“. Но это был 1861 год, год отпуска крестьян на волю, и в то же время указывать или говорить печатно о крепостном праве он находил *несовременно* и предложил автору изменить название... составивши записку подходящих к идее имен, ‹автор› предложил решить этот вопрос Некрасову, и Николай Алексеевич, преследуя основную идею того времени, что *молодое встает и шумит во всех университетах*, выбрал название, пословицу „Старый стареет, молодой растет“, переделал ее в пословицу свою: „Старое старится, молодое растет“. Не совсем удачно!»[34]

Некрасов, побуждавший Потанина к продолжению работы над романом, как видно, стремился придать обобщенное современное звучание теме формирования юного интеллекта, но Потанин, прикованный мыслью к «натуре», к бытовым деталям своей личной биографии, не воспринял широкую некрасовскую идею и не довел героя, променявшего помыслы об университете на заботы о хлебе насущном, до участия в студенческом движении. Выйдя из-под наблюдения Некрасова, неустанно побуждавшего его к отделке и окончанию романа, Потанин так и не напечатал произведение полностью, обвинив в этом «грибоедовское общество, в котором литератор жил... тяжелое время, в котором прозябал».[35]

Организующую роль Некрасова в литературном процессе его времени, до сих пор еще полностью не проясненную,[36] делают более рельефной некоторые неопубликованные документы в архиве Комитета Литературного фонда.

В наиболее обстоятельной работе, написанной на материалах архива — статье В. Е. Евгеньева-Максимова «Н. А. Некрасов и „братья-писатели“ (по неизданным архивным материалам Литературного фонда)», документы, относящиеся к Некрасову, опубликованы выборочно, с не всегда раскрытыми именами протежируемых им лиц.[37]

Однотипное изложение в статье фактов помощи М. А. В—ву и С. К—ну несколько затушевывает горячее заступничество Некрасова, вносившего в свои проявления отзывчивости и гуманизма оттенок «партийности», за секретаря Чернышевского и сотрудника «Современника», «даровитого человека» М. А. Воронова (впоследствии написавшего интересные произведения из жизни городского дна и уездного мещанства), и более сдержанное — за высмеянного им (IX, 681) литератора С. П. Колошина, в своей газете «Зритель общественной жизни, литературы и спорта» смыкавшегося с славянофильским «Днем» и допускавшего грубые выпады против революционно-демократической журналистики.

Оставшееся неопубликованным просительное письмо С. П. Колошина к Некрасову от 5 (17) апреля 1866 года из Милана со ссылкой на успешные хлопоты Некрасова о Воронове делает особенно заметным, как в хлопотах за этих, столь разных литераторов, проглядывает общая литературно-общественная позиция Некрасова, его верный литературно-критический подход.

«...Общество вспомоществования литераторам оказывало помощь даже начинающим писателям, — писал Колошин, — от Вас именно шли через меня деньги к М. А. Воронову, — который только начинал писать в моей газете в 1863 г. Это дает мне надежду, что как я постоянно участвую в русском журнализме с 1849 года... наконец, издавал собственную газету „Зритель“, в которую положил

---

[32] Там же, № 23, л. 1.
[33] Там же, № 24, лл. 9—10.
[34] Там же, ф. 118, № 1275, л. 79—79 об.
[35] ИРЛИ, ф. 123, оп. 1, № 695, л. 1—1 об.
[36] О постановке вопроса см.: С. В. Касторский. К теме: Н. А. Некрасов и начинающие беллетристы-демократы. «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», 1958, т. 170, кафедра русской литературы, стр. 137.
[37] Некрасовский сборник. Под ред. В. Е. Евгеньева-Максимова и Н. К. Пиксанова. Пгр., 1918, стр. 54—91.



lib.pushkinskijdom.ru

все мое достояние, то Общество, склонясь к Вашему ходатайству как одного из его основателей и постоянных членов, быть может, обратит внимание на мое положение...» [38]

Но просьба, рассматривавшаяся медлительно и вяло, не была своевременно удовлетворена.

Особый интерес представляют материалы о вспомоществованиях воспитанникам Петербургского университета, осуществленных при посредстве Некрасова, так как они являются дополнительным свидетельством непосредственной связи поэта с учащейся молодежью. Волнуемый, по словам Потанина, тем, что «молодежь встает и шумит во всех университетах», Некрасов стремился к активному содействию студенческому движению. 26 декабря 1861 года он пишет Е. П. Ковалевскому о выступлении на вечере Литературного фонда в пользу недостаточных учащихся в 1-ой Петербургской гимназии с речью о Добролюбове и чтением его стихов (X, 464—465), 17 марта 1862 года — об устройстве вечера в Медико-хирургической академии (X, 470—471). Вскоре, в апреле 1862 года, он как член Комитета поддерживает инициативу Чернышевского по открытию при Литературном фонде отделения в помощь бедным студентам, сразу закрытое по указанию свыше, так как оно поддерживало пострадавших за участие в «студенческих беспорядках».

Звеньями в этой цепи были ходатайства Некрасова об оказании помощи воспитанникам Петербургского университета, пополнявшим ряды литераторов демократического направления. Так, например, он возбудил ходатайство о пособии кандидату Николаю Покровскому, хлопотал о пособии студенту М. Н. Новоселову, помог студенту из мещан Н. И. Верховскому откупить своего брата от рекрутства.

Ходатайство Некрасова за Покровского — «человека дельного» — было приписано под текстом прошения молодого ученого со списком его трудов, печатавшихся главным образом в «Русском мире» и «Гудке» А. С. Гиероглифова.[39] Серьезные, но увлекательно написанные статьи Покровского не могли не импонировать Некрасову. Статья «Два старые мнения о новом происхождении Руси» («Русский мир», 1860, № 67) являлась откликом на знаменитый диспут Н. И. Костомарова с М. П. Погодиным 20 марта 1860 года. Покровский поддержал более прогрессивную точку зрения Костомарова; в статьях «О переписке Петра I с Екатериной» («Русский мир», 1861, №№ 72, 82, 92) он повторил оценку личности Петра, высказанную Белинским в его рецензии «Деяния Петра Великого»; в статье «О приемных экзаменах в университет» он выражал мысли и чувства обездоленного юношества, которому бедность мешает «пробить себе дорогу в университет».[40]

Как трудно было бедняку гимназисту не только поступить в университет, но и закончить его, горько жаловался Некрасову в неопубликованном письме от 3 апреля 1864 года студент Петербургского университета Митрофан Николаевич Новоселов, автор газетных статей по народному образованию и экономике.

«Полтора года я слушал лекции в СПб. университете, за полгода с платою и год бесплатно, ныне и этого не могу: не имею ни малейшей возможности приобрести хотя один учебник. Кроме халата, не имею ничего выйти по делам...» [41]

Заботы о Новоселове не пропали даром.

24 июля 1864 года он перечислил В. Ф. Коршу ряд напечатанных в «Северной пчеле» статей, среди них: «Земские учреждения», «О причинах неудовлетворительности образования в наших общественных заведениях», «О железных дорогах». По словам Новоселова, «было бы и больше этого, да три статьи запрещены цензурным комитетом...» [42]

Хотя Новоселов сотрудничал в основном в «Северной пчеле», направление его статей было отнюдь не рептильное. Время проведения реформ позволяло ему вносить демократичность в свои выступления в печати. Поднимая в статье «Медвежий промысел» вопросы экономики, он уповал на «хорошую будущность народа»,[43] в статьях по просвещению пропагандировал, используя «благие порывы» реформы, распространение просвещения в народе, сближение школьных программ с жизнью, и в ответ на суждения «Дня», что из гимназий выходят «нигилисты», «люди, затронутые материализмом», утверждал, что было бы очень хорошо, если бы оттуда выходили служители науки, подобные Базарову.[44] В цикле статей «Земские учреждения» он ратовал за представительство крестьян в земских учреждениях.

Новоселов задумал поездку по России «для изучения экономического быта», но вскоре был арестован и сослан в Кадников Вологодской губернии, откуда писал на имя В. Ф. Корша в письме от 4 октября 1866 года, что он «по распоряжению III отделения, выслан под надзор полиции в Вологодскую губернию. Арестован...

[38] ГПБ, ф. 438, № 15, лл. 161 об.—162.
[39] Там же, № 12, лл. 190—191.
[40] «Русский мир», 1860, № 79, 12 октября, стр. 758.
[41] ГПБ, ф. 438, № 13, л. 84 об.
[42] Там же, л. 159.
[43] «Северная пчела», 1864, № 42, 12 февраля, стр. 158.
[44] Там же, № 170, 11 июля, стр. 609.

lib.pushkinskijdom.ru

был еще вначале маия месяца и содержался в строжайшем секрете, так что не было ни малейшей возможности не только известить кого-нибудь о себе, но даже и подумать об этом».[45]

Просительные письма к Некрасову дают представление о социальном положении и творческом лице литераторов, необходимое для комментирования писем Некрасова и характеристики литературного процесса, в центре которого он стоял.

Примером может служить письмо к Некрасову писателя-разночинца, землемера по профессии, Андрея Максимовича Иванова, сотрудничавшего в 1850—1860 годах в «Отечественных записках», сведения о котором в Полном собрании сочинений и писем Некрасова очень кратки и неточны (XI, 116). Перечисленные в его неопубликованной библиографии при письме к Некрасову от 13 октября 1868 года рассказы, очерки и драматические сцены, частью написанные под псевдонимами «Бардодым» и «Куку»,[46] имеют резко выраженную социальную окраску и принадлежат к обличительному направлению литературы 50—60-х годов. Некоторые его рассказы написаны в гоголевском духе. Таков созданный явно под влиянием «Шинели» рассказ «Зайчиков» — о трагической судьбе забитого старикачиновника, переписчика бумаг, которого распек за нищенский сюртук губернатор. Возмущением дворянским произволом пронизан рассказ станового про нагнавший страх и трепет на весь уезд проезд «значительного лица» («Проезд большого барина»); чувством социальной несправедливости проникнут рассказ об оставшемся после войны без куска хлеба инвалиде-поручике Сверчкове («Поручик Сверчков»).

Наиболее интересны его очерки-воспоминания из жизни землемера, производившего межевание по полям, лесам и болотам Черниговской, Ковенской, Вятской губерний, очерки, в которых нарисован ряд невеселых картин крестьянского быта: затерянные в вятских лесах починки с курными избами, малоземелье, тяжелый труд и болезни («Сны и действительность. (Записки землемера)», «Из моего прошлого»), эксплуатация крестьян кулаками в черноземных губерниях («Помочь. (Из записок топографа)») и др. Гражданские мотивы звучат в пьесе «Гладиатор нашего времени», в которой только могила спасает от ареста писателя — автора стихов:

Куда ни кинешь взоры —
Иль жертва, иль палач:
Там сдержанное горе,
Здесь детский крик и плач.[47]

Некрасов, не состоя в 1868 году членом Комитета, просил А. Н. Пыпина доложить комитету просьбу Иванова. При этом поэт подчеркнул, что проситель «очень беден и человек порядочный» (XI, 116).

Из рукописных материалов о Некрасове позднейшего времени интерес новизны представляет письмо Н. А. Панова А. А. Измайлову в предъюбилейные некрасовские дни 8 декабря 1902 года и стихотворение «Памяти Некрасова» А. А. Лугового (Тихонова), написанное в 1912 году в тридцатипятилетнюю годовщину со дня смерти поэта.

Письмо Н. А. Панова, поэта из народа, автора стихотворений «Памяти Н. А. Некрасова» (1892), «К музе Некрасова» (1902) и очерков о Некрасове в газете «Уральская жизнь» (1902—1903), сотруднику «Биржевых ведомостей», писателю и литературному критику А. А. Измайлову добавляет к уже известным воспоминаниям Панова о Чернышевском и Некрасове[48] новые мемуарные строки.

Говоря о некрасовском «Пророке» («Не говори: Забыл он осторожность...»), Панов писал: «Я знаю, Н. Г. Ч‹ерныше›вский не догадывался — кому написано это стихотворение, иначе он упомянул бы о нем в разговоре. В 1877 г. Н‹иколай› Г‹аврилови›ч был еще, кажется, в Сибири, откуда его перевели сначала в Астрахань, а потом, почти пред самой смертью, в родной ему Саратов. Выпросил Н‹иколаю› Г‹аврилови›чу свободу, по настоянию Некрасова, С. П. Боткин, которому только при Александре III удалось водворить Н‹иколая› Г‹авриловича› в Саратове. Некрасов, посвящая Боткину поэму „Кому на Руси жить хорошо“, слезно умолял его об этом; Алек‹сандр› III уважил просьбу Боткина в благодарность к нему за леченье. Н. Г. Ч‹ерныше›вский знал об этом, но уж после смерти Некрасова, и не мог о последнем говорить без слез трогательной благодарности».[49]

---

[45] ГПБ, ф. 438, № 15, л. 273.
[46] Там же, № 17, лл. 643—643 об., 645.
[47] «Отечественные записки», 1862, № 4, стр. 438.
[48] «Литературное наследство», т. 49—50, стр. 600—602.
[49] ГПБ, ф. 309 (архив А. А. Измайлова), № 29, л. 1—1 об.

lib.pushkinskijdom.ru

Приводимое ниже стихотворение Панова о Чернышевском — «публицисте-бойце», которое в 1889 году цензура не пропустила в саратовские газеты, а на могиле произнести не удалось, — находится в прямой связи с «Пророком» Некрасова, передавшего расширительное толкование образа революционера-борца последующим поэтическим поколениям. В числе упомянутых Пановым в этих стихах друзей, ратовавших за освобождение Чернышевского, подразумевался в первую очередь Некрасов.

Вот текст стихотворения:

*На смерть Н. Г. Чернышевского*

Он знал людей и жизнь, не дорожил собой:
Во имя высших прав и целей человека;
Он до последних дней, измученный борьбой,
Приветствовал зарю и свет иного века,
На роковой вопрос: «что делать?» смело нам
Давал ответ под гул враждебного злорадства,
Чрез тернии борьбы нас вел в священный храм
Всеобщего труда для Равенства и Братства.
В изгнании влача позорный гнет цепей,
Он верил сам в свое пророческое слово,
Меж тем как вражий крик: «добей его! добей!»
Над Словом Истины вдали звучал сурово;
Меж тем как Силу-власть в порфире и венце
На родине о нем друзья его молили, —
И стал свободен он, но поздно, при конце
Земного бытия — для нас священной были...
На знамени бойца начертано: «вперед!»
Итак, друзья, вперед! Пусть нам грозят невзгоды.
Он из могилы нас — вы слышите? — зовет
В бесстрашную борьбу за торжество Свободы.

Стихотворение А. А. Лугового (Тихонова) «Памяти Некрасова»,[50] написанное в юбилей 1912 года и, видимо, оставшееся неопубликованным,[51] показательно для иного восприятия идейного сподвижника Чернышевского — в духе буржуазно-дворянского литературоведения, рассматривавшего Некрасова не как поэта революционного действия, а только как «печальника горя народного». Поэтическое поминание великого поэта Тихонов заканчивал словами:

Место твое будет в сонме учителей,
Древних подвижников русской земли,
Ты из той рати великих ревнителей,
Что, уклоняясь от подвига мстителей,
Святость народной души сберегли.
И на могилу певца благородного
Вынесет мощного чувства поток
Символ любви, поклоненья свободного
Неувядаемый, вечный венок:
«Слава печальнику горя народного!»

Приведенные материалы показывают, как остра и многогранна была литературная и общественная борьба Некрасова за интересы русской литературы и русских писателей и как сложна и упорна была полемика вокруг его литературного наследия.

---

[50] Там же, ф. 1112 (архив А. В. Попова).

[51] Стихотворение отсутствует в библиографии С. А. Рейсера «Некрасов в стихах русских поэтов» («Литературное наследство», т. 53—54, 1949, стр. 560—568) и в указателе Е. И. Кожевникова «Некрасов в стихах русских поэтов» (в кн.: Некрасовский сборник, IV. Изд. «Наука», 1967, стр. 277—287).

lib.pushkinskijdom.ru

*А. З. ПИСЦОВА*

# НЕИЗВЕСТНАЯ КОМЕДИЯ М. М. ДОСТОЕВСКОГО «МАЧЕХА»

Михаил Михайлович Достоевский (1820—1864) мало известен как писатель, после революции его произведения не переиздавались. Между тем литературное наследие М. Достоевского, многообразное по жанрам, интересно не только для специалистов. Он является автором лирических стихотворений, повестей, неопубликованного романа «Деньги», фрагмент которого был напечатан в журнале «Пантеон» под названием «Брат и сестра» (1852, март). М. Достоевский переводил Гете, Шиллера, Гюго; некоторые драматические произведения в его переводе идут на сценах современных театров. Он интересен и как автор оригинальных пьес: «Старшая и меньшая», опубликованной в июньском номере журнала «Отечественные записки» за 1851 год, и незавершенной комедии «Мачеха» (1851), неизвестной советскому литературоведению. Текст этой комедии хранится в рукописном отделе Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина.[1]

Обе пьесы были написаны в период, когда на русской сцене продолжали, как и в 30-е годы XIX века, процветать ложновеличавая драма Н. Кукольника, Н. Полевого, П. Ободовского, мелодрама и развлекательный водевиль. На этом фоне выделяются своим реалистическим характером водевиль Ф. А. Кони «Петербургские квартиры» (1840), водевиль Н. А. Некрасова «Петербургский ростовщик» (1844), его пьеса «Осенняя скука» (1848) и особенно пьесы И. С. Тургенева «Безденежье» (1846), «Завтрак у предводителя» (1849) и другие, принадлежавшие к натуральной школе. М. М. Достоевский-драматург следует этой же традиции. В двух своих пьесах он реалистически изображает семейный быт и нравы представителей поместного дворянства средней руки, а также создает образы «деловых людей», появившихся на исторической сцене в связи с развитием в России буржуазного предпринимательства. Намеченные в драматургии 40-х годов и, в частности, в пьесах М. Достоевского типы и драматические ситуации получат затем глубокое и всестороннее воплощение в творчестве позднего Островского, пьесах Салтыкова-Щедрина и трилогии Сухово-Кобылина.

Комедия М. Достоевского «Мачеха»[2] в первоначальном варианте имела название «Приживальщики». Возникновение ее замысла относится к тому периоду жизни писателя, когда после освобождения из Петропавловской крепости (по делу петрашевцев) он был вынужден заняться производством и продажей табачных изделий, чтобы содержать свою многочисленную семью и помочь сосланному на каторгу брату.

В тетради, где М. Достоевский производил деловые расчеты, есть запись варианта первого действия пьесы «Мачеха» и развернутый ее план. В поздней редакции он изменил и начало пьесы, и ее сюжет, и имена действующих лиц. Из четырех ее действий до нас дошли лишь три. Это две тетради большого формата, исписанные чернилами, и одна поменьше, из 35 листов, записи в которой сделаны карандашом. На обложке одной из черновых тетрадей рукой автора поставлена дата: «Начата 25 сентября 1851 г.».[3]

Сюжетная основа комедии проста: в усадьбе помещика Платона Платоновича Дубасова появляется Шмыгмыльницкий — молодой человек неопределенных занятий. Он входит в доверие хозяина, человека недалекого, примитивного, с целью получить его согласие на брак с дочерью, Варварой Платоновной. Расчет Шмыгмыльницкого сугубо деловой: жениться на девушке и прибрать к рукам ее богатое приданое. Вторая жена Дубасова Катерина Федоровна, которую Шмыгмыльницкий когда-то покинул накануне их свадьбы, потому что она была бедна, легко разгадывает его намерения. Встретив противодействие с ее стороны, Шмыгмыльницкий для достижения своей цели не гнушается никакими средствами: подкупает слуг, шантажирует Катерину Федоровну, настраивает против нее всех окружающих, пытается внушить Дубасову мысль о сумасшествии его жены. Катерина Федоровна, убедившись в тщетности своих усилий, решается на отчаянный шаг: рассказывает мужу историю своих отношений со Шмыгмыльницким. Финал комедии неизвестен: ее конец или не был написан, или не дошел до нас.

Центральный персонаж комедии — Платон Платонович Дубасов — богатый помещик 50 лет, владелец тысячи душ и конного завода. В молодости он учился, служил, вышел в отставку, выгодно женившись (первый брак), приумножил свое

---

[1] Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (далее: ГБЛ), ф. 93, разд. 3, карт. 8, ед. хр. 3—5.

[2] Пьеса «Мачеха» осталась незавершенной. М. Достоевский назвал ее комедией, и это, вероятно, соответствовало его первоначальному замыслу. Но, как об этом свидетельствуют наброски, автор несколько раз перерабатывал материал, усиливая драматизм ситуации. В последнем варианте по структуре своей это драма.

[3] ГБЛ, ф. 93, разд. 3, карт. 8, ед. хр. 3, л. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

богатство. К началу действия комедии это преуспевающий помещик, занятый делами своего поместья. Круг его интересов ограничен повседневной жизнью — интригами и мелочными заботами домашних, улаживанием их дел и отношений. Его жизненные потребности скудны: поесть, поспать, поболтать, поиграть в карты. Больше его ничто не интересует. На предложение побывать за границей Дубасов отвечает: «Чего я-то там не видал?.. Едят что ли по-другому?.. В карты иначе что ли играют?» [4] Для Дубасова значимость человека определяется его богатством и служебной карьерой. Так, узнав, что приехавший к нему бывший «однокашник» доктор Шпиллер дослужился до «действительного статского», Дубасов переходит в обращении к нему с дружески-фамильярного «ты» на почтительное «вы». Еще более характерны реплики Дубасова при чтении письма от Бурова — предполагаемого жениха Варвары Платоновны: от «негодяя» в начале до невинного «шалуна» при известии о богатом наследстве, получаемом Буровым, и расчувствованного «я ему ушонки драл... он и вытаращит глазенки... Расцеловал бы его теперь»,[5] когда узнает о блестящей карьере Бурова (камер-юнкер, состоит по особым поручениям при министре).

Не менее колоритна фигура сестры Дубасова Пелагеи Платоновны. Черты душевного опустошения выступают в ней еще ярче, чем у брата. Пелагее Платоновне ничего не стоит солгать, подслушать, оклеветать, натравить окружающих друг на друга. В доме Дубасова она выполняет роль ключницы. Эта роль ей кажется недостойной, так как у нее самой когда-то было более чем полтораста душ. Гордость былой крепостницы звучит в ее словах: «...десять девок спин не разгибая на меня на одну шили».[6]

Пелагея Платоновна крайне озлоблена, всем мстит, всех ненавидит: на брата она «бросает ядовитый взгляд»; Катерину Федоровну люто преследует, называя ее не иначе, как «змеей, ехидной»; не любит она и свою племянницу. Ненавидя всех окружающих, к себе самой она требует уважения и заботливого отношения.

Образом ее племянницы — Варвары Платоновны, едва намеченным драматургом, завершается семейный портрет Дубасовых. Эта настроенная романтически девушка в своих мечтах уносится в некий чудесный мир, в котором нет места одолевающей ее в деревне скуке. Она не столько влюблена в Николая Сергеевича Шмыгмыльницкого, сколько хочет с его помощью поскорее выбраться из глуши в столицу, выйти из-под опеки отца. Варвара Платоновна — человек еще не определившийся, и трудно сказать, победят ли в ней добрые начала, развитию которых так много способствует ее мачеха Катерина Федоровна, или верх возьмет расчет, как у ее сверстницы из комедии «Старшая и меньшая».

Особое место в дубасовском поместье занимает Катерина Федоровна, вторая жена Дубасова. Это — натура поэтическая, человек возвышенных чувств и стремлений. Богатство ее внутреннего мира раскрывается не сразу. Первоначально поведение героини после приезда Шмыгмыльницкого неясно: возникает даже предположение, что ею руководит каприз или не угасшее чувство к предполагаемому жениху ее падчерицы. Постепенно мы узнаем о ее нелегкой судьбе: жизнь с матерью, промотавшей имение, институт, затем бедная, безрадостная жизнь с теткой на четвертом этаже со «скользкой лестницей», увлечение Шмыгмыльницким и бегство его перед самой свадьбой, крушение надежд и иллюзий — все это воспитало натуру самостоятельную и активную. Характер Катерины Федоровны окончательно раскрывается в сценах, где она развенчивает неприемлемую для нее «деловую практичность» Шмыгмыльницкого, не соглашается пойти на сделку с ним (он возвратит ей старые письма к нему взамен на согласие на брак с падчерицей), и особенно в сцене объяснения с мужем — поступке, который потребовал от героини внутренней борьбы, напряжения всех духовных сил. В конце концов Катерина Федоровна отбрасывает мысль о собственной репутации. «Тысячу раз лучше всю жизнь краснеть перед мужем, чем перестрадать одну минуту унижения перед каким-нибудь негодяем»,[7] — решает она.

Умная, честная Катерина Федоровна понимает, что несет с собой философия «деловой практичности». Убийственна ее характеристика «практической мудрости» «деловых людей» типа Шмыгмыльницкого: «Обмануть человека, который любит вас как сына, — практическая мудрость!.. Очернить, оклеветать другого в глазах женщины, чтоб самому овладеть ее богатством, — практическая мудрость!.. Льстить, низкопоклонничать, пресмыкаться, говорить с одним одно, с другим другое, раз двадцать на день переменить свое мнение или, лучше, никогда не иметь своего мнения и постоянно, как хамелеон, служить отражением чужих мыслей и желаний... Нет, вы не смеетесь над прекрасным и честным... Это у вас знание жизни, практическая мудрость!» [8]

В образе Катерины Федоровны сконцентрированы черты, присущие идеалу

[4] Там же, ед. хр. 4, л. 16—16 об.
[5] Там же, ед. хр. 5, л. 18 об.
[6] Там же, л. 33.
[7] Там же, лл. 23 об., 24.
[8] Там же, ед. хр. 4, л. 20.

lib.pushkinskijdom.ru

женщины, как его представлял М. Достоевский. В нем получила олицетворение идея неизбежной нравственной победы сил добра над силами зла. Катерине Федоровне противостоит в пьесе образ Николая Сергеевича Шмыгмыльницкого. Это образ новаторский для русской драматургии 40-х—начала 50-х годов. Перед нами предстает делец со всесторонне продуманной системой средств борьбы за место под солнцем, не останавливающийся ни перед чем в достижении заветной цели — материального благосостояния.

По сравнению с первой пьесой («Старшая и меньшая») в разработке типа дельца М. Достоевский делает большой шаг вперед. Психология Шмыгмыльницкого — материал для работы драматурга неизмеримо более сложный. Герой «Мачехи» — человек образованный, своего рода теоретик наживы, с большим успехом применяющий новейшую диалектику обогащения в отношении Дубасова и членов его семьи. Исключение представляет Катерина Федоровна, понимающая его «игру».

Образ Шмыгмыльницкого в комедии дан в развитии. Решению этой задачи служат сцены, в которых затрагивается в той или иной связи прошлое героя. Конечное назначение таких экскурсов — показать, что зло таится не в натуре человека, а в окружающих его условиях жизни. В этом М. Достоевский близок к писателям-петрашевцам, в частности к В. Майкову, который писал: «Изучая развитие пороков и добродетелей в действительной жизни, вы непременно приходите к такому заключению, что пороки могут быть объяснимы внешними обстоятельствами, между тем как добродетели прирождены человеческой природе как силы, составляющие ее сущность».[9]

Не всегда Шмыгмыльницкий был таким, каким он предстает перед нами в первом же явлении. Его детство было омрачено диким тиранством отца. «Мой отец, — говорит он, — был поляк старых времен. На охоте от него бежал зверь, дома прятались за углами домашние. Я, бедный, слабый ребенок, рос в постоянном страхе, и это рабское чувство постоянного унижения до того вкоренилось во мне, что даже потом, в лета рассудка и возмужалости, мне было трудно победить его... Я долго был нелюдим».[10] Вместе с тем чувство постоянной униженности породило в нем стремление к независимой жизни, но здоровое само по себе, оно было направлено по дурному пути. Под влиянием «духа времени» он бросает занятия наукой и, предавшись «воображению, которое рисовало... другую, более легкую жизнь», решает сделать карьеру самым доступным способом: жениться на дочери владельца большого поместья и стать его хозяином. Втершись в доверие весьма недалекого, легковерного и неуравновешенного Платона Платоновича, Шмыгмыльницкий «как ловкий комедиант» помогает своему покровителю коротать время. Он угадывает и предупреждает мысли и желания Дубасова, стремясь использовать его для достижения собственных целей. Очень характерно, что Шмыгмыльницкий не видит в своих действиях ничего безнравственного, поскольку так поступают многие.

Апология хищничества — знамение новой эпохи. Жизнь с ее волчьим законом победы «сильного» сделала из Шмыгмыльницкого хищника крупного плана. У него на вооружении не стародавние примитивные средства и приемы, а новейшие «вежливые» методы. Один из них — «явить... редкий пример великодушия». Дворовых людей Шмыгмыльницкий подкупает деньгами, ложным участием в их судьбе; он дьявольски изворотлив, умеет выбираться из любого затруднительного положения. Однако образ этот — не голая схема беззастенчивого дельца. М. Достоевский, верный своим идеалам видеть человека даже в опустошенной личности, что роднит его с Ф. М. Достоевским, показывает, что и Шмыгмыльницкому присущи истинно гуманные человеческие побуждения. «Я знаю, что я поступил тогда низко, бесчеловечно», — говорит он Катерине Федоровне в порыве искреннего чувства. В этом плане показательна и его исповедь перед самим собою. Характерно, что в первоначальных набросках к «Мачехе» Шмыгмыльницкий произносит такие слова: «У каждого из нас, даже у самого настоящего закоренелого грешника, есть минута, когда и он становится человеком». Но это только минутные вспышки человечности. Шмыгмыльницкий — фигура зловещая. Многозначна его фамилия, вызывающая ассоциации с чем-то скользким, увертливым...

«Мачеха» по психологической трактовке образов близка ранним произведениям Ф. М. Достоевского. При более детальном анализе выявляется также и сюжетная близость драмы М. Достоевского с повестью Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова». История замужества Катерины Федоровны очень напоминает тяжелую семейную историю Александры Михайловны и ее мужа. Сходство проявляется не только в ситуации в целом, но и в частных эпизодах. Так, например, в комедии «Мачеха», как и в повести, есть драматическая ситуация со злополучным письмом. Различие лишь в том, что в комедии сама героиня писала когда-то письма своему жениху, а в повести письмо было написано героине. Да и объяснение Катерины Федоровны с Дубасовым многим напоминает объяснение между Александрой Михайловной и ее мужем. Такие параллели нельзя считать случай-

[9] Валериан Майков. Критические опыты. СПб., 1891, стр. 64.
[10] ГБЛ, ф. 93, разд. 3, карт. 8, ед. хр. 5, л. 15 об.

lib.pushkinskijdom.ru

ными. Общеизвестна тесная дружба братьев, их постоянный обмен мнениями по вопросам литературы, искусства, близость их идейных и творческих исканий, особенно в ранний период. Братья делились замыслами своих произведений, что легко проследить по переписке, поэтому творческая перекличка между ними была неизбежной. Это подтверждается также тем фактом, что в написанной позднее повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (1859) ощущается в какой-то степени общность с «Мачехой» М. Достоевского. В частности, можно отметить сходство в повадках Фомы Фомича Опискина и Шмыгмыльницкого: пристрастие обоих к «дельному душеспасительному разговору». Вполне вероятно, что Федор Михайлович знал о незавершенной рукописи, ее сюжете и характеристиках героев, что и могло отразиться в его повести.

Дошедшая до нас рукопись «Мачехи» является, очевидно, одним из вариантов комедии, который М. Достоевский хотел доработать. Рукопись хранит следы большой авторской правки, кроме того, о намерении еще раз обратиться к тексту свидетельствуют авторские пометки на полях. Некоторые эпизоды повторяются в рукописи слово в слово: по-видимому, в ходе работы у М. Достоевского рождались новые и новые варианты отдельных мест.

Несмотря на то, что комедия осталась незавершенной, она представляет интерес и своим занимательным сюжетом, и живым диалогом. Но прежде всего она интересна тем, что внимание автора сосредоточено почти исключительно на раскрытии сложных характеров действующих лиц, представленных в комедии многопланово. Авторские ремарки нередко указывают на несоответствие между видимостью и сущностью описываемых фактов.

В комедии «Мачеха» М. Достоевский, как Тургенев и позже Островский, стремился воплотить принципы демократического направления в литературе. Хотя в художественном отношении пьесы его во многом уступают пьесам Гоголя, Тургенева и раннего Островского, тем не менее они занимают свое место в истории русской драматургии. Изображение типических характеров, осуждение буржуазного хищничества и карьеризма, защита прав человека — все это характеризует М. Достоевского как одного из представителей натуральной школы.

---

*Б. Л. БЕССОНОВ*

# ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ И РУССКИЕ ЭМИГРАНТЫ 1870-х ГОДОВ

## (НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ)

Впечатления Успенского от парижских встреч — с Г. А. Лопатиным, Д. А. Клеменцем, С. М. Кравчинским — по понятным причинам не предавались бумаге. Лишь позднее, незадолго до того, как болезнь разлучила с литературой, Успенский сделал несколько мемуарных заметок.[1]

Новые сведения об Успенском интересующей нас поры обнаружены нами в бумагах П. Л. Лаврова.

С января 1875 года в Лондоне под редакцией Лаврова начала выходить газета «Вперед!». Ближайшее участие в делах газеты принимал Лопатин. В переписке между Лопатиным и Лавровым[2] неоднократно упоминается Успенский.

Среди публикуемых ниже документов письмо Лопатина к Лаврову от 6 июня 1875 года (из Гастингса в Лондон)[3] особенно интересно — и по своему содержанию, и потому, что вводит в корпус писем Успенского новый фрагмент. Успенский сообщает Лопатину о своем участии во «Вперед!»:

«Если Д. не сцапают, то он ваш верный раб (по части корреспонденций). Я просил его сообщить мне адрес другого верного раба, который будет уже совсем верный и писать будет множество. Б.[4] грозится затопить новостями всю Вселенную и Вас в том числе».[5]

---

[1] Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР, [М.—Л.], 1954, стр. 583—590. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[2] См.: Центральный государственный архив Октябрьской революции (далее: ЦГАОР), ф. 1762, оп. 4, № 283.

[3] Здесь и далее даты приводятся по новому стилю (особые случаи оговариваются).

[4] 4 января 1875 года Лопатин писал Лаврову: «На случай написано ему (Успенскому, — *Б. Б.*) в СПб., стороной, осторожно, через того же Б.» (ЦГАОР, ф. 1762, оп. 4, № 283, л. 41 об.). Судя по этому письму, лицо, обозначенное криптонимом Б., являлось общим знакомым Лопатина и Успенского по Петербургу.

[5] ЦГАОР, ф. 1762, оп. 4, № 283, л. 73. По поводу этого письма Лопатин заметил: «Письму этому я, впрочем, особенно не доверяю» (там же).

lib.pushkinskijdom.ru

Успенский искал корреспондентов для газеты Лаврова — этот факт фиксируется впервые.

Неожиданные подробности сообщает Лопатин о «Книжке чеков». Знаменитый рассказ Успенского, как известно, долго не мог появиться в печати. Отвергнутый (несмотря на ходатайство Тургенева) «Вестником Европы», он был передан в «Отечественные записки», где увидел свет лишь в апреле 1876 года. Эти сведения письмом Лопатина к Лаврову (от 27 марта 1875 года, из Парижа в Лондон) существенно дополняются:

«Рассказ Успенского, не принятый в В. Евр., был отослан его приятелями в От. зап. Если его не примут и там, Успенский обещается передать его для „Вп."» [6]

До сих пор лишь фельетон «Шила в мешке не утаишь» связывался с участием Успенского во «Вперед!» Теперь мы знаем, что Успенский готов был внести в это издание гораздо более весомый вклад и лишь материальные обстоятельства не позволили ему этого сделать.

Из писем Лопатина мы узнаем нечто новое и об упомянутом фельетоне. Впервые фельетон был опубликован 15 января 1876 года. Двадцать лет спустя он был перепечатан за подписью Успенского в апрельской книжке «Русского богатства». С 1929 года фельетон фигурирует почти во всех собраниях сочинений Успенского — вплоть до последнего академического (VI, 44—51). Авторство Успенского не подвергалось сомнению. Вместе с тем единственным основанием для атрибуции была посмертная перепечатка фельетона в «Русском богатстве» и более позднее мемуарное свидетельство Иванчина-Писарева, члена редакции того же журнала. Документальные подтверждения авторства отсутствовали. Приводимые ниже письма этот пробел в значительной степени восполняют.

Четверг, ‹23› декабря 1875 года, Лопатин — Лаврову, из Парижа в Лондон:

«Вчера не успел отослать письма. Сегодня прилагаю к нему корреспонденцию. Автор ее тот чудачина, что приезжал в Лондон видеться со мною и... не виделся.[7] Но пусть это обстоятельство останется *между нами двумя*. Кроме того, по требованию его жены, я изменил название города и имена действующих лиц ‹...› Положение автора щекотливо ‹...› Он обещает писать и о других сюжетах ‹...›[8] Следует поместить в одном номере, лучше всего в ближайшем (№ 24), ввиду свежести факта. Я был бы непрочь продержать корректуру по рукописи, которую жена желала бы получить обратно. Калугу я назвал Тестоединск ради известного калужского теста».[9]

Первые числа (до 7-го) января 1876 года:

«Жаль, что корреспонденция чудака не попала в № 24».[10]

8 января:

«Тестоединск отослал вчера же, через час по получении (корректуры, — *Б. Б.*)».[11]

Авторство Успенского можно теперь считать окончательно установленным.

Важная подробность парижской биографии Успенского выясняется в связи с сотрудничеством Лаврова в «Русских ведомостях». По данным «Словаря псевдонимов» И. Ф. Масанова (т. II. М., 1957, стр. 134, 160), Лавров начал печататься в «Русских ведомостях» в 1875 году. Было опубликовано четыре фельетона под общим заглавием «Парижские выставки» [12] (№№ 160, 161,[13] 177, 180, подпись:

---

[6] ЦГАОР, ф. 1762, оп. 4, № 283, л. 45. По-видимому, речь шла не о газете, а об одноименном периодическом сборнике. Для небольшой газеты, выходившей два раза в месяц, объем рассказа (печатный лист с четвертью) был слишком велик.

[7] Успенский приезжал на короткое время из Парижа в Лондон 10 августа 1875 года. О том, почему свидание с Лопатиным не состоялось, говорит письмо Успенского А. В. Каменскому от 7 августа того же года: «Костюм у меня первобытный — вот почему я решительно не могу явиться к Гав. П.» (XIII, 169). Это письмо позволяет идентифицировать Гав. П. с Лопатиным — по связи содержания приведенных писем. Гав. П. — Гавриил Павлович, фигурирующий в переписке Успенского также и под именем Василия (Павловича) (XIII, 135, 573; см. также: Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 313, оп. 2, № 26).

[8] См. в тексте корреспонденции: «Вот об этих-то проявлениях „нового" ‹...› я и намерен вам писать возможно чаще» (VI, 44—45).

[9] ЦГАОР, ф. 1762, оп. 4, № 283, л. 175. Это и следующие два письма любезно указаны мне Н. Д. Кондратьевым, автором выходящей в Лениздате документальной повести о Лопатине «Пока свободою горим...»

[10] ЦГАОР, ф. 1762, оп. 4, № 283, л. 81.

[11] Там же, л. 90.

[12] Фельетоны написаны по личным впечатлениям. Значит, летом 1875 года (два первых фельетона помечены 26 июля, третий и четвертый — соответственно 15 и 23 августа) Лавров нелегально посещал Париж. Видимо, здесь (а не в Лондоне, как утверждают биографы Успенского) он и познакомился с Успенским.

[13] В «Словаре псевдонимов» ошибочно указаны №№ 150, 151.

lib.pushkinskijdom.ru

П. М-въ) [14] и, возможно, корреспонденция «Из Парижа — 20—30 июня» (№ 129 от 18 июня по старому стилю, подпись: М. См.: «Словарь псевдонимов», т. II, стр. 134). Пути, по которым шли эти статьи в Россию, были до сих пор неизвестны. Трудно было предположить, что связи Лаврова с «Русскими ведомостями» поддерживались через Успенского. Тем не менее именно Успенский явился посредником между Лавровым и редакцией московской газеты — об этом говорят приводимые ниже письма.

4 января 1875 года, Лопатин — Лаврову, из Парижа в Лондон:

«Гл. У-го здесь еще нет, но жена ждет его со дня на день. Верьте, что я на него налягу и не выпущу из рук».[15]

28 марта:

«Успенский здесь. Я уже писал Вам о нем вчера».[16]

Воскресенье, 3 сентября 1876 года:

«Он (Успенский, — *Б. Б.*) едет послезавтра в Сербию. Сейчас же я заговорил о Вашем деле. Третье письмо переписано и послано. Ответа от Чупрова [17] еще нет. Мы порешили, что он немедленно напишет ему еще раз следующее: „Я уезжаю; работу [18] передаю одному господину, которому принадлежат три последние письма; сноситься с ним и посылать ему деньги потрудитесь на имя г-жи Апсеитовой“.[19] Кроме того, жена Усп. едет на днях в Москву. Она повидается лично с Чупровым и напишет мне о свидании (*она* аккуратница), если сам Чупров как истинный русский будет молчать. Через нее постараюсь исправить промах Усп., пожелавшего перевести Вас из фельетониста в библиографа».[20]

Четверг, 7 сентября:

«Успенский уехал в Сербию наблюдать не военные действия, а типы русских волонтеров и прощалыг, сбившиеся там в одну кучу. — Успенская уехала еще до получения Вашего письма от среды. Но я и сам просил обратить ее особое внимание на вопрос о деньгах и на освобождение Вас от всяких обязательных рамок (вроде рецензий). Обещалась известить немедленно. Конечно, пока не следует продолжать корреспонденций. Но третье письмо переписано и отослано У-м немедленно. У-ий столь же мало знает — когда получаются деньги за эти письма,[21] как и я».[22]

22 декабря, Лопатин — Н. Ф. Даниельсону, из Парижа в Петербург:

«...Что намерен делать дядя? Я писал ему в Белград; но он, по обыкновению, не отвечал. Если увидишь его, попроси спросить у Глеба Успенского: [23] по-

---

[14] Если под криптонимом «П. М-въ» действительно выступал Лавров, то последнему принадлежит и статья «Рабочее движение в Германии» (№ 131 от 20 июня по старому стилю). Статья имеет помету «Берлин, 8-го июня н. ст.», но эта помета, по-видимому, фиктивна, ибо по содержанию статья не является корреспонденцией с места.

[15] ЦГАОР, ф. 1762, оп. 4, № 283, л. 41 об.

[16] Там же, л. 46.

[17] Профессор политической экономии Московского университета А. И. Чупров был в это время постоянным сотрудником «Русских ведомостей». Весной 1874 года он приезжал в Швейцарию, намереваясь встретиться с Лавровым. «Приехал в Цюрих Чупров, — сообщал неизвестному корреспонденту В. Н. Смирнов, — вероятно, придет к П. Л. на поклон» (ЦГАОР, ф. 1737, оп. 1, № 32, л. 2; см. также автобиографию Д. А. Рихтера (ИРЛИ, ф. 377)).

[18] Успенский был корреспондентом «Русских ведомостей» в Париже.

[19] Зинаида Степановна Апсеитова — жена Лопатина.

[20] ЦГАОР, ф. 1762, оп. 4, № 283, л. 287.

[21] До сентября 1876 года в «Русских ведомостях» не появлялось статей, которые можно было бы считать циклом корреспонденций, принадлежащих Лаврову. В последующие месяцы появились две статьи под общим заглавием «Из европейской мысли и жизни». Первая статья (в № 241 от 24 сентября по старому стилю) подписана криптонимом «-цкий», вторая (в № 324 от 22 декабря) подписи не имеет. Криптоним «-цкий» примечателен тем, что перекликается с известным криптонимом Лаврова «П-ий» (см.: «Словарь псевдонимов», т. II, стр. 337). Возможно, оба эти криптонима восходят к псевдониму «Пятницкий», упоминаемому в переписке Лаврова (ЦГАОР, ф. 1762, оп. 4, № 283, л. 107 об.) (Впрочем, этому предположению до некоторой степени противоречит указание Масанова на другой криптоним — «П. П-ский», под которым Лавров выступал в «Деле» в 1879 году (см.: «Словарь псевдонимов», т. II, стр. 346)). Под первой из названных статей имеется помета «12 сент., Париж», но в статье речь идет главным образом об Англии (фиктивные пометы в анонимных и псевдонимных статьях Лаврова, помещавшихся в русской легальной печати, — не исключение: например, «Письма из Лондона», печатавшиеся с 1886 года в «Русских ведомостях», отправлялись из Парижа).

[22] ЦГАОР, ф. 1762, оп. 4, № 283, л. 299.

[23] Фамилия вписана агентом III отделения. Письмо до адресата не дошло.

lib.pushkinskijdom.ru

лучил ли он мой ответ на его последнее письмо ко мне. Едва ли его замысел проскочит сквозь цензуру,[24] если начнется война. Я желал бы иметь адрес Глеба».[25]

13 января 1877 года, Лопатин — Лаврову, из Парижа в Лондон:

«Конечно, ни Успенский, ни его жена не пишут мне ни одного слова.[26] Все это было бы забавно, если бы не задевало так по шкуре».[27]

Прошло почти два года после отъезда Успенского из Парижа. Лопатин нелегально приехал в Россию. Рассказывая Лаврову (в письме от 11 августа 1878 года) об этой поездке, он, в частности, описал и свою встречу с Успенским:

«Встретился в СПб. с тем литератором, с которым я дружил в Париже. Он уехал теперь в провинцию.[28] Усердно приглашал к себе в гости. Уговаривал там познакомиться с одним миллионером (13 миллионов!) и взять его в руки...[29] Может быть, мы нашли бы в нем издателя для И. М.[30] Он дал Гольдкрему[31] 30 000 на новый журнал[32] и с тех пор даже не справлялся о них».[33]

Успенский фигурирует и в других письмах Лопатина к Лаврову. Его имя упоминается в разнообразном контексте: неудавшееся литературное начинание, неприятности с полицией, эмигрантский быт. Эти эпизоды покамест не поддаются достаточно обстоятельному комментарию и поэтому выводятся за пределы данного сообщения.

---

## И. С. ШМЕЛЕВ. АВТОБИОГРАФИЯ

(ПУБЛИКАЦИЯ А. П. ЧЕРНИКОВА)

3 октября 1973 года исполнилось 100 лет со дня рождения Ивана Сергеевича Шмелева (1873—1950), одного из талантливых представителей критического реализма начала XX века. С детских лет воспитывавшийся в тесном общении с простым ремесленным людом, писатель хорошо знал его психологию, его нужды и стремления и чувствовал себя многим обязанным людям труда. Автор «Гражданина Уклейкина» и «Человека из ресторана» верил, что только в недрах народа существуют силы, способные сделать жизнь подлинно человечной. «Я не хочу выдать русскому человеку диплома на осчастливливание и очеловечивание всех, — писал он Горькому, — но так хочется верить, что тот народ, который в своей культурной скудности, стиснутый клещами и колодками, бичуемый, оплевываемый и терзаемый, вечно голодный и все же смотрящий добрыми глазами и тоскующий, где-то в груди, в глыби своей зажавший „правду", выдвинул — выбросил во все человечество колоссов ума, сердца, простоты, жизни душевной, крепкой мысли и честного изящного слова, ударяющего по головам и сердцам своих кровных, близких ему и понимаемых иными, чуждыми ему по духу народами, что этот народ — огромный и важный рычаг мировой машины... И счастлив, что принадлежишь душой и плотью к нему, к этому народу, счастлив, что хорошее его переливается, ярко светит в отдельных лицах...»[1] Для этого народа и стремился Шмелев созда-

---

[24] В декабре 1876 года у Успенского вновь появилась надежда преобразовать журнал «Библиотека дешевая и общедоступная» (XIII, 211).

[25] ЦГАОР, ф. 109, оп. 1, № 456, л. 9 (сообщено Н. Д. Кондратьевым).

[26] Успенский писал Лопатину вскоре после возвращения из Сербии, в декабре 1876 года, но его письмо было перехвачено жандармами (XIII, 211—212).

[27] ЦГАОР, ф. 1762, оп. 4, № 283, л. 107 об.

[28] Успенский служил в это время письмоводителем в ссудосберегательной кассе в селе Сколково Самарской губернии.

[29] Имеется в виду К. М. Сибиряков, владелец имения в Сколково.

[30] И. М. — начальные буквы заглавия книги Лаврова «История мысли». Первый выпуск этой книги вышел в Петербурге в 1875 году в издании журнала «Знание» (издатели И. А. Гольдсмит и Д. А. Коропчевский).

[31] Гольдкрем — шуточно переиначенная (по названию помады) фамилия Гольдсмита.

[32] Речь идет о журнале «Слово», издававшемся в 1878 году (с июля) Сибиряковым под редакцией Гольдсмита и Коропчевского.

[33] ЦГАОР, ф. 1762, оп. 4, № 283, л. 385 об.

[1] Архив М. Горького, КГ-П, 89-2-4 (Письмо И. С. Шмелева М. Горькому от 1 марта 1910 года).

lib.pushkinskijdom.ru

вать свои произведения. «Мечта моя, — сообщал он в 1910 году издательнице детского журнала «Родник» Н. А. Альмединген, — иметь читателя из широких народных слоев. Им бы хотелось сказать доброе и ободряющее слово, им, откуда глядят на меня будущие люди, простые сердцем, которые построят к‹огда›-н‹ибудь› иную жизнь, простую и красивую, человеческую жизнь».[2]

Шмелев выступил в своих произведениях как выразитель стремлений полупролетарских и крестьянских масс к лучшей доле, как самобытный продолжатель традиций русской классической литературы. Именно это дало основание большевистской «Правде» назвать Шмелева в числе тех писателей, которые, активно противостоя упадочной литературе, возрождали реализм.[3] Однако Шмелев не смог выйти за пределы общедемократической позиции и стать на сторону революционного пролетариата. Это и обусловило, в конечном счете, его эмиграцию после Октября.

Публикуемая автобиография, оригинал которой хранится в Рукописном отделе Государственной библиотеки им. В. И. Ленина,[4] дает яркое представление о формировании мировоззрения будущего писателя и его первых творческих шагах. Автобиография написана Шмелевым в мае 1913 года по просьбе С. А. Венгерова. Дата устанавливается на основании ответного письма И. С. Шмелева С. А. Венгерову от 26 мая 1913 года.[5] Сокращенный и незначительно измененный вариант автобиографии был Шмелевым послан Венгерову вместе с этим письмом и находится в Рукописном отделе Института русской литературы.[6]

Прадед мой по отцу был из крестьян Богородского у‹езда› Московской губернии. В 1812 году он уже был в Москве и торговал посудным и щепным товаром. Дед продолжал его дело и брал подряды на постройку домов. На постройке Коломенского дворца (под Москвой) он потерял почти весь капитал «из-за упрямства» — отказался дать взятку. Он старался «для чести» и говорил, что за стройку ему должны кулек крестов прислать, а не тянуть взятки. За это он поплатился: потребовали крупных переделок. Дед бросил подряд, потеряв залог и стоимость работ. Печальным воспоминанием об этом в нашем доме оказался «царский паркет», из купленного с торгов и снесенного на хлам старого коломенского дворца.

«Цари ходили!» — говаривал дед, сумрачно посматривая в щелистые рисунчатые полы. — «В сорок тысяч мне этот паркет влез! Дорогой паркет...»

После деда отец нашел в сундучке только три тысячи. Старый каменный дом да эти три тысячи — было все, что осталось от полувековой работы отца и деда. Были долги.

Отец не окончил курса в мещанском училище. С пятнадцати лет помогал деду по подрядным делам. Покупал леса, гонял плоты и барки с лесом и щепным товаром. После смерти отца занимался подрядами: строил мосты, дома, брал подряды по иллюминации столицы в дни торжеств, держал плотомойни на реке, купальни, лодки, бани, ввел впервые в Москве ледяные горы, ставил балаганы на Девичьем поле и под Новинском. Кипел в делах. Дома его видели только в праздник. Последним его делом был подряд по постройке трибун для публики на открытии памятника Пушкину. Отец лежал больной и не был на торжестве. Помню, на окне у нас была сложена кучка билетов на эти торжества — для родственников. Но должно быть никто из родственников не пошел: эти билетики долго лежали на окошечке, и я строил из них домики.

Отец умер от продолжительной и мучительной «мозговой» болезни. Она развилась у него от падения с лошади во время одной деловой поездки. Он поплатился за свою страсть к верховой езде.

Я остался после него лет семи. Ранние годы дали мне много впечатлений. Получил я их «на дворе».

В нашем доме появлялись люди всякого калибра и всякого общественного положения. Во дворе стояла постоянная толчея. Работали плотники, каменщики, маляры, сооружая и раскрашивая щиты для иллюминации. Приходили получать расчет и галдели тьма народу. Заливались стаканчики, плошки, кубастики.

---

[2] «Русская литература», 1966, № 3, стр. 190.

[3] М. Калинин [А. Каринян]. Возрождение реализма. «Путь правды», 1914, № 5, 26 января.

[4] Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (далее: ГБЛ), ф. 387, карт. 1, ед. хр. 1, лл. 1—4 (И. С. Шмелев. Автобиография. Машинопись с авторской правкой).

[5] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), архив С. А. Венгерова, ф. 211, 2-е собрание автобиографий.

[6] Там же, лл. 1—2. Черновик варианта, датированный 23 мая 1913 года, хранится в ГБЛ (ф. 387, карт. 10, ед. хр. 1).

lib.pushkinskijdom.ru

Пестрели вензеля. В амбарах было напихано много чудесных декораций с балаганов. Художники с Хитрова рынка храбро мазали огромные полотнища, создавали чудесный мир чудовищ и пестрых боев. Здесь были моря с плавающими китами и крокодилами, и корабли, и диковинные цветы, и люди с зверскими лицами, крылатые змеи, арабы, скелеты, — все, что могла дать голова людей в опорках, с сизыми носами, все эти «мастаки и архимеды», как называл их отец. Эти «архимеды и мастаки» пели смешные песенки и не лазили в карман за словом. Слов было много на нашем дворе — всяких. Это была первая прочитанная мною книга — книга живого, бойкого и красочного слова. Здесь, во дворе, я увидел народ. Я здесь привык к нему и не боялся ни ругани, ни диких криков, ни лохматых голов, ни дюжих рук. Эти лохматые головы смотрели на меня очень любовно. Мозолистые руки давали мне с добродушным подмигиваньем и рубанки, и пилу, и топорик, и молотки и учили, как «притрафляться» на досках, среди смолистого запаха стружек, я ел кислый хлеб, круто посоленный, головки лука и черные, из деревни привезенные лепешки. Здесь я слушал летними вечерами, после работы, рассказы о деревне, сказки и ждал балагурство. Дюжие руки ломовых таскали меня в конюшни к лошадям, сажали на изъеденные лошадиные спины, гладили ласково по голове. Здесь я узнал запах рабочего пота, дегтя, крепкой махорки. Здесь я впервые почувствовал тоску русской души в песне, которую пел рыжий маляр. И-эх и темы-най лес... да эх и темы-на-ай... Я любил украдкой забраться в обедающую артель, робко взять ложку, только что начисто вылизанную и вытертую большим корявым пальцем с сизо-желтым ногтем, и глотать обжигающие рот щи, крепко сдобренные перчиком. Многое повидал я на нашем дворе и веселого и грустного. Я видел, как теряют на работе пальцы, как течет кровь из-под сорванных мозолей и ногтей, как натирают мертвецки пьяным уши, как бьются на стенках, как метким и острым словом поражают противника, как пишут письма в деревню и как их читают. Здесь я получил первое и важное знание жизни. Здесь я почувствовал любовь и уважение к этому народу, который все мог. Он делал то, чего не могли делать такие, как я, как мои родные. Эти лохматые на моих глазах совершали много чудесного. Висели под крышей, ходили по карнизам, спускались под землю в колодезь, вырезали из досок фигуры, ковали лошадей брыкающихся, писали красками чудеса, пели песни и рассказывали дух захватывающие сказки. Здесь я впервые увидал тоненькую ‹по›трепанную книжку, которую читал по складам наш дворник. Это была сказка о том, как солдат спас Петра Великого от разбойников. Вскоре я узнал, где продают эти книжки. Я покупал их на случайные пятаки по выбору и указанию человека с красным носом, с утра до ночи сидевшего в своей убогой лавочке среди книжных сокровищ.

Во дворе было много ремесленников — бараночников, сапожников, скорняков, портных. Они дали мне много слов, много неопределенных чувствований и опыта. Двор наш для меня явился первой школой жизни — самой важной и мудрой. Здесь получались тысячи толчков для мысли. И все то, что теплого бьется в душе, что заставляет жалеть и негодовать, думать и чувствовать, я получил от сотен простых людей с мозолистыми руками и добрыми для меня, ребенка, глазами.[7]

В доме я не видал книг, кроме евангелия, которое нас, детей, заставляли читать великим постом, и молитвенников, по которым я изучал молитвы, не понимая смысла церковных слов. В многочисленных поминаньях были картинки, где изображалось шествие душ по мытарствам, черти в огне, грешники, старающиеся вырваться из пламени. Это оставило впечатление страха и жуткой тайны.

Единственная книга не духовного содержания, которую я видел в доме до моей школьной жизни, кроме азбуки, был атлас по естественной истории с раскрашенными картинками. Это была одна из дядиных книг. Этот дядя помер до моего появления на свет. Он очень любил чтение и театр. Хоть и занимался подрядным делом при жизни моего деда, но как-то спрохвала, и был очень слабого здоровья — «прочитал все свое здоровье на книгах». Говорят, и за дедом водилась страсть к романам из французской жизни, и про историю любил почитать, но книг после него не осталось: сволокли куда-то в амбар, а там поели мыши. Только и уцелел атлас животного царства.

Должно быть, я был очень впечатлителен. Я горько плакал всякий раз, как прогоняли со службы кого-нибудь из тех, с кем я был так или иначе связан. Когда их прогоняли, я представлял себе, что им уже некуда больше пойти, что они будут теперь сидеть со своими сундучками где-нибудь за воротами. Бывало, забьешься в уголок и плачешь тихо-тихо. Это осталось и до сего дня. И теперь, когда ви-

[7] «...Не будь у меня нашего двора, — указывал писатель в венгеровском варианте автобиографии, — другое было бы внутри, иной был бы душевный склад. Думаю, что близкое общение с широкой народной струей должно являться важнейшим предметом воспитания и обучения» (ИРЛИ, ф. 211, 2-е собрание автобиографий, л. 1).

lib.pushkinskijdom.ru

дишь, что кому-то дают расчет, засосет под сердцем и на душе тоска. И до сего дня думаешь — куда пойдут и найдут ли место? А в то далекое время мягкого детства смотришь, бывало, как неторопливо собирают прогоняемые свой маленький скарб, и себя чувствуешь в чем-то виноватым.

В первые годы обучения грамоте сильное впечатление производили на меня басни. Читаешь про Лисицу и виноград, и ясно-ясно видишь, как эта лисица смотрит, выкатив красный язык, и изо рта у ней текут слюни, и горят глаза. И представляешь яркий, солнечный день. То, что было заключено в буквах, оживало, имело запах, живую форму.

Одиннадцати лет я поступил в гимназию. Здесь меня точно прихлопнуло. Меня подавили холод и сушь. Это самая тяжелая пора моей жизни — первые годы в гимназии. Тяжело говорить. Холодные сухие люди. Слезы. Много слез ночью и днем, много страха.

С поступлением в гимназию мне стала доступной книга. Жюль Верн, Майн-Рид, потом Марриэт и Эмар были любимыми писателями. Они открыли передо мной прекрасный мир недосягаемого. Океан и тропические леса. Льды и пустынные берега, просторы и тишина. Отважные честные люди. Благородные храбрецы, герои-индейцы и старые охотники. Там не было холодных мертвых стен, злых глаз, фраков с золотыми пуговицами, пропитанных табаком. Я мечтал быть там с моими любимцами из плотников, ломовиков, сапожников. Там нам было бы славно.

Короленко и Успенский закрепили то, что было затронуто во мне Пушкиным и Крыловым, что я видел из жизни на нашем дворе. Некоторые рассказы из «Записок охотника» соответствовали тому настроению, которое во мне крепло. Это настроение я назову — чувством народности, русскости, родного. Окончательно это чувство во мне закрепил Толстой. Его «Казаки» и «Война и мир» меня закрутили и потрясли. И помню, закончив «Войну и мир», — это было в шестом классе, я впервые почувствовал величие, могучесть и какое-то божественное, что заключено в творениях писателей. Писатель — это величайшее, что есть на земле и в людях. Перед словом писатель я благоговел. И тогда, не навеянное уроками русского языка, а добытое внутренним опытом, встали передо мной как две великие грани Пушкин и Толстой.

Рассказ «Городовой Семен», написанный под впечатлением от рассказа Успенского «Будка», — было сентиментальнейшее произведение, насколько я его помню. Городовой одинок. Он живет в своей будке, в холоде и нужде. С ним дружит фонарщик, тоже обездоленный и калека. Его прогнали с завода, где ему обожгло чугуном ногу. Теперь он влачит жалкое существование. Городовой и он часто ведут беседы о жестокой жизни. Городовой тяготится своей службой, на которую его загнала судьба. Они сговариваются с фонарщиком бросить город и поселиться в деревне. Но злая судьба мешает. Городовой простудился, спасая осенью утопающего на реке, и умирает одинокий в своей будке под вой ветра. Фонарщик ковыляет за дощатым гробом. Возвращается вечерком к тележке с лампами и начинает зажигать огни. Первый фонарь — у знакомой будки. Грустно смотрит он на пустую будку, на фонарь и не зажигает. К чему? *Ему* теперь не надо света... Перед ним теперь не этот вонючий скупой свет, а вечный... Фонарщик смотрит с перекрестка. В соседнем участке зажигаются огоньки. Ему приходит мысль дерзкая — осветить улицу так, как никогда не освещал из экономии на масле. Нет, пусть в память друга, в память показавшегося ему теперь вечного света, этой ночью вся улица будет гореть ярко-ярко. Пусть... Он зажигает в полный свет, пускает широкие языки пламени. Дальше и дальше, похрамывая идет со своей лесенкой, и больше и больше свету на улице. Не видно фонарщика. Огни растут, начинают лизать стекла. Улица принимает красноватое освещение. Тишина. Слышно, как начинают лопаться стекла. Коптят огни... Зловеще коптят вонючие огни.

Рассказ заканчивался грустным аккордом. Завтра фонарщика прогонят. И придет на его место другой фонарщик, и будет зажигать исправно в полсвета, и не будут лопаться стекла, и улица будет каждый день в точный час погружаться в обычную тусклоту в полсвета...

Со слезами писал я этот рассказ. Ночью писал. Конечно, этот рассказ мне вернули. Секретарь редакции подмигнул моему гимназическому пальто и сказал, закусывая чай розанчиком:

— Пока слабовато... а ничего...

Пережитый восторг творчества не давал покоя. Я написал юмористический рассказ[8] и понес в «Будильник». Мне прислали в конверте набранный рассказ, перечеркнутый красным карандашом с пометкой: «цензурой не пропущено».

---

[8] Речь идет о рассказе «О чем иногда колокола поют» (1893). В 1909 году Шмелев представил его на конкурс юмористических произведений, организованный журналом «Будильник», где он занял второе место. Опубликован в № 8 «Будильника» за 1909 год.

lib.pushkinskijdom.ru

Я решил посвятить себя литературе, закинул учебники и принялся за самообразование. Ночью писал, а днем валялся на кровати, сказавшись больным, и читал до одури. Это было какое-то внежизненное существование. Я писал роман из сибирской жизни, стихи на тридцатилетие освобождения крестьян, драму, в которой он и она помирали от чахотки. Так продолжалось недели две. Меня грозили выкинуть из гимназии за манкировки. Гимназия мне опротивела. Я заявил, что буду учиться сам, один.

И все же пришлось подчиниться. И я бросил свое писание. Только в восьмом классе опять отрыгнулось. Я написал рассказ из народной жизни «У мельницы», и он был напечатан в толстом журнале «Русское обозрение».[9]

Это меня подняло. Но тут ряд событий — университет, женитьба — как-то заслонили мое начинание. И я не придал особое значение тому, что писал. Я чувствовал свою неподготовленность. Я видел и понимал высокие образцы и считал свою литературу — мараньем.

У меня были небольшие средства, и я отдался с остервенением покупке и чтению книг. Бокль, Достоевский, Дарвин, Летурно, Тайлор, Чехов, Островский, иностранные классики, Щедрин, Гончаров. Я увлекался Флобером, Золя, Доде, Мопассаном. Это было не систематическое чтение. Меня увлекали и естественные науки, и Михайловский, и Сеченов, и сельское хозяйство, и электричество. Заканчивая Тимирязева, я открывал историю Соловьева и Ключевского, за ними бросался к Эдгару По, к дебатам по философии, читал библию и все новое, что появлялось в литературе. Была жажда знания и переживаний.

На втором курсе университета я совершил поездку на Валаам (летом 1895 года, — *А. Ч.*), в результате чего появилась книга путевых очерков «На скалах Валаама».[10] Я никуда ее не посылал — издал сам. Изданная без предварительной цензуры, она была задержана по распоряжению Победоносцева. Пришлось вырвать листы и перепечатывать. Журнал «Новое слово» разнес книгу, взглянув на нее с марксистской точки зрения (трактовался вопрос об общине),[11] «Русская мысль» отметила достоинства языка и описаний.[12] Книга села, и я продал ее букинистам. Это меня подкосило, я бросил думать о писательстве.

Университет прошел для меня тускло, незаметно. В кружках я не вращался, в политической жизни не принимал участия. Я все время читал.

На третьем году университетской жизни отсидел три недели в Бутырской тюрьме за участие в демонстрации. Этим и ограничилась моя политическая карьера.

По окончании университета (в 1898 году, — *А. Ч.*) отбыл воинскую повинность и зачислился в адвокатуру.[13] Полтора года этой деятельности отравили меня. Пришлось вести борьбу за существование, тяжелую борьбу. Хождение по мировым судьям претило. Шли с делами кляузники. Я чувствовал себя униженным, когда приходилось напоминать какому-нибудь торговцу о забытой пятерке. Вести дела этих людей мне было противно. Я не выдержал и поступил на службу в казенную палату. Служил во Владимире. Семь с половиной лет службы, разъезды по губернии столкнули меня с массой лиц и жизненных положений. Эти семь лет дали мне очень многое, заставили много перечувствовать и многому дать оценку. Служба моя явилась огромным дополнением к тому, что я знал из книг. Это была яркая иллюстрация и одухотворение ранее накопленного материала. Я знал столицу, мелкий ремесленный люд, уклад купеческой жизни. Теперь я узнал деревню, провинциальное чиновничество, фабричные районы, мелкопоместное дворянство.

Зависимость угнетала. Я ждал выхода, какого-то неясного, но чуемого. Мне нужны были средства, чтобы жить, а служить я уже не мог. Я был мертв для службы. Это было второе отравление жизнью, делом, к которому не лежала душа. Я искал выхода.

Движение последних лет как бы приоткрыло мне выход.[14] Меня подняло. Новое забрезжило передо мной, открыло выход давящей тоске и заполнило образовавшуюся в душе пустоту. Я знал, что уже начинаю жить.

---

[9] «Русское обозрение», 1895, № 7. Об истории его создания и публикации см. автобиографический рассказ «Как я стал писателем» (в кн.: И. С. Шмелев. Повести и рассказы. Гослитиздат, М., 1960, стр. 421—435).

[10] Ив. Шмелев. На скалах Валаама. (Путевые очерки). М., 1897. О цензурной истории произведения см.: А. Блюм. Запрещенная книга о Валааме. «Север», 1971, № 2, стр. 109—110.

[11] «Новое слово», 1897, кн. 6, март, отд. 12, стр. 61—63.

[12] «Русская мысль», 1897, кн. 2, отд. XVIII, стр. 73—74.

[13] И. С. Шмелев окончил юридический факультет Московского университета. «В университете... — признавался писатель, — юридические науки не увлекали. И жалел, и жалею, что случайно выбрал юридический факультет» (ИРЛИ, ф. 211, 2-е собрание автобиографий, л. 1 об.).

[14] «1905 год поднял меня», — писал Шмелев в черновике венгеровского варианта автобиографии (ГБЛ, ф. 387, карт. 10, ед. хр. 1, л. 2).



lib.pushkinskijdom.ru

В тревоге бродил я по темным комнатам квартиры по вечерам. Надо бросить это нудное чиновничье прозябание.

Помню, в августе 1905 года я долго бродил по лесу. Возвращался домой утомленный и пустой опять в свою темную квартиру. Над моей головой, в небе, тянулся журавлиный косяк. К югу, к солнцу... А здесь надвигается осень, дожди, темнота... И властно стояло в душе моей: надо, надо! Сломать, переломить эту пустую дорогу и идти, идти... на волю...

Я дрожал в каких-то смутных неясных переживаниях. Журавли не уходили из глаз. Я пришел домой.

Вечером в тот же день я почувствовал необходимость писать... И в один вечер написал рассказ «К солнцу». Может быть, потому, что в это время мне были противны люди, я писал о животных, о птицах. Получился рассказ для детей. Я его послал в журнал для юношества, в «Детское чтение». Он был принят.[15] Я немедленно написал другой — из впечатлений поездки на море.[16] Он был принят с удовольствием. Я уже не думал о выходе. Он уже был. Я написал в тот же месяц большую повесть — она пошла, и мне было предложено отдельное издание ее.[17]

Вот и выход. Тогда я решил писать. Я писал детские рассказы. Начал писать и в общей литературе. И когда почувствовал, что как будто стою на дороге, бросил службу (в июне 1908 года, — *А. Ч.*)...

На этой дороге меня ободрил покойный Альбов.[18] Мне сказал яркое, одушевляющее, приветливое слово Горький,[19] одобрил В. Г. Короленко.[20]

---

## ПИСЬМА В. Я. ШИШКОВА К П. С. БОГОСЛОВСКОМУ

### (ПУБЛИКАЦИЯ З. И. ВЛАСОВОЙ)

Павел Степанович Богословский (1890—1966) — известный уральский краевед, этнограф, фольклорист, археограф и литературовед — в течение многих лет был связан с В. Я. Шишковым близкими дружескими отношениями. Он так рассказывает о своем знакомстве со знаменитым писателем: «Моя первая встреча с Вячеславом Яковлевичем Шишковым произошла в октябре 1924 г., в Крыму, в знаменитой Гаспре, связанной с именами многих выдающихся представителей русской культуры (Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, А. М. Горький и др.).

С первых же бесед о литературе, о русской культуре, о советских писателях и творчестве вообще наши с Вячеславом Яковлевичем отношения приняли дружеский характер, и через месяц мы расстались уже крепкими друзьями.

---

[15] Ив. Шмелев. К солнцу. «Юная Россия» («Детское чтение»), 1907, №№ 1—4.

[16] Ив. Шмелев. Гассан и его Джедди. «Юная Россия», 1906, №№ 4, 5.

[17] Ив. Шмелев. Служители правды. Повесть. М., 1906.

[18] В письме от 28 октября 1908 года М. Н. Альбов, характеризуя произведения Шмелева 1906—1907 годов «Гражданин Уклейкин», «Вахмистр», «По спешному делу», «Иван Кузьмич», отмечал их психологизм и способность молодого писателя к обрисовке «физиономии быта». «Я вижу в Вас недюжинную силу, — писал Альбов, — которая должна проявиться во всем своем размахе, и дай бог, чтобы это сбылось поскорее» (ГБЛ, ф. 387, карт. 9, ед. хр. 28).

[19] «Из Ваших рассказов я читал „Уклейкина“, „В норе“, „Распад“, — сообщал Горький Шмелеву в январе 1910 года, — эти вещи внушили мне представление о Вас как о человеке даровитом и серьезном. Во всех трех рассказах чувствовалась здоровая, приятно волнующая читателя нервозность, в языке были „свои слова“, простые и красивые, и всюду звучало драгоценное, наше русское, юное недовольство жизнью. Все это очень заметно и славно выделило Вас в памяти моего сердца — сердца читателя, влюбленного в литературу, — из десятков современных беллетристов, людей без лица». Откликаясь на письмо Шмелева в том же году, Горький писал: «...Вы способны спеть прекрасные, тихие, но бодрые песни, — в них, в бодрых песнях нуждается Русь» (М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 107, 111).

[20] Известны три письма В. Г. Короленко И. С. Шмелеву, касающиеся, в основном, повести Шмелева «Под небом» (1910). «В очерке „Под небом“ стиль свежий, не перешедший в модернистскую манерность, и в описаниях есть чутье природы», — отмечал, например, В. Г. Короленко в письме от 20 мая 1909 года (В. Г. Короленко. Избранные письма, т. III. ГИЗ, М., 1936, стр. 192).

lib.pushkinskijdom.ru

Сразу же началась у нас переписка. Вячеслав Яковлевич жил тогда в Ленинграде на Караванной улице. Я был в то время профессором Пермского университета, заведовал кафедрой русской литературы».[1]

Письма П. С. Богословского к Шишкову погибли вместе с архивом и библиотекой писателя в г. Пушкине в 1942 году. Письма Шишкова к Богословскому раскрывают творческую историю некоторых произведений писателя и его взгляды на литературный труд. В них сообщаются также интересные биографические данные.

В 1920-е годы Богословский развернул большую краеведческую работу: организованный им кружок по изучению Северного края стал научным обществом; при Пермском университете возник историко-литературный и театральный музей. Шишков проявлял горячий интерес к деятельности Богословского. Он присылал ему свои книги и рукописи, использовал свои литературные связи для пополнения фондов музея. В музей были переданы адресованные Шишкову письма М. Горького, А. С. Неверова, В. В. Муйжеля. По просьбе Шишкова А. Н. Толстой прислал в музей корректуру тома своих комедий и часть рукописи романа «Петр I», а Л. И. Веселитская-Микулич — свою фотографию и автограф.

Шишков содействовал также связям музея с деятелями ленинградских театров, посылавших в Пермь театральные программы, афиши, портреты актеров.

У Богословского возник замысел монографии о творчестве В. Я. Шишкова. Позднее он так писал об этом: «Я видел быстрый рост писателя, наступающий расцвет его таланта. Мне хотелось ознакомиться в конкретных деталях с жизненным и творческим путем Вяч. Шишкова. Я заинтересовался историей отдельных произведений Вячеслава Яковлевича, фактической их основой, их творческим замыслом, идеями, которые он вынашивал и воплощал. Меня конкретно интересовала связь его творчества с жизнью, прототипы его персонажей... Вячеслав Яковлевич очень охотно отзывался, просил ставить ему больше вопросов, присылал мне свои рукописи, правки...» [2]

Писатель действительно с большим интересом отнесся к работе Богословского. Он писал ему 18 июня 1925 года: «Я очень рад, что Вы собираетесь писать о Вяч. Шишкове. В ближайшем будущем я постараюсь доставить Вам автобиографию (с краткими библиографическими сведениями) примерно в печатный лист... Вышлю в рукописи повесть „Страшный кам", она характерна для моего творчества».

В 1931 году писатель посетил Урал и побывал в Перми у Богословского. В своих письмах он с благодарностью и теплотой вспоминает об этой встрече: «Спасибо Вам за ласку, за „приют священный". Жили мы у Вас лучше, чем у родных» — и: «Прекрасное Ваше семейство! Жить среди вас благодать» (письма от 12 августа и 20 сентября 1931 года). Во время пребывания Шишкова в Перми был организован в пользу историко-литературного и театрального музея при Пермском университете литературный вечер, на котором писатель читал свои произведения.

В 1932 году Богословский переехал в Москву, где работал в Бюро краеведения Центрального научно-исследовательского института методов краеведной работы и в Историческом музее. Осуществляя замысел романа «Емельян Пугачев», Шишков не раз обращался за помощью к Богословскому, который «отвечал на его вопросы, указывал на интересные источники, сообщал любопытные, нужные для работы факты».[3]

Последняя встреча Богословского с Шишковым состоялась в 1940 году. «Однажды Вячеслав Яковлевич пригласил меня к себе в Детское Село (в 1940 г.) для анализа либретто оперы об Иване Грозном (музыку должен был писать композитор В. В. Щербачев). Помню, как Вячеслав Яковлевич задумался и потом начал ходить по кабинету, когда развернулась перед ним картина многогранной деятельности Грозного, его глубокая целеустремленность... Он просил подробнее рассказать о замечательной библиотеке Грозного, его отношении к деятелям тогдашней литературы и т. д.» [4]

В годы Великой Отечественной войны Богословский заведовал кафедрой русской литературы в Карагандинском учительском институте. Когда тяжело больной после перенесенной блокады Ленинграда семидесятилетний писатель был вывезен в Москву, переписка между ними возобновилась.

3 октября 1973 года исполнилось 100 лет со дня рождения В. Я. Шишкова (1873—1945). Эпистолярное наследие писателя до настоящего времени не выявлено, и опубликована лишь незначительная часть из 500 с лишним его писем, хранящихся в разных архивохранилищах и у частных лиц.

---

[1] В. Я. Шишков. Неопубликованные произведения. Воспоминания о В. Я. Шишкове. Письма. Л., 1956, стр. 367—368.
[2] Там же, стр. 368.
[3] Там же.
[4] Там же.



lib.pushkinskijdom.ru

В архиве П. С. Богословского, который хранится в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (ИРЛИ, ф. 690), имеется 66 писем Шишкова к Богословскому, из них мы публикуем три. Кроме того, 12 писем Шишкова (местонахождение автографов неизвестно) были опубликованы ранее в упоминавшейся выше книге «В. Я. Шишков. Неопубликованные произведения. Воспоминания о В. Я. Шишкове. Письма» (Л., 1956).

## 1

20.I.26.Караванная 18, кв. 8,
Ленинград

Дорогой Павел Степанович!

По приезде получил Ваше маленькое письмо, а сегодня — большое. Спасибо за память. Посылаю Вам карточку свою и, если будет возможно, жду Вашу. Телеграфируйте мне или — спешной почтой, — каких книг (и рукописей) нет у Вас; я прилагаю список томов, принятых к изданию «Землей и Фабрикой»: [5]

Том I. Тайга. II. Свежий ветер. (Рассказы: Сибирский дед. Стуколки. Варин сон. Кладбище. Солдатка. Веселый бродяга. Маевка в снегах. Соловьиная ночь. Лунатики. Азор. Свежий ветер. Гроб. Весенний сон. Журавли).

III. Страшный кам. Этот том, наиболее характерный по стилю, пришлю дня через 2—3 в набранном, но не сброшюрованном виде. Так же поступлю и с IV томом — Колдовской цветок, куда входят: Колдовской цветок, «Мериканец». Шивал. Крокодил. Бобровая шапка. Ванька Хлюст. Краля. Каторжник. Золото. Часовня. Человек из города (этот том тоже в наборе).

Том V. Ватага. Том VI. Пейпус-озеро.

Том VII. Спектакль в селе Огрызове (шутейные рассказы). Этот том пополнен против вышедшего в 1924 году в «Книге».

Том VIII. Торжество (шутейные рассказы — тоже книжка пополнена против Московского гос. изд.).

Том IX. Диво дивное (шутейные рассказы). Издаются впервые.

Наиболее ценное пришлю в рукописи.

Том X. Пьесы: Мужичок. Старый мир. Вихрь. Грамотеи. Единение. Лукавый. Хоровод. Мигрень.

Том XI. Ржаная Русь (очерки). К угоднику. С котомкой. Приволжский край.

Том XII. Улица. (Революционные дни в Петрограде и провинции, очерки газетные 1917—1918 гг.). Постараюсь прислать в рукописи, хотя этот материалец так себе.[6]

Все, запрошенное Вами, постараюсь выслать немедленно. Что касается синтаксиса, то отступление от обычных норм я делаю не нарочно, не ради оригинальности, а потому что так звучит где-то над тобою фраза вот именно такой, а не иной структуры. Кто-то подсказывает, что в этом месте надо *вот как* написать: будет выразительно, кратко, звучно. А звучность фразы я люблю. Иной раз видишь, что в корявых обычных словах можно дать, скажем, ландшафт очень натуральный, правдивый, но увлечешься ритмом, музыкой и сделаешь условно.

А переработки при повторных изданиях у меня бывает мало. Она сводится к перестановке слов, к вычеркиванию лишних слов, лишних «был», «и». Да и то в некоторых местах, а переделки целых страниц не бывает. Это по двум причинам: 1) Российская ленища. 2) Я сильной переработке подвергаю свои рукописи. Пишу сначала начерно. Потом переписываю набело, поправляя стиль, концепцию. Потом отдаю машинистке. Перепечатанное тоже поправляю: на машинке — ошибки виднее. И, наконец, в корректуре: там опять произведение выглядит по-иному и погрешности резче выступают. Посылаю Вам образчик рукописи.[7]

---

[5] «Земля и фабрика» (ЗИФ) — название акционерного издательского общества, существовавшего с 1922 по 1930 год, когда оно влилось в Государственное издательство художественной литературы.

[6] В 1926—1929 годах в издательстве ЗИФ вышло полное собрание сочинений В. Я. Шишкова в 12 томах. Содержание их совпадает с указанным в письме, за исключением тома X (Цветки и ягодки. Шутейные рассказы. 1929 — вместо предполагавшегося тома пьес) и тома XII (Пурга. 1929 (Пурга. Бакланов — таежный волк. Алые сугробы. Отец Макарий. Огонь погас. Старый мир) — вместо предполагавшегося тома газетных очерков о днях революции в Петрограде под названием «Улица»).

[7] Это конец повести «Пурга», которая в измененном виде, вероятно, пойдет в журнале «Новый мир» (*примеч. Вяч. Шишкова*). Шесть рукописных листов повести «Пурга», приложенных к письму, хранятся в ИРЛИ (ф. 690).

lib.pushkinskijdom.ru

Я получил от М. Горького письмо.[8] Прилагаю выписки из него на тот случай, если бы взгляд Горького на мои писанья был бы хоть сколько-нибудь полезен для Вашей работы обо мне.

Мне очень стыдно, что Вы тратите на эту свою работу много времени, отрывая свой досуг от более полезного для людей дела. И в то же время я очень признателен Вам.

Чтоб повести переговоры с Ленгизом о «Вячеславе Шишкове»[9] и уральской хрестоматии[10] — надо мне знать их размеры. Может быть, «Вячеслава Шишкова» издаст «Земля и Фабрика».

А приехать в Питер Вам следует, да и вообще надо бы Вам выбираться в центр. О здоровье своем надо пещись. Раньше ложиться, раньше вставать, совершать длительные прогулки и не особенно увлекаться мясной пищей. Третьего дня В. В. Вересаев делал у нас доклад о художественном оформлении быта.[11] Посылаю вырезку. А вчера я обедал с ним у профессора-хирурга Грекова[12] и здоровяк Вересаев (а ему 65 лет) говорил, что он мяса почти не ест, а налегает на гречневую кашу. И с тех пор, как он перешел на вегетарианство, работоспособность его, по его словам, сильно повысилась.

Из Сухума я выехал 28 декабря (накануне была гроза), пробыл в Москве 11 дней, видел замечательного, гениального Чехова в роли Облеухова в «Петербурге» Андр‹ея› Белого, пьесе пустой, не типичной для Петербурга.[13] А кстати, Вы читали печатающуюся в «Круге» «Москву» А. Белого?[14] Вот стиль! Вот отвращенье! Вот юродство! Вот такие фразы сплошь да и рядом: «издряблая и псоокая развалятина, прибобылившись, вышепетывала беспрочину благоглавому беловласу». Огромный талант, впавший в белую горячку. А между тем, — он не пьяница, — «муж книжен, благ и постник».[15]

Всего Вам хорошего, дорогой Павел Степанович.

Ваш Вяч. Шишков.

P. S. Прилагаю на почт‹ово›-тел‹еграфные› расходы рублей. Не обижайтесь — это в моих интересах и, в сущности, по моей вине.

В. Ш.

## 2

23.VI.26. Караванная 18, кв. 8

Дорогой Павел Степанович!

Пишу письмишко маленькое в ответ на Ваше хорошее, большое, а потом и я напишу хорошее.

Ваше молчание очень тревожило меня, думал — уж не заболели ль Вы.

---

[8] Три письма М. Горького к В. Я. Шишкову были опубликованы П. С. Богословским в «Трудах Орехово-Зуевского педагогического института» по кафедре языка и литературы (1936, стр. 35—40). Письма содержат одобрительные отзывы о романе «Тайга» и очерках Шишкова.

[9] Рукопись П. С. Богословского «Вячеслав Шишков. Опыт монографического обзора жизни и творчества» хранится в ИРЛИ (ф. 690). Шишков хлопотал, но безуспешно, о ее публикации.

[10] «Уральская хрестоматия» П. С. Богословского, включавшая историко-этнографические данные и биографические — о деятелях Урала, не сохранилась.

[11] В. Вересаев. К художественному оформлению быта. (Об обрядах старых и новых). Доклад, читанный на пленуме Государственной Академии Художественных Наук («Красная новь», 1926, № 1, стр. 160—177).

[12] Греков Иван Иванович (1867—1934) — ленинградский профессор-хирург.

[13] Чехов Михаил Александрович (1891—1955) — племянник А. П. Чехова, с 1912 года — актер Московского художественного театра, затем МХАТа 2-го. С 1928 года жил за границей. Пьеса А. Белого «Петербург» шла в 1925—1926 годах. Текст ее не был издан, рукопись хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства.

[14] В 1926 году в издательстве «Круг» вышли две части эпопеи А. Белого «Москва» (часть 1-я — «Московский чудак», часть 2-я — «Москва под ударом»). Часть 3-я — «Маски» — вышла в 1932 году в Государственном издательстве художественной литературы.

[15] Творчество А. Белого вызывало у Шишкова противоречивое и сложное отношение. В письме к К. А. Федину от 2 ноября 1925 года он писал: «Надо очень любить русскую литературу, очень ценить Андрея Белого — он для меня большой художник — чтоб превозмочь его словесные узоры... У Андрея Белого отдельные страницы высокой значительности по смыслу и по силе, отдельные фразы прямотаки гениальны оригинальной истинной художественностью и чистым полным звуком. Но увы, увы и еще раз увы!» (В. Я. Шишков. Неопубликованные произведения, стр. 260).

lib.pushkinskijdom.ru

В издательствах теперь дела самые паршивые, одно за другим вылетают в трубу, но «З‹емля› и Ф‹абрика›» держится, выживет наверняка, и, я думаю, работа Ваша увидит свет именно в этом издательстве. Нарбут [16] уехал в отпуск, и вырешить вопрос о Вашей работе теперь же категорически — нельзя. Но так ли, сяк ли, Вы не беспокойтесь — труд Ваш, конечно же, должен увидеть свет.

Имеется ли у Вас журнальчик «На посту» № 3 1926 г.? Если нет — купите (35 к.). Там изображено дерево современной литературы. Напостовскими головотяпами я повешен на сук правых «попутчиков».[17] Я вообще не считаю себя «попутчиком». Я каким был до революции, таким и остался, стараюсь идти прямой дорогой, честно.

Посылаю Вам вырезку — она Вас заинтересует — между прочим, — о «Ватаге».[18] Кровавый этот мой роман нашел историческое документальное подтверждение. Возможно, что я введу еще кой-что в «Ватагу» из этого фельетона и других источников.[19] Я многое в романе угадал, хотя он, надо это раз навсегда понять критикам, ни в коем случае не носит характера историчности: топоры, плахи, сам Зыков, его конь, Таня — все это обобщенные полусказочные типы. У коня «из-под копыт искры (зимой-то, по снегу-то), из ноздрей пламя», сам Зыков — «весь из чугуна». У меня было, конечно, другое задание, более сложное, усложненное умышленно, роман писался не для истории революции, а для истории литературы, если можно так нескромно выразиться. Для романов же исторических нашей эпохи время еще впереди.

На днях вышлю Вам «Пейпус-озеро» и «Спектакль в селе Огрызове», вышедшие очередные тома.

Если желаете, вышлю продолжение «Угрюм-реки», около двух листов успел написать.[20] Дальше роман должен стать на какое-то философское обоснование — задача весьма трудная, не справиться мне. Перечитываю на сей предмет философов-идеалистов, натуралистов и др.

Всего Вам хорошего, дорогой Павел Степанович. Желаю отдохнуть, а я все еще торчу здесь, коплю денег на дорогу.

Ваш Вяч. Шишков.

## 3

15.VII.26. Караванная 18, кв. 8

Дорогой Павел Степанович!

Я очень люблю Ваши письма. Получил и Ваше последнее от 4.VII. Ваши замечания об «Угрюм-реке» для меня очень ценны. Не находите ли Вы, что главные ненужности в части первой — путешествие, описание мытарств молодого Прохора и Ибрагим-Оглы? Возможно, что я хватил тут через край, увлекшись описанием своего личного путешествия по р. Нижней Тунгуске в 1911 году.[21] Роман застрял. Не двигается. А надо бы. Посылаю Вам еще около 2 печатных листов. А получили ль Вы вырезку из «Кр‹асной› газеты» — «Страшный город» — там, попутно, о моей «Ватаге»? [22]

На днях вышлю две вышедшие мои книжонки. Рылся у себя в бумагах и нашел рукопись «Пейпус-озера», которую я считал уничтоженной. Там интересен постскриптум письма поручика Баранова ‹...› Рукопись я от-

---

[16] Нарбут Владимир Иванович — председатель правления ЗИФ.

[17] Речь идет о статье И. Новича «Дерево современной литературы» («На литературном посту», 1926, № 3, стр. 24—26).

[18] К письму приложена вырезка статьи Г. Вяткина «Страшный город» («Красная газета», 1926, 13 июня). В ней приводятся факты кровавых расправ, имевших место в г. Кузнецке Томской губернии в период гражданской войны. В связи с этим упоминается «Ватага» Шишкова как роман, во многом верно отразивший сибирскую действительность.

[19] Новые главы романа, написанные под влиянием заметки, под названием «Партизаны», были опубликованы в журнале «Пролетарский авангард» (1930, № 2, стр. 43—52).

[20] В. Я. Шишков посылал П. С. Богословскому по частям рукопись первого тома романа «Угрюм-река»; роман был закончен в 1933 году и в том же году был издан Госиздатом в двух томах.

[21] В 1911 году В. Я. Шишков возглавлял экспедицию на реку Лену с целью обследовать водораздел между Леной и Нижней Тунгуской для соединения этих рек каналом. Работа экспедиции проходила в чрезвычайно трудных условиях, вместо четырех месяцев продолжалась восемь; участники экспедиции едва не погибли в тайге. Они были выведены к реке Ангаре кочевыми тунгусами и 24 ноября прибыли в Томск, где их уже считали погибшими.

[22] См. примечание 18.

lib.pushkinskijdom.ru

дал на хранение в Пушкинский Дом при Академии Наук.[23] Я думаю, Вам не стоит пользоваться ею, как материалом, не вполне одобренным ‹...›

Там же я нашел письма покойного писателя Викт‹ора› Вас‹ильевича› Муйжеля. Перед смертью (к этому моменту относятся его письма) он был очень добрый к людям, поэтому, я думаю, хвалил он не по заслугам и меня.

Вы когда-то писали мне, что интересуетесь мнением обо мне современных писателей, поэтому посылаю Вам и письма Муйжеля.[24]

Я сам заинтересован вопросом о родстве моего деда с Алекс‹андром› Сем‹еновичем› Шишковым и, возможно, так или иначе этот вопрос нынче выясню.[25]

31.VII.

На этой фразе письмо я оборвал, захватил его в поездку во Псков, в надежде кончить там, да загулялся и не кончил. Псков — поразительно интересный город. В прошлом году я осматривал церкви, а нынче разыскал по плану все старинные XVI—XVII—XVIII вв. гражданские постройки. Старина всегда меня умиляет. Знакомы ли Вы с «Записками» Археологического Псковского О‹бщест›ва? [26] Прекрасно они ведутся. А юбилейный краеведческий сборник Ваш я получил по приезде.[27] Сердечное спасибо Вам. Я сразу же набросился на Ваше описание свадьбы, но только успел просмотреть, не углубляясь.[28]

Стенографические обрядовые записи очень ценны. Но каким же образом Вы умудрились дословно записать?

Я думаю, этим делом Вы занимались не на свадьбе, где надлежит веселиться, пьянствовать и любоваться красивыми женщинами, а Вам диктовал обер-спец этого дела, в избе, за чайком. А полезное дело Вы делаете, милый Павел Степанович, и для края и для России вообще: фиксировать старый, уходящий быт почетно, он создавался веками и теперь коряво видоизменяется, а что ему придет на смену — неизвестно; одно известно, что никакая мудрящая, даже гениальная голова не создаст нового обряда, ни свадебного, ни похоронного: обряд идет снизу, а не сверху. Наверно, много забот берет от Вас (и досуга).

А вот Вы задали мне вопросик, на который не сразу-то ответишь. Я не вел дневников и не могу припомнить, когда где бывал, с кем встречался. М. Горький все свои встречи отчетливо помнит, даже о чем когда с кем говорил (по-моему, изрядно привирает), а я отчетливо не помню. Всех героев своих произведений когда-нибудь и как-нибудь видал (может быть, во сне), но целиком, портретно никто не отразился, я этого не люблю, все действующие лица, за малыми исключениями, выдуманы, сложились в подсознании из сознательно (и подсознательно) наблюденного материала. Вот, например, купеческий сын Валька и его Таня, девушка — в рассказе «Суд скорый» — живые, существующие в жизни; «разведенция» (так зовут по-таежному резиденцию) Валентина Суздалева, купеческого сына из с. Кежмы на Ангаре-реке — домик небольшой и амбар с баней, стоит при устье реки Илимпеи (левого притока р. Нижней Тунгуски). В 1911 году мы там жили с изыскательской партией почти весь сентябрь, поджидали караван тунгусов и вышли оттуда в тайгу, по снегу, чтоб пробраться на Ангару, в жилое место. «Суд скорый» происходил именно здесь, в этой избушке, именно так, как описано, как рассказал мне Валька, участник суда.[29] Остальных персонажей я не видал.

---

[23] Рукопись хранится в ИРЛИ (р. 1, оп. 36, № 52). На л. 125 читаем: «Он стал складывать письмо и вдруг на чистой четвертой странице впервые увидал приписку.

P. S. И еще хочется написать тебе... Не я один сбился с пути, теперь стоит на распутье пол-России, или сбились они, большевики. Покажет будущее, которое мне не судьба видеть, покажет история. Одно скажу: вознесет себя превыше неба тот, кто укрепит за своим народом его право на жизнь, чей голос будет услышан человечеством и за чьей мудростью человечество пойдет.

П-Б. 1920 25 февраля.

Николай медленно сложил письмо; уставился долгим взглядом в снег».

[24] Два упомянутых письма В. В. Муйжеля сохранились в архиве П. С. Богословского (ИРЛИ, ф. 690).

[25] Шишков Александр Семенович (1754—1841) — известный писатель и государственный деятель, президент Российской Академии наук — состоял в отдаленном родстве с Дмитрием Алексеевичем Шишковым, дедом писателя, помещиком Бежецкого уезда (см.: П. С. Богословский. Вячеслав Шишков. Опыт монографического обзора жизни и творчества (ИРЛИ, ф. 690, л. 8)).

[26] Речь идет о «Трудах Псковского археологического общества» (1896—1916), ошибочно названных в письме «Записками».

[27] Пермский краеведческий сборник (вып. II. Пермь, 1926) вышел к десятилетию основания Пермского университета.

[28] П. С. Богословский. Крестьянская свадьба в лесах Вильвы, Пермского округа. В кн.: Пермский краеведческий сборник, вып. II, стр. 128—159.

[29] Валентин Суздалев и Таня — прототипы Борьки и Маши, персонажей рас-

lib.pushkinskijdom.ru

Тунгус Пиля в «Черном часе» — я его видал в тайге в том же 1911 году, он тоже обращался ко мне с просьбой: «большой начальник, пиши скорей бумага: старик жену у меня на час брал, совсем таскал».[30]

В рассказе «Каторжник» у рассказчика я был в его лачуге (землянке) на берегу речки Басандайки под Томском в 1908—1909—1910 гг., не помню.[31] Он мне рассказывал. Ни в «Тайге», ни в «Ватаге», ни в «Пейпус-озере», ни в «Страшном каме» живых портретов нет, фабульная же сторона на 50% взята из жизни, а вернее — от жизни. Между прочим, «Страшный кам» — живая, бытовая легенда, о ней писал я в очерках «По Чуйскому тракту» и беседовал, собирая материал, с многими крестьянами, с местным священником и священником села Онгудай — от‹цом› Константином.[32]

У меня много записных больших и малых книжек, большинство записей довольно интересно.[33] Если б все это использовать, много бы любопытного можно написать. Но, с одной стороны, — лень, с другой — считаешь это устарелым, нашему времени ненужным и отвлекаешься современностью.

Если б я был знаменитым, то, конечно, после моей смерти записные книжки мои были бы изданы и очень заинтересовали бы даже рядового читателя.

А пока до свиданья, Павел Степанович. Всего хорошего Вам. Собираюсь ездить, адреса свои, ежели где обоснуюсь, буду Вам телеграфировать.

Ваш Вяч. Шишков.

P. S. У «Земли и Фабрики» какая-то комбинация с Госиздатом, какое-то объединение, пока о всем этом я имею смутное представление.

PPS. 2.VIII. Сейчас прочел Вашу статью об Анне Ал‹ексанровне› Кирпищиковой.[34] Как интересна жизнь ее и как сильны приводимые Вами выдержки из ее рассказов: баба и грудной ребенок в узле, и лесник, искусанный бешеным животным. Большие плюсы ставите Вы в житие своем, приняв на себя хлопотливую инициативу поднимать на поверхность жизни все, что этого заслуживает. Светлое у Вас сердце.

---

## ПИСЬМА Н. Н. АСЕЕВА В. П. ПОЛОНСКОМУ

(ПУБЛИКАЦИЯ Ю. А. МЕШКОВА)

Летом 1921 года начал выходить журнал «Печать и революция», ответственным редактором и главным организатором которого был Вячеслав Павлович Полонский. Как вспоминал Н. Л. Мещеряков, входивший в редколлегию журнала, «Полонский сам собирал авторов, давал им заказы, уговаривал их работать, сам правил статьи, сам писал статьи для журнала, сам бурно воевал в Госиздате».[1] Среди авторов, привлеченных редактором к активной работе в журнале, был и поэт Н. Н. Асеев, в первой половине 1922 года вернувшийся в Москву с Дальнего Востока.

В Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ) хранится ряд материалов, характеризующих отношения Асеева и Полонского.

Первый по времени документ — записка Я. З. Черняка, работавшего в редакции «Печати и революции», и ответ Асеева.

---

сказа «Суд скорый», впервые опубликованного в кн.: Вяч. Шишков. Сибирский сказ. Пгр., 1916.

[30] Рассказ «Черный час» впервые опубликован в альманахе «Круг» (1924, № 3), датирован автором 1921 годом.

[31] Рассказ «Каторжник» впервые опубликован в «Ежемесячном журнале» (1917, № 1).

[32] Очерки В. Я. Шишкова «По Чуйскому тракту. (Путевые очерки)» публиковались в газете «Сибирская жизнь» в 1913 году, с июля по ноябрь; переизданы в кн.: Алтай в художественной литературе. Барнаул, 1951, стр. 149—165.

[33] Сибирские записные книжки В. Я. Шишкова исчезли вместе с его архивом в г. Пушкине в 1942 году.

[34] Имеется в виду статья П. С. Богословского «Сотрудница „Современника“ и „Отечественных записок“, пермская писательница А. А. Кирпищикова. (По случаю шестидесятилетия ее литературной деятельности)» (в кн.: Пермский краеведческий сборник, вып. II, стр. 74—94).

[1] Цит. по: Очерки истории русской советской журналистики. 1917—1932. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 249.

lib.pushkinskijdom.ru

В период пребывания на Дальнем Востоке Н. Асеев сблизился с критиком Н. Чужаком, оказавшим на поэта известное влияние. Асеев сотрудничал в редактировавшихся Чужаком во Владивостоке большевистских полулегальных изданиях, был активным автором журнала «Творчество», при содействии Чужака выбрался из занятого интервентами и белогвардейцами Владивостока в Читу, бывшую тогда столицей буферной Дальневосточной республики. Асеев познакомил Чужака с произведениями В. Маяковского, и тот стал активным пропагандистом творчества поэта. В. Полонский, видимо, знал о Н. Чужаке (тот был довольно заметной фигурой в большевистских организациях Дальнего Востока, имел опыт подпольной революционной работы); беседы с Н. Асеевым пробудили у редактора интерес к его работам. Через Черняка он попросил Асеева прислать ему книгу Н. Чужака «К диалектике искусства».[2] Асеев ответил Черняку:

‹1 ноября 1922›[3]

«Дорогой т. Черняк.

К сожалению, произошла ошибка: „Диалектики искусства“ в данный момент у меня под руками не оказалось. Достану и принесу в четверг вечером в Д. П.[4] Посылаю для Вяч. Павл. последнюю, только что полученную книжку Чужака.[5]

Ник. Асеев».[6]

Интересны три письма Н. Асеева к В. П. Полонскому, относящиеся к первой половине 1923 года. Первое из них связано с выходом в Госиздате книги Н. Асеева «Избрань».

«Дорогой
Вячеслав Павлович!

Полтора месяца меня трепала злостная испанка. Поднявшись кое-как на ноги, я оказался почти инвалидом: кружилась голова, болели глаза и т д. Пишу я Вам об этом не только из желания отвратить Ваш справедливый гнев, но и для представления Вам истинного положения вещей. Сборник мной составлен давным-давно, но у меня совершенно не было денег уплатить за переписку на машинке. Сейчас я кое-как справился, и через два дня он будет готов (переписывается на машинке в соседней комнате). От ГИЗа я получил предупреждение о скорейшем представлении работы.

Если Ваше ко мне доброе отношение не исчерпалось окончательно — не поставьте мне в злой умысел опоздание, вызванное исключительно болезнью.

Жму руку.

Искренне Вас уважающий
Ник. Асеев.

1923.III.22».[7]

К концу марта—началу апреля 1923 года относится и второе письмо, не датированное и написанное на бланке журнала «Печать и революция»:

«Глубокоуважаемый
Вячеслав Павлович.

Вами вычеркнуты из рецензии о Никитине[8] — цитаты, взятые из книги, без которых рецензия выглядит двусмысленно и пристрастно необоснованной. Хотя я вовсе не сторонник почтительного трепета перед собственными строками, но такую „правку“ их нахожу беспричинной. Особенно потому, что вырезаны цитаты, следовательно — соображения редакции не могли основываться на неудачности выражений рецензента.

Не подумайте, что я обижаюсь. Просто если уж ругаешь человека, то нужно показать, за что именно, а то выходит, что ругать следует не автора, а рецензента, за беспричинные нападки.

---

[2] Н. Чужак. К диалектике искусства. Изд. «Дальпечать», Чита, 1921.
[3] Датируется по записке Я. З. Черняка, на обороте которой Асеев отвечает.
[4] Московский Дом Печати, где размещалась редакция «Печати и революции».
[5] Речь идет о книге: Н. Чужак. Сибирский мотив в поэзии. Изд. «Дальпечать», Чита, 1922.
[6] ЦГАЛИ, ф. 2208, оп. 2, ед. хр. 186, л. 1.
[7] Там же, ф. 1328, оп. 1, ед. хр. 19, л. 1.
[8] Рецензия Н. Асеева на сборник рассказов Ник. Никитина «Рвотный форт» (М., 1922) была напечатана в книге 2 «Печати и революции» за 1923 год.

lib.pushkinskijdom.ru

Боюсь, что в рецензии о «Чтецах-декламаторах» [9] Вы также найдете слишком жесткую [10] для составителей правду и захотите ее смягчить. Очень прошу в таком случае предупредить меня, дабы найти компромисс. Мой телефон 1—06—79. Я немедленно приму во внимание Ваши соображения и реконструирую текст, не поступаясь основой рецензии. А то жаль тупить бритву механическим выщербливанием.

Жму руку

Ваш искренний
Ник. Асеев».[11]

Авторитет Н. Асеева не только как поэта, но и как литературного критика был достаточно высок. С момента приезда его в Москву и до середины 1924 года в журнале «Печать и революция» шли его статьи и рецензии, подчас по несколько в одном номере. Публикуемое ниже письмо не только является свидетельством авторитета Асеева для Полонского, но и характеризует позицию автора его в сложной литературной обстановке тех лет.

«Уважаемый
Вячеслав Павлович!

Я внимательно просмотрел рассказы Н. Н. Ляшко.[12] Выкидывать из них ничего не представляется целесообразным. Книжка — как она есть — совершенно отчетливо рисует облик дарования Н. Н. Ляшко, облик, который, по моему мнению, следует всемерно оттенять и беречь — как единственное молодое дарование писателя-беллетриста подлинно пролетарского уклада.

Ваш искренний
Н. Асеев

1923.31.V».[13]

В архиве В. П. Полонского в ЦГАЛИ хранятся две телеграммы Н. Асеева от 2 и 21 июля 1930 года, носящие деловой характер. Во второй телеграмме мы находим указание на начало работы поэта над циклом стихотворений, которые позже составят его книгу «Высокогорные стихи» (М., 1938). «Помимо гарантии повести,[14] — сообщает поэт В. П. Полонскому, редактировавшему журнал «Новый мир», — начал ряд кавказских стихов. Окончить которые — нужно быть ЗаГЭСе, РионГЭСе... стихов 500 строк».[15]

Публикуемые материалы уточняют факты творческой биографии Н. Н. Асеева.

---

[9] В книге 4 «Печати и революции» за 1923 год была опубликована рецензия Н. Асеева на два сборника: «Новый чтец-декламатор» (под редакцией И. В. Владиславлева. Изд. «Книга», М., 1923) и «Революционный чтец-декламатор» (т. I. ГИЗ Украины, 1923).

[10] Сначала Асеев написал «горькую», зачеркнул и сверху написал «жесткую».

[11] ЦГАЛИ, ф. 2208, оп. 2, ед. хр. 554.

[12] Н. Асеев опубликовал рецензии на книги Н. Ляшко: в «Красной нови» (1922, № 4) — на сборник рассказов «Железная тишина» (М., 1922) и в «Печати и революции» (1923, кн. 3) — на сборник рассказов «Радуга» (М., 1923). Настоящее письмо — о рукописи сборника рассказов Н. Ляшко «Искра» (вышел в издательстве «Красная новь» в 1924 году).

[13] ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 1, ед. хр. 19, л. 8.

[14] Повесть Н. Асеева «Санаторий» была опубликована в журнале «Новый мир» (1930, №№ 8—9 и 10).

[15] ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 1, ед. хр. 19, л. 10.

lib.pushkinskijdom.ru

# ПИСЬМА С. Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО

(ПУБЛИКАЦИЯ В. В. СМИРЕНСКОГО)

Лично Сергея Николаевича Сергеева-Ценского я никогда не встречал, но был знаком с ним заочно. Впервые я обратился к нему в 1936 году с письмом, в котором просил его рассказать мне о встречах с поэтом К. М. Фофановым. Кроме того, меня интересовал вопрос: действительно ли он написал о Павлоградской гимназии повесть, которая, по рассказам одного из моих знакомых, печаталась будто бы в газете «Южный край».

На все эти вопросы Сергеев-Ценский ответил мне следующим письмом:

«Алушта, 28 ноября 1936 г.

Уважаемый
Владимир Викторович!

К сожалению, ни в том, ни в другом из Ваших вопросов я не могу быть Вам полезен.

С К. М. Фофановым я никогда не встречался, — и заочно знаком с ним не был.

В «Южном Крае» тоже никогда ничего не печатал; вообще я начал печататься сразу в толстых журналах, а с газетами не имел дела.

Об N-ской гимназии тоже я не писал.

Павлоградскую гимназию, как таковую, я не описывал, но кое-какие фамилии преподавателей и учащихся кое-куда попали, а чета педагогов Сапожниковых описана мною в романе „Загадка кокса". (Печатался в 35 году, в журнале «Октябрь», затем вошел, как часть, в роман «Искать, всегда искать!», вышедший в этом году в Госиздате).

Роман этот будет мною продолжен и закончен со временем.

К 3-й части трилогии, о которой пишете, — я приду не раньше конца 37 года. Теперь я занят другим большим романом (историческим).

С совершенным уважением
С. Сергеев-Ценский».

Это письмо любопытно по трем причинам: во-первых, Сергей Николаевич подтверждает здесь, что он начал свою литературную деятельность сразу в «толстых» журналах, ни в одной из газет он не работал. Следовательно, слухи о сотрудничестве Сергеева-Ценского в газете «Южный край» неверны. Во-вторых, он раскрывает в письме двух прототипов из романа «Загадка кокса» — мужа и жену Сапожниковых. В-третьих, он говорит о том, что не является автором повести о Павлоградской гимназии, где он, действительно, был несколько лет педагогом.

По неопубликованным воспоминаниям одного из учеников Сергеева-Ценского (К. И. Михно), Сергей Николаевич в период его педагогической деятельности в Павлограде был еще совсем молод. Очень высокий и плотный, с длинными, буйными волосами, широко и упрямо вылезавшими из-под старенькой шляпы, которую Сергей Николаевич любил носить с опущенными полями, в черной крылатке, он всем своим обликом разительно напоминал старого студента.

Из среды педагогов Сергеев-Ценский резко выделялся своей оригинальной внешностью и костюмом, необычными, подчас весьма резкими, суждениями и замкнутостью. Преподавал он, кроме русской словесности, математику, физику, географию, и даже — рисование.

Роман «Искать, всегда искать!», о котором упоминает в конце письма Сергеев-Ценский, вышел в свет осенью 1935 года. Дальнейшего продолжения его не последовало.

Третья часть трилогии «Преображение» появилась несколько лет спустя. Впоследствии трилогия разрослась в многотомную эпопею (12 романов, 3 повести и два этюда).

Занят был Сергей Николаевич в те годы получившим впоследствии широкую известность историческим романом «Севастопольская страда».

Вторично мне довелось обратиться к Сергееву-Ценскому спустя много лет, когда я начал работать над биографией А. С. Грина. Сергей Николаевич ответил мне письмом, в котором набросал образ молодого Грина и высказал свое суждение об его творчестве, весьма своеобразное.

Вот это письмо:

«Уважаемый
Владимир Викторович!

Вполне понимая Вас, отвечаю на Ваше письмо, но, к сожалению, ничем не могу быть Вам полезен.

lib.pushkinskijdom.ru

Грина я видел всего один только раз, в конце 1906 года, в Петербурге, в редакции „Журнала для всех", — и помню его внешность смутно.

Кажется, у него были рыжие, солдатского типа, усы, лицо — истощенное, не то от хронической болезни, не то от алкоголизма.

Он не произвел на меня впечатления интеллигента, а фантастические повести, которые он писал, — меня не интересовали, и я их не читал, относясь к ним как к занимательному чтиву для публики, как к американскому детективу.

Видеть после 1906 года мне его не приходилось, поскольку я очень редко когда выезжал из Алушты. С писателями, вообще, я был очень мало знаком.

Из современных писателей, кажется, Паустовский очень интересовался Грином и даже бывал у него в Феодосии, или в Старом Крыму.

Он и мог бы сообщить Вам гораздо больше, чем я, тем более, что он и писал о Грине что-то мемуарное и всячески его пропагандировал.

Вот к Паустовскому Вам и следовало бы обратиться.

Желаю успеха!

С. Сергеев-Ценский».

В этом письме (оно не датировано, но относится к декабрю 1948 года) Сергей Николаевич, за давностью лет, допустил хронологическую ошибку.

Встреча его с Александром Грином не могла произойти в 1906 году. Литературный дебют Грина состоялся только 5 декабря 1906 года, и то в газете «Биржевые ведомости» (рассказ «В Италию»). В журналах же он начал печататься (в особенности в «Журнале для всех» В. С. Миролюбова) значительно позже.

Надо учесть также, что Грин начал свою литературную работу рассказами из рабочего быта, к тому же проникнутыми революционными настроениями, вследствие чего его первая книга «Шапка-невидимка» (1908) была царским правительством конфискована.

Поскольку Сергей Николаевич говорит, что фантастические повести Грина он не читал, ясно, что встреча их состоялась не в 1906 году, а в 1910 году, когда Грин отошел от реалистической прозы и начал писать фантастические новеллы, быстро завоевав ими известность: в издательстве «Земля» в 1910 году был издан его однотомник, а в 1913 году — трехтомник.

К. Г. Паустовский, с которым я впоследствии встретился, действительно, всегда отдавал должное Грину, считая его «писателем, нужным нашему времени», и написал краткий его биографический очерк «Жизнь Грина».

Последнее письмо от Сергея Николаевича я получил в 1955 году, в ответ на мое поздравление с его восьмидесятилетием.

Это коротенькая открытка:

«Уважаемый тов. Смиренский,

Ваше письмо со стихами, посвященными мне, я получил, благодарю за внимание.

Ответить Вам своевременно был не в состоянии, ввиду чрезмерного множества писем и телеграмм.

Всего доброго.

Акад. С. Сергеев-Ценский.

26 ноября 1955 г.
Алушта, Крым».

---

*Г. С. ЧЕРЕМИН*

## У ИСТОКОВ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА В. В. МАЯКОВСКОГО

Научное изучение творчества В. В. Маяковского, жизненного пути поэта, разработка связанных с ним историко-литературных, идеологических и эстетических проблем давно уже стали одной из отраслей советского литературоведения. К 80-летию со дня рождения великого поэта наши ученые пришли с крупными достижениями в исследовании его творческого наследия. Советскими литературоведами с позиций марксистско-ленинской теории успешно решены многие кардинальные вопросы творчества Маяковского, убедительно раскрыта его основополагающая роль в развитии поэзии социалистического реализма, огромное значение произведений поэта в идеологическом, нравственном и эстетическом воспитании человека развитого социалистического общества, в утверждении нашего советского образа жизни, в борьбе за коммунизм. Получило освещение интернациональное значение творчества Маяковского, его влияние на мировую революционную поэзию. В советскую эпоху создана обширная научная и — на ее основе — научно-

lib.pushkinskijdom.ru

популярная и учебная литература о великом поэте революции. Многие работы советских исследователей о Маяковском пользуются широкой известностью и признанием в нашей стране и за рубежом.

Сейчас, по-видимому, уже настало время подвести некоторые итоги научного изучения творчества Маяковского с тем, чтобы лучше наметить дальнейшие пути исследовательской работы. В этой связи приобретает определенное познавательное, теоретическое и методологическое значение история научного изучения творчества поэта, его жизненного пути. Сложная и сравнительно мало исследованная история изучения творчества Маяковского неразрывно связана со становлением и развитием советской науки о литературе, литературной критики и журналистики, с политической и идеологической борьбой на различных этапах истории нашей партии и Советского государства.

Задача этой статьи — осветить, хотя бы в общих чертах, возникновение научного изучения творчества Маяковского, прежде всего — одного из важнейших в методологическом отношении вопросов: изучения идейно-художественного развития поэта. Для этого необходимо вначале определить, что именно следует понимать под «научным изучением», поскольку уже в прижизненной критике 20-х годов в ходе рассмотрения произведений Маяковского были сделаны некоторые плодотворные наблюдения, первые, еще очень приблизительные обобщения и выводы. Творчество Маяковского в той или иной мере затрагивалось и в выходивших в эти годы книгах и статьях о современной русской литературе,[1] в справочных изданиях, в учебно-методической литературе. Особое место занимают суждения о Маяковском в работах и выступлениях А. В. Луначарского, многие из которых и сейчас сохраняют все свое значение.

Советское литературоведение, в широком смысле слова, ведет свое начало с первых послеоктябрьских лет. Однако лишь на определенном этапе своего развития, после преодоления вульгарного социологизма, формализма и других течений, примерно с середины 30-х годов, оно прочно становится на марксистско-ленинские, подлинно научные позиции.[2] Ко второй половине 30–х годов следует отнести и начало научного изучения творчества Маяковского, биографии поэта и других связанных с ним вопросов.

Завершение жизненного пути великого поэта революции сразу же вызвало необходимость подвести некоторые итоги его творческой деятельности, осветить ее литературное и общественное значение, осмыслить особенности идейного и художественного развития Маяковского. Разумеется, практическое решение этой задачи в сильной степени ограничивалось теоретической незрелостью тогдашнего литературоведения и литературной критики и острой групповой борьбой в литературе того времени. Без учета этой борьбы невозможно понять и особенностей истории изучения творчества Маяковского. В работах о нем 1930 года (посмертных) и последующих лет можно видеть продолжение полемики вокруг Маяковского в прижизненной литературной критике и своеобразное преломление в новых условиях некоторых сложившихся в ней концепций творческого пути поэта. Были в этих работах о поэте и меткие суждения, плодотворные идеи, которые смогли получить эффективное развитие только на последующем этапе — в результате научных исследований творчества Маяковского на основе марксистско-ленинской методологии.

Первостепенное значение, в том числе и для научного исследования творчества Маяковского, имело то, что еще при жизни поэта в партии и у широких масс читателей, вопреки предвзятым суждениям групповой литературной критики и происках недругов Маяковского, сложилась и все более утверждалась объективная, высокая оценка его творчества и общественно-политической деятельности.[3] При этом поддержка Маяковского, как крупнейшего советского поэта, на пути создания им подлинно новаторского, реалистического в своей основе, революционного искусства сочеталась с решительным неприятием так называемых «левых» течений в искусстве, в том числе футуризма.

---

[1] Из наиболее значительных работ см.: Георгий Горбачев. Современная русская литература. Л., 1928 (и последующ. изд.).

[2] См.: Советское литературоведение за 50 лет. Л., 1968, стр. 18—21.

[3] В 1924 году, в связи с предстоявшей заграничной поездкой Маяковского, А. В. Луначарский в официальном письме характеризовал его как «одного из крупнейших и талантливейших поэтов современной России...», а в следующем году засвидетельствовал, что «на верхах партии к нему прекрасное отношение...» (цит. по: В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. Изд. четвертое, дополненное. М., 1961, стр. 211, 228). «...Партия всегда относилась к нему очень внимательно и ценила его политическую устремленность... У Маяковского был все расширяющийся круг читателей-друзей...» — писал В. Попов-Дубовской в статье «Большой поэт великого времени. О Маяковском» («Правда», 1930, № 170 (4615), 22 июня).

lib.pushkinskijdom.ru

Эта партийная точка зрения исходила из ленинских эстетических принципов, отзыва В. И. Ленина о стихотворении Маяковского «Прозаседавшиеся» и критики Лениным футуристских увлечений поэта (поэмы «150 000 000» и др.).

Принципиальная, свободная от групповых интересов и пристрастий оценка произведений Маяковского, его идейно-художественного развития, направленности творческих исканий поэта находила свое выражение прежде всего в работах и выступлениях А. В. Луначарского, в отзывах других деятелей партии, в ряде статей партийной и советской печати, в резолюциях партийных и рабочих коллективов, на обсуждение которых поэт ставил свои крупнейшие произведения.

Партийная оценка Маяковского, его творчества нашла свое яркое отражение в редакционной статье газеты «Правда», опубликованной на следующий день после кончины поэта. Осуждая его уход из жизни, центральный орган партии вместе с тем подчеркивал, что Маяковский с первых дней Великого Октября отдал свой талант делу революции, что для него «не было вопроса о принятии революции, а был вопрос — как лучше служить ей», что поэт был «одним из бойцов на фронте, одним из каменщиков на стройке». «Правда» отмечала, что Маяковский принадлежал к тем в то время еще немногим поэтам, которые «всегда шли в ногу с революцией и сознавали ее гигантские масштабы».[4] Всю статью пронизывает мысль о правильной политической направленности, целеустремленности и актуальности поэзии Маяковского, уверенность в том, что она и далее будет служить строительству социализма. В замечательной статье «Жизнь и смерть», посвященной памяти Маяковского, Луначарский писал, что на Октябрьскую революцию поэт «откликнулся своей „сотней партийных книжек", которые стали песнями о судьбе революционных миллионов для революционных миллионов, сделались помощниками этих миллионов в их борьбе и будут еще и впредь оказывать гигантскую помощь».[5]

Советская общественность и печать активно выступали с разоблачением клеветнических измышлений о Маяковском зарубежной буржуазной и белоэмигрантской прессы.

Если в идейно-политической и общелитературной оценке Маяковского среди основной массы советских писателей, критиков и литературоведов к тому времени уже не было существенных разногласий, то по вопросам его творческого метода, отнесения его к пролетарской литературе, использования литературного наследия поэта, изучения его пути в революции, связи с футуризмом и по ряду других — представители различных литературно-эстетических группировок продолжали отстаивать и пропагандировать свои, порой диаметрально противоположные, суждения и выводы. В противоположность партийной критике, умевшей выделить и оценить *главное* в жизни и творчестве Маяковского, писатели и критики, принадлежавшие к разным, враждовавшим между собой литературным направлениям, подходили к поэту в значительной мере со своих узких групповых позиций, пытались уложить его творчество, деятельность и взгляды в прокрустово ложе надуманных концепций и искусственных схем. Сложившиеся в основном еще при жизни Маяковского — непосредственного и активного участника литературной борьбы 20-х годов, эти концепции и в начале 30-х годов сохраняли свой полемический заряд.

Наибольшее распространение получила концепция творчества и жизненного пути Маяковского, выдвинутая теоретиками РАПП. Авторитетность этой концепции, которая проникла в школьные учебники и справочные издания, придавало не только то, что она исходила от самой крупной пролетарской литературной организации, но и то, что именно в эту организацию вступил незадолго до своей кончины сам поэт.

Эта концепция получила свое выражение прежде всего в обращении секретариата РАПП в связи со смертью Маяковского, в статьях ведущих рапповских критиков: Л. Л. Авербаха, В. В. Ермилова, А. И. Селивановского, И. С. Гроссмана-Рощина и др. В рапповском духе было выдержано и соответствующее обращение писательских организаций Сибири.[6]

В обращении РАПП декларируется огромное значение Маяковского «в истории революционной поэзии, в пролетарской борьбе». Однако основной упор делается здесь не на творческих достижениях поэта, не на его участии в борьбе за социализм, а на трудностях преодоления им пережитков прошлого. Рапповская критика, продолжая старую напостовскую линию, приписывала Маяковскому «мелкобуржуазное бунтарство», «богемский анархизм», индивидуализм и т. п. Этот «тяжелый груз» (по выражению В. В. Ермилова) кочевал из статьи в статью в течение многих лет. Если «Правда» писала, что Маяковский, придя в революцию «своими особыми путями», «шел в революции нашим *общим* путем» (курсив мой, — *Г. Ч.*), то теоретики РАПП считали, что поэт после Октября лишь все более при-

[4] «Правда», 1930, № 104 (4549), 15 апреля.
[5] «Комсомольская правда», 1930, № 98 (1486), 30 апреля.
[6] См.: «Сибирские огни», 1930, № 4, стр. 105—106.

lib.pushkinskijdom.ru

ближался к «слиянию» с революцией, с пролетариатом. Они сосредоточили внимание главным образом на самом развитии, понимая его как бесконечное движение к цели. «Весь поэтический путь Маяковского, — говорилось в обращении РАПП, — был путем все большего и большего приближения к революции... если бы поэт остался жить, он смог бы преодолеть те изъяны в его творчестве, которые были результатом неполного усвоения мировоззрения пролетариата».[7] По словам Л. Л. Авербаха, поэт, не будучи идейно «монолитным», только «шел по пути к большевистской монолитности», однако «еще не дошел до нее», делал успешные попытки к тому, чтобы «очистить себя от всей грязи старого общества», но «до конца еще не очистил».[8] Высоко оценивая ряд произведений Маяковского, рапповские критики пытались, во имя концепции, отыскать «изъяны» в его творчестве. А. П. Селивановский, говоря о поэзии Маяковского, утверждал даже, что «ее провалы столь же значительны, как и ее взлеты».[9] Отсюда следовало, что надо отбирать только «лучшее» из литературного наследия Маяковского и что его художественный метод не может являться методом пролетарской литературы. Рапповцам, считавшим одной из главных своих задач направлять, наставлять и поучать писателей-«попутчиков», жизнь и творчество Маяковского представлялись, прежде всего, примером непрерывной внутренней «перестройки».

Диаметрально противоположные позиции занимали теоретики Лефа, Рефа и близких к ним групп. Считая так называемое «левое» искусство подлинно революционным, пролетарским, а Маяковского — его виднейшим представителем, они всячески подчеркивали и непомерно преувеличивали те стороны жизни и творчества Маяковского, которые сближали его с «левым» лагерем; особый упор при этом, естественно, делался на его эстетические взгляды и разработку поэтической формы, а также на организационные и личные связи. В решении вопроса о творческом пути Маяковского они признавали правомерность его эволюции лишь внутри «левого» литературно-эстетического направления — от футуризма к Лефу (рефовская группа, соответственно, — к Рефу). В первые дни после кончины поэта «левые» писатели и критики (В. А. Катанян, П. В. Незнамов, Б. А. Кушнер и др.) ограничились небольшими газетными заметками.[10] Основная групповая борьба вокруг наследия Маяковского развернулась между рапповцами и участниками так называемого «блока» (принявшего в августе 1930 года название «Литфронт»), который образовался весной 1930 года из «левой» оппозиции внутри РАПП («рапповского меньшинства») и группы бывших «переверзевцев» из числа сотрудников ИКП и Комакадемии.[11]

Литфронтовская концепция творчества Маяковского нашла свое отражение в статьях И. Беспалова, М. Гельфанда, А. Зонина и др. Литфронтовцы чрезвычайно высоко ставили творчество Маяковского, постоянно подчеркивали его политическую, гражданскую сущность. Они выступали против тенденций законсервировать литературное наследие поэта, сделать его лишь объектом почитания и изучения; считая это наследие актуальным для сегодняшнего и завтрашнего дня, ратовали за его использование. «Его поэзия, — писал И. Беспалов, — будет долго совершенным средством воспитания в массах преданности идеям революции... будет завоевывать новые и новые массы читателей. Путь Маяковского не окончен».[12] А. Зонин подчеркивал, что стихи Маяковского «продолжают быть активным острым оружием». «Мы не должны допустить, — заявил он, — чтобы под видом возвеличения Маяковского это оружие было отправлено во Вчерашнее».[13] Литфронтовцы дали отпор нападкам эстетской критики на «агитки» Маяковского. Однако они, как и лефовские теоретики, делали слишком большой крен в сторону агитационно-публицистических жанров, рекламных стихов, газетной работы поэта.

В противоположность рапповцам писатели и критики «Литфронта» считали, что перед Маяковским не стоял вопрос о «принятии» революции, утверждали органическую преемственность послеоктябрьского идейно-творческого пути поэта по отношению к его дореволюционной деятельности. «Он, — писал М. Гельфанд, — всегда жил и двигался в революции, шел вместе с нею...»[14] Не отрицая «внутренней борьбы» в поэтическом сознании Маяковского, его «гигантской работы над самим собой», литфронтовцы в отличие от рапповских критиков не выискивали «изъянов» в творчестве поэта и противоречий, которых он не успел бы преодо-

---

[7] «Известия», 1930, № 105 (3952), 16 апреля.
[8] «На литературном посту», 1930, № 9, стр. 5, 6, 11.
[9] Там же, стр. 17.
[10] См.: П. Незнамов, В. Катанян. Это и есть пролетарский поэт; Борис Кушнер. О друге, и др. «Литературная газета» и «Комсомольская правда», экстренный выпуск, 1930, 17 апреля.
[11] Т. е. сторонников школы В. Ф. Переверзева, с которой велась теоретическая дискуссия в 1929—1930 годах.
[12] «Печать и революция», 1930, № 3, стр. 7.
[13] Там же, стр. 9.
[14] Там же, стр. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

леть. Тем самым отвергалась рапповская концепция незавершенного «приближения» Маяковского к пролетариату, хотя и декларировалось, что между ранним и зрелым периодами творчества поэта, как писал М. Гельфанд, «пролегает сложный, гигантский, трудный путь превращения Маяковского — индивидуалистического одиночки-бунтаря — в великого певца пролетарской революции. Здесь была своя, строго обусловленная логика ступеней развития, переходов, скачков».[15] Но главным для литфронтовцев была не эта сложность, трудность, а то, что Маяковский, по словам И. Беспалова, будучи «зрелым мастером», «неразрывно соединяет свой поэтический путь с путем борющегося пролетариата».[16] Отсюда следовал естественный вывод, что «метод работы Маяковского... должен быть методом пролетарского искусства».[17]

Как известно, еще при жизни Маяковского в критике дискутировался вопрос о возможности отнесения его творчества к пролетарской литературе. Для рапповских догматиков этот вопрос не был снят и после принятия поэта в члены РАПП.

К началу 30-х годов, вне групповой литературной борьбы, этот вопрос уже мог решаться по существу. Феликс Кон говорил о Маяковском как о «великом пролетарском поэте»,[18] который «первый вместе с Горьким соединился с пролетариатом, когда интеллигенция отвернулась от нас...» [19] На вечере в Комакадемии 26 апреля 1930 года, посвященном изучению творчества Маяковского, П. М. Керженцев во вступительном слове назвал его «одним из крупнейших поэтов не только нашего, но и мирового пролетариата».[20] Редакционная статья о Маяковском в газете «Известия» (1930, № 104 (3951), 15 апреля) была озаглавлена «Пролетарский поэт».[21]

Вопрос о допустимости применения к Маяковскому термина «пролетарский поэт» приобрел в борьбе между РАПП и «Литфронтом», казалось бы, неожиданную остроту. Однако для групповой литературной критики решение этого вопроса было особенно важным, так как определяло отношение литературной группировки к художественному методу Маяковского, к использованию его литературного наследия и пр. — о чем уже говорилось выше. Для рапповских «неистовых ревнителей»,[22] продолжавших отстаивать «чистоту» пролетарской литературы и ее художественного метода, безоговорочное отнесение Маяковского к «пролетарским поэтам» было неприемлемым. Оно противоречило бы их схеме бесконечного «приближения» Маяковского к революции и пролетариату. Не случайно в упомянутом обращении секретариата РАПП Маяковский именовался просто «огромным» или «огромным революционным» поэтом.[23] И. С. Гроссман-Рощин осуждал критиков, которые «пытаются... торопливо выдать ему звание пролетарского поэта...» [24] В статье другого рапповского критика говорилось, что Маяковский «*не был пролетарским поэтом*, но он был бесспорно *революционный поэт*...» [25]

В противоположность рапповцам в заметке «Памяти друга», подписанной, вместе с лефовцами и другими близкими к Маяковскому лицами, также и некоторыми участниками «блока» («Литфронта»), утверждалось, что Маяковский «получил право называться пролетарским поэтом» «уже значительно раньше» своего вступления в РАПП.[26] В статье участника «Литфронта» Б. Ольхового говорилось, что Маяковский «прошел длинный путь в своем развитии, и это развитие привело к тому, что он стал пролетарским поэтом. Социальная направленность его творчества, активное вмешательство своим творчеством в жизнь, злободневность, публицистичность, установка на массы, живейшее реагирование на все явления политической жизни — вот что дает ему право так именоваться...» [27] Позиция литфронтовцев в этом вопросе, таким образом, совпадала с приводившейся выше внегрупповой точкой зрения.

Были по этому вопросу и не очень ясные, внутренне противоречивые мнения. «Как и следовало ожидать, — говорилось в редакционной статье «Комсомольской правды», — уже начались горячие споры. Кто Маяковский? Революционный

---

[15] Там же.
[16] Там же, стр. 6.
[17] «Правда», 1930, № 106 (4551), 17 апреля.
[18] «Рабочий и искусство», 1930, № 22 (30), 20 апреля.
[19] «Комсомольская правда», 1930, № 86 (1474), 15 апреля.
[20] «Литературная газета», 1930, № 17 (54), 28 апреля.
[21] Показательно, что применение к Маяковскому в то же время эпитетов: «великий», «талантливейший», «гениальный» и пр. не вызывало в групповой литературной критике никаких споров.
[22] Выражение Ю. Либединского. См.: С. Шешуков. Неистовые ревнители... М., 1972.
[23] «Известия», 1930, № 105 (3952), 16 апреля.
[24] «Октябрь», 1930, № 5—6, стр. 252.
[25] «Сибирские огни», 1930, № 4, стр. 107.
[26] «Правда», 1930, № 104 (4549), 15 апреля.
[27] «Молодая гвардия», 1930, № 8, стр. 70.

lib.pushkinskijdom.ru

поэт из крайне левого крыла попутчиков? Стопроцентный, образцовый пролетарский поэт? Или ни то, ни другое, а что-то третье?.. Ответ на этот вопрос труден...» Газета приходила к выводу, что есть основания назвать Маяковского *«на последнем этапе работы пролетарским поэтом»*. «Однако означает ли это, что Маяковский являет собой *совершеннейший* образец пролетарского поэта? Нет, не означает...» И газета призывала бороться как с *«апологетами»*, так и с теми, *«кто недооценивает Маяковского* как пролетарского поэта», призывала «взять из него лучшее, подлинно пролетарское...» [28] Очевидно, имея в виду это последнее положение, ленинградский «журнал пролетарского творчества» отмечал: «...слушая эти речи, начинает казаться, что великий поэт Маяковский — только старый броненосец, с которого сдирают отдельные, могущие еще служить части»; Маяковский, заявлял журнал, — «наш боевой товарищ, чьи книги долго еще будут жить, являясь превосходнейшим оружием борьбы за новый, социалистический мир».[29]

Рапповская критика сразу же обрушилась на литфронтовцев. Уже упоминавшаяся статья Л. Авербаха заострена в первую очередь против критиков, которые «в дни траура по Маяковскому потеряли способность подчинять скорбь трезвой оценке жизни и работы великого поэта революции», «канонизирующих Маяковского в непогрешимого пролетарского классика».[30]

Аргументация этой статьи была повторена затем в совместной статье Л. Авербаха, В. Сутырина, Ф. Панферова, которые обвиняли своих оппонентов по существу в игнорировании самого *процесса* развития Маяковского.[31]

Обе точки зрения критиковал В. Попов-Дубовской, отмечая, что «объективное выяснение художественного значения Маяковского в революции и в литературе имеет серьезное и не только литературное значение».[32] Позиция автора статьи, попытавшегося объективно обрисовать путь поэта, позднее была полемически охарактеризована рапповцами как «лефовско-литфронтовская».[33]

Летом дискуссия между рапповцами и участниками «блока» — по всему кругу спорных вопросов, в том числе и о Маяковском, — достигла крайней остроты. Так, В. Ермилов в докладе на конференции Ленинградской ассоциации пролетарских писателей резко критиковал «блоковцев» и поддерживавшие их печатные органы. Он обвинил сторонников «блока», в частности, в «капитуляции перед лефовцами, перед тем лефовским прошлым Маяковского, от которого он сам отказался».[34] В конце 1930 года в итоге идейно-политической борьбы было принято решение о роспуске «Литфронта». В его поражении вопрос о Маяковском не играл главной роли, но оно объективно привело и к укреплению рапповской концепции творчества поэта, тем более что другие литературные группировки уже не играли значительной роли.

Критика так называемого «правого» [35] литературно-эстетического лагеря, ожесточенно нападавшая на Маяковского при его жизни, теперь оказалась в тупике. Во-первых, с особенной силой выявилось, несмотря на все прежние нападки, широкое признание творчества поэта и его огромного общественного значения. Во-вторых, «правый» лагерь был ослаблен происшедшим весной 1930 года в результате дискуссии идейным разгромом «Перевала». Критикам, принадлежавшим к этому направлению, приходилось либо воздерживаться от сколько-нибудь значительных выступлений о Маяковском, либо менять позиции. На последний путь стал В. П. Полонский в большой статье «Маяковский (памяти поэта)». Рассмотрению в ней творчества и жизненного пути поэта предпослана оговорка, что статья не претендует быть «ни характеристикой Маяковского-поэта, ни портретом Маяковского-человека. Это — заметки читателя, много в Маяковском любившего и много в нем отрицавшего». Автор «заметок» попытался в них объективнее подойти к Маяковскому и даже признал неправильность некоторых своих прежних полемических суждений. Он отходит от своей прежней концепции «снижения» послеоктябрьского творчества Маяковского по сравнению с дореволюционным. В статье подчеркивается социально-политическая революционность раннего Маяковского и ее значение для последующего развития. Однако «диалектика его развития» представляется критику в искаженном виде: поэт «шел из мещанства против мещанства» и т. п. Полонский показывает идейный рост поэта, его служение революции. Но, как и рапповцы, он делает особый упор на «трудности» пути Маяковского, старается

---

[28] «Комсомольская правда», 1930, № 91 (1479), 20 апреля.
[29] «Резец», 1930, № 13 (301), стр. 1.
[30] «На литературном посту», 1930, № 9, стр. 5, 6.
[31] «Правда», 1930, № 136 (4581), 19 мая.
[32] Там же, № 170 (4615), 22 июня.
[33] «На литературном посту», 1930, № 21—22, стр. 12.
[34] Там же, № 13—14, стр. 32.
[35] Термин — литературно-эстетический, однако критики, принадлежавшие к этому направлению, порой в своих суждениях объективно смыкались и с политически враждебными течениями.



lib.pushkinskijdom.ru

уверить, что Маяковский постоянно вел борьбу «в себе и с самим собой». В еще большей мере, чем рапповские критики, автор статьи пытается отыскать «изъяны» в мировоззрении и творчестве поэта. Полонский сравнивает поэтический путь Маяковского «второго периода» (послереволюционного) с «превосходной горной породой», через которую проходит некая «трещинка»: в Маяковском до последних дней якобы продолжал жить «ветхий Адам» и т. п. Путь поэта изображался Полонским как путь «мелкобуржуазного интеллигента к пролетариату»; он «перестал быть попутчиком», но «не сделался еще пролетарским поэтом», что в принципе возможно, и т. п.[36] Как видно, многие положения статьи Полонского фактически сближают ее с рапповской концепцией развития Маяковского.

В согласии с уже установившейся оценкой творчества Маяковского в партии и широких слоях читателей групповая критика в своем большинстве, прежде всего рапповская и литфронтовская, считала, что творчество поэта — как в идейном, так и в художественном отношении — развивалось по восходящей линии. При этом наиболее влиятельная, рапповская критика стремилась осмыслить Маяковского в непрерывном развитии, движении, наметить этапы его идейно-творческого пути. Такая направленность в общем отвечала объективным требованиям научного изучения. Но у рапповцев научный подход этим, собственно, и ограничивался, поскольку конкретное применение исторического принципа носило у них умозрительный, схоластический характер и имело методологически порочную, вульгарно-социологическую основу. В своих построениях рапповские критики исходили преимущественно из мировоззренческой стороны (которую также толковали неправильно), игнорируя художественную специфику творчества поэта. В то же время, о чем уже говорилось выше, они не могли правильно понять диалектику его творческого развития. В изображении рапповских критиков, писала впоследствии Е. Ф. Усиевич, «дело обстояло так, что в одном месте возвышается величественно неподвижная революция, а из другого места, задыхаясь, спешит, движется, движется и никак не может придвинуться к ней вплотную — Маяковский. Таким образом, сколько бы они ни оговаривали, что Маяковский, конечно, двигался к революции, от их статей остается впечатление, что Маяковский беспомощно топтался на месте».[37]

Слабость трактовки рапповцами творческого развития Маяковского хорошо видели уже их литфронтовские противники. Так, например, Г. Горбачев с иронией замечал, что дело совсем не в *«праздных вопросах»*, «на сколько метров „количества“ отстоял Маяковский от качества пролетарского поэта и что именно необходимо было дополнить чьими-то советами в его идеологии и художественном методе, чтобы он стал с чьей-то точки зрения безукоризненным...» [38]

Однако литфронтовская концепция была столь же односторонней. Правильно подчеркивая цельность, органичность творчества Маяковского, неразрывную связь его дооктябрьского и послеоктябрьского периодов, слитность пути поэта с партией и народом, участники «блока» недооценивали сложности процесса идейного развития поэта, значения его произведений эпического и лирического жанров.

Отдельные интересные наблюдения и суждения содержались также в работах В. Полонского и других. В целом же групповая литературная критика того времени весьма мало могла дать для подлинно научного изучения творчества Маяковского.

Вопрос об изучении наследия поэта, так же как и об издании его произведений, собирании рукописей и других материалов, поднимался в периодической печати и на собраниях в соответствующих организациях с первых же дней после его кончины. Президиум Комакадемии и ее секция литературы и искусства объявили «своей ударной задачей исследование всего творческого пути Маяковского и его творческого метода...» [39] В сообщении о «первом вечере докладов» 26 апреля говорилось, что ими «секция искусства и литературы Комакадемии начинает систематическую работу по изучению Маяковского».[40] К этой работе решил приступить и научно-исследовательский кабинет Государственного института журналистики.[41] Выступая на одном из вечеров памяти поэта, А. В. Луначарский подчеркивал: «Важно, чтобы мы, его современники, возможно скорее отдали себе отчет в том, чем был Маяковский». Предостерегая от «торопливости» в этом деле, он говорил: «...за теми надгробными словами, которые произносились в первом приступе горя, должна последовать серьезная, глубокая, вдумчивая оценка... Мы должны говорить о Маяковском не с точки зрения злободневности темы,

[36] «Новый мир», 1930, № 6, стр. 173, 186, 195, 196, 198.
[37] «Литературный критик», 1936, № 4, стр. 7.
[38] Владимир Маяковский. Однодневная газета Ленинградского отдела ФОСП, 1930, 24 апреля.
[39] «Литературная газета» и «Комсомольская правда», экстренный вып., 1930, 17 апреля.
[40] «Литературная газета», 1930, № 17 (54), 28 апреля.
[41] «Печать и революция», 1930, № 3, стр. 85.

lib.pushkinskijdom.ru

а учтя всю огромную общественную и литературную ценность его творчества и тщательно его изучив».[42] Однако в тех немногих статьях о Маяковском, где наряду с общей характеристикой и полемическими рассуждениями раздавались призывы «приступить к тщательному изучению творчества Маяковского в целом», изучение подменялось отвлеченным теоретизированием в рапповском духе.[43]

В печати того времени получило отражение недовольство среди рабочих и комсомольцев некоторыми литературно-критическими статьями, в частности — Гроссмана-Рощина, и вечерами памяти поэта. Заметка об одном таком вечере в «Литературной газете» была озаглавлена словами Маяковского — «Мраморная слизь». Очевидно, имея в виду критиков «правого» лагеря, комсомольцы писали в том же номере, что если критики «называли массовость Маяковского *снижением* с поэтических высот», то, по мнению авторов письма, — «это *подъем* от кружка высококвалифицированных читателей до тысячной аудитории слушателей, до миллионной массы читателей...» [44]

Хотя статьи о Маяковском отражали, в той или иной степени, общие методологические пороки тогдашнего литературоведения и авторы их находились большей частью под влиянием рапповской концепции, в некоторых работах намечались иные принципы и приемы исследования, более конкретный подход к творчеству поэта. Так, например, И. И. Анисимов в статье «Пути развития Маяковского» характеризовал это развитие в послеоктябрьские годы как движение от «абсолютной патетики» к «повседневной... работе революционного художника», связывая, в частности, с эволюцией мировоззрения поэта становление в его творчестве эпического жанра, проводил параллели с И. Бехером. Автор подчеркивал неразрывную связь Маяковского с исторической эпохой: «...каждый этап, пройденный революцией, находит свое отображение в творчестве художника».[45] Журнал «Русский язык в советской школе», поместив статью общего характера о поэте, сообщал: «При первой возможности журнал займется углубленным и всесторонним анализом творчества В. Маяковского». В следующем номере, очевидно в осуществление этого намерения, была опубликована статья М. Б. Храпченко «Владимир Маяковский». Автор статьи, говоря о раннем Маяковском, в отличие от обычных тогда рассуждений о «богемском анархизме», сосредоточил внимание на мотивах социального протеста, «по линии все большего заострения и усиления» которых шло развитие поэта. Анализируя процесс творческого развития Маяковского в советскую эпоху, к которой относится «расцвет деятельности» поэта, исследователь приходит к выводу о его «все большем приближении к конкретным проявлениям действительности» и в этом плане высказывает ряд интересных и плодотворных суждений о художественном методе Маяковского.[46]

Первая годовщина со дня смерти Маяковского, широко отмечавшаяся в печати и на собраниях, прошла в целом под знаком рапповской концепции творчества поэта. Подвергая резкой критике установки прекратившего свое существование «Литфронта», рапповцы еще более усилили критику «недостатков» Маяковского.[47] Однако и тогда не все и не во всем придерживались рапповских догм.

«Комсомольская правда» в редакционной статье, оговариваясь, что в Маяковском нельзя видеть «законченный идеал пролетарского поэта», в то же время утверждала, что Маяковский «шел и пришел [48] к пролетарской литературе».[49]

Н. Н. Асеев, опубликовавший ценные работы по вопросам биографии Маяковского и его поэтического мастерства,[50] в статье, посвященной памяти поэта, обрисовал его путь в широком плане служения интересам революции. «Путь этот, — писал он, — начался давно; его развитие было последовательным и активным, и в то же время он был путем полнейшей реконструкции всего поэтического прошлого, перестройкой всей базы поэтического наследства». В противоположность рапповским критикам Асеев утверждал, что Маяковский сумел преодолеть чисто личную «песню» и что в его последних произведениях «звучит полная силы победа *песни общественной*, массовой, многомиллионной...» [51]

---

[42] «Литературная газета», 1930, № 20 (57), 19 мая.

[43] См.: «Октябрь», №№ 5—6, 9, 12.

[44] «Литературная газета», 1930, № 20 (57), 19 мая.

[45] «Литература и марксизм», 1930, № 3, стр. 10—11, 14.

[46] «Русский язык в советской школе», 1930, № 3, стр. 202; № 4, стр. 31—34, 37—39 и др.

[47] См. статью Л. Авербаха «К годовщине смерти В. Маяковского» («Правда», 1931, № 103 (4908), 14 апреля).

[48] Это слово набрано крупным шрифтом.

[49] «Комсомольская правда», 1931, № 103 (1836), 14 апреля.

[50] «Володя большой и Володя маленький» («Красная новь», 1930, № 6), «Работа Маяковского» («Новый мир», 1931, № 4).

[51] «За коммунистическое просвещение», 1931, № 87 (653), 14 апреля.



lib.pushkinskijdom.ru

Глубиной и оригинальностью мысли отличаются замечательные по многим своим положениям выступления А. В. Луначарского: статья «Поэт революции» [52] и, особенно, речь на заседании 14 апреля 1931 года, организованном институтом ЛИЯ Комакадемии, секретариатом РАПП и ФОСП, — «Вл. Маяковский—новатор». В последней характерные особенности поэтического новаторства Маяковского выводятся из социально-психологической стороны «встречи» поэта и революции, рассматриваются в непосредственной связи с некоторыми чертами его жизненного и творческого пути. Наряду с плодотворными суждениями, сохраняющими и сейчас свое значение (об истоках «бунта» раннего Маяковского, о специфике его языка и стиха и др.), в речи имеются отдельные моменты, созвучные рапповской концепции (например, противопоставление Маяковскому некоего эталона «настоящего пролетарского поэта», «о котором мы мечтаем»). Несостоятельной оказалась и версия (в какой-то мере перекликающаяся с Полонским) о внутреннем «двойнике» Маяковского. Но пафос речи не в этом, а в утверждении «бессмертного Маяковского», лучшие произведения которого «будут знаменовать собой величайшую эпоху человеческой истории».[53]

В выступлениях А. В. Луначарского (как и в ряде статей других советских критиков в 1931—1932 годах) был дан отпор Троцкому, который в своей статейке (в газете «Die literarische Welt») клеветал на Маяковского, противопоставляя его советской действительности.

В течение 1931 года вышли отдельными изданиями уже упоминавшиеся статьи Авербаха и Полонского, написанная в рапповском духе книжка о поэте О. М. Бескина,[54] мемуары бывших лефовцев: В. В. Каменского, В. Б. Шкловского и Б. Л. Пастернака.

В начале года в докладе на «производственном поэтическом совещании» РАПП А. П. Селивановский заявил, что бывшие лефовцы пытаются «генерализовать и стабилизировать вчерашний и даже позавчерашний день Маяковского...» [55]

В связи с выходом книги В. Каменского «Путь энтузиаста» (М., 1931) критика тогда же отметила несостоятельность стремления автора представить футуризм как революционное искусство. Была охарактеризована как «наивная» попытка Каменского «футуристическую эксцентрику и формализм объяснить невозможностью, по цензурным условиям того времени, раскрыть свое подлинное, убежденно-революционное лицо...» [56] Футуристская деятельность Маяковского выдавалась Каменским за политически революционную. Этой идеей пронизана и его вышедшая позднее книга, уже специально посвященная юному Маяковскому.[57] Книга эта, отмечал критик, — «поверхностно бездумна. От нее ускользает богатое содержание идейного пути Маяковского. Эта поверхностность... объясняется прежде всего представлением Каменского о раннем футуризме как о предтече пролетарского искусства... Хочет того Каменский или не хочет, но его книга доводит до абсурда литфронтовскую теорию пути Маяковского».[58]

Крайне резкой критике подверглась четвертая часть книги В. Шкловского [59] — «Труба марсиан», в которой, по словам рецензента, ранний Маяковский «представлен в сплошь апологетических тонах. Зато о Маяковском после Октября говорится очень мало, главным образом в плане интимных, бытовых привычек поэта и пр.» [60] Критическую оценку получили и высказывания Б. Пастернака в «Охранной грамоте» о послеоктябрьском Маяковском, которого он, после «150 000 000», «все меньше и меньше понимал».[61] Сопоставляя обе книги, А. П. Селивановский писал, что из них «возникает ложная версия о двух Маяковских: о подлинном поэте, индивидуалисте-бунтаре... выступавшем вместе со всеми крыльями русского футуризма, и о Маяковском, порвавшем с формализмом, даже с „Лефом", пришедшем в РАПП и в „Комсомольскую правду", переставшем быть поэтом».[62] Хотя критика рапповцами лефовского понимания пути Маяковского велась с групповых позиций и допускала полемические увлечения, они в основном правильно вскрывали несостоятельность лефовской концепции. А некоторые лефовцы, трактуя

---

[52] «Красная газета», вечерний выпуск, Л., 1931, № 89 (2756), 15 апреля.

[53] Впервые — в журнале «Литература и искусство» (1931, № 5—6). Цит. по: А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 2, М., 1964, стр. 498, 499, 500.

[54] Л. Авербах. Памяти Маяковского. М., 1931; Вяч. Полонский. О Маяковском. М.—Л., 1931; О. М. Бескин. Творческий путь Маяковского. Воронеж, 1931.

[55] «На литературном посту», 1931, № 5, стр. 4, 5.

[56] «Книга — строителям социализма», 1931, № 18, стр. 94.

[57] Василий Каменский. Юность Маяковского. Тифлис, 1931.

[58] «Литературная газета», 1932, № 18 (187), 17 апреля.

[59] Поиски оптимизма. М., 1931.

[60] «Книга — строителям социализма», 1931, № 18, стр. 127.

[61] «Красная новь», 1931, № 5—6, стр. 42.

[62] «Литературная газета», 1932, № 17 (186), 11 апреля.

lib.pushkinskijdom.ru

линию творческого движения Маяковского как «нисходящую», объективно смыкались в этом с «правой» литературной критикой.

Вместе с тем установившаяся рапповская схема постоянно препятствовала даже робким попыткам развернуть исследование творчества Маяковского. Так, например, стремление анализировать художественные приемы Маяковского в области сатиры опять-таки обесценивалось догматическим подходом. «Клоп» и «Баня» a priori объявлялись неудачами поэта. Почти как пародия воспринимается задача, поставленная в одной из статей перед пролетарским писателем: встретив в жизни Присыпкина и Победоносикова, показать их «в том, что является в них приближенным к человеку нового общества, или в том, как они преодолевают в себе старое».[63]

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», открывшее новый этап в развитии советской литературы и литературной критики, положившее конец групповщине, способствовало и становлению марксистско-ленинского литературоведения. Однако и после ликвидации изжившей себя РАПП некоторое время продолжалась инерция рапповского подхода к литературным явлениям современности, в том числе и к творческому наследию Маяковского. В немногочисленных работах о нем, появившихся в 1932—1934 годах, в значительной мере сохраняются абстрактное социологизирование и рапповская схема творческого пути поэта. Характерно, например, что в одном периферийном издании говорилось о том, что в процессе борьбы Маяковского со старым «в себе» и «вне себя» «расстояние между ним и пролетариатом *все укорачивается, почти исчезает...*» (курсив мой, — *Г. Ч.*).[64]

В эти годы продолжалась идейная борьба вокруг наследия Маяковского. Тенденциозный разбор с рапповских позиций поэмы «Владимир Ильич Ленин» в статье И. Нусинова [65] встретил резкое осуждение.[66] С другой стороны, подверглась принципиальной критике лефовская интерпретация Маяковского в мемуарах Б. Лившица (Полутораглазый стрелец. Л., 1933) [67] и, особенно, в «Альманахе с Маяковским» (М., 1934), который рецензент метко назвал «поминками по Лефе».[68]

В советской литературной критике в этот период прекращается многолетний схоластический спор о том, был ли Маяковский пролетарским писателем, получает еще более широкое отражение высокая партийная, народная оценка творчества поэта. Об этом свидетельствует и характер общих высказываний о Маяковском в нашей периодической печати 1934 года: «...Маяковский стал пролетарским поэтом, выразителем интересов, настроений... широких масс строителей социализма»,[69] это — «подлинно пролетарский поэт, ощущавший советскую страну как свою кровную классовую родину...»,[70] «наследство Маяковского... требует, чтобы мы обращались с ним бережно и любовно...» [71] и др.

Отношение к Маяковскому широкой советской общественности и прогрессивных литераторов мира особенно ярко проявилось на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. Когда с трибуны съезда было произнесено имя Маяковского, в едином порыве поднялись все, находившиеся в Колонном зале Дома Союзов: советские писатели, представители трудящихся и зарубежные гости. Громом аплодисментов встречалось каждое слово о заслугах поэта.

Однако Бухарин в своем докладе, изобиловавшем лицемерными похвалами и цветистыми фразами о Маяковском, «рыкающем поэтическом льве революции», заявил, что «время „агитки“ в стиле Маяковского уже прошло», что она «уже не может удовлетворить», и, зло издеваясь над советской гражданской, политической поэзией, продолжавшей традиции Маяковского, противопоставил ей отвлеченную лирику Пастернака. Советские поэты тотчас же дали решительный отпор Бухарину. В частности, А. Безыменский сказал, что в его утверждении относительно «агиток» Маяковского «содержится огульный выпад против того, что является мощным оружием пролетарской литературы».[72]

---

[63] «Пролетарская литература», 1931, № 4, стр. 178.

[64] Подъем. Литературно-художественный сборник. Казань, 1934, стр. 77—78.

[65] «Литературный критик», 1934, № 1.

[66] «Литературный Ленинград», 1934, № 17 (39), 14 апреля (ред. статья «Четвертая годовщина»).

[67] В статье Н. Коварского. См.: «Литературный современник», Л., 1934, № 1.

[68] Н. Степанов. Заметки о стихах... «Литературный современник», Л., 1935, № 1.

[69] Н. Плиско. Великий голос. «Литературная газета», 1934, № 46 (362), 14 апреля.

[70] Ан. Тарасенков. Маяковский сегодня. «Комсомольская правда», 1934, № 88 (2781), 14 апреля.

[71] «Литературный Ленинград», 1934, № 17 (39), 14 апреля.

[72] Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, стр. 552.

lib.pushkinskijdom.ru

Первый съезд писателей сыграл важную роль в развитии марксистско-ленинской науки о литературе, прежде всего — о советской литературе. Глубокая теоретическая разработка вопросов социалистического реализма в докладах А. М. Горького и А. А. Жданова, выступления по этим вопросам на съезде способствовали прояснению, в плане основного художественного метода советской литературы, ее конкретных явлений. В связи с повышением внимания к исследованию советской литературы и пятилетием со дня смерти Маяковского уже в течение 1935 года активизировалось изучение жизни и творчества поэта. При этом в работах о нем появились некоторые новые особенности.

Прежде всего, литературной критикой сильнее ощущается живая связь поэта с нашей действительностью, социалистическая сущность творчества Маяковского советской эпохи. Отмечаются свойственные его творчеству гуманистические позиции и чувство советского патриотизма. Идейно-художественное развитие поэта осмысливается теперь как движение к искусству социалистического реализма,[73] а объективная сущность новаторских устремлений Маяковского зрелой поры творчества — как борьба за этот художественный метод.

В работах 1935 года о Маяковском резко усиливается внимание к художественной стороне его творчества, которая по существу игнорировалась рапповской критикой. Исследователи, освещая идейное развитие поэта, стремятся вместе с тем выявить и особенности его художественной эволюции посредством анализа конкретных произведений. В частности, прослеживается общая линия развития творчества поэта в направлении к реалистической изобразительности. «От формалистической усложненности к художественной простоте, от „Флейты-позвоночника“ к поэме „Во весь голос“ — такова была стилевая эволюция Маяковского».[74] Авторы статей обращаются к лирике Маяковского, особо подчеркивают его значение как замечательнейшего поэта-лирика. Интерес исследователей вызывает эволюция лирического «я» в произведениях поэта, развитие реалистических тенденций в его лирике, единство лирической и политической сторон поэзии Маяковского. Поэма «Про это» начинает трактоваться не как «срыв», «кризис», движение вспять, а как закономерное звено в идейно-художественном развитии Маяковского. В работе, специально посвященной лирике Маяковского, Е. Мустангова показывает необходимость этого «возвращения поэта к лирике» на пути от «150 000 000» к поэме «Владимир Ильич Ленин».[75] «Без „Про это“, — писал Д. Мирский, — Маяковский не мог бы создать ни „Ленина“, ни „Товарищу Нетте“, ни „Во весь голос“».[76] Анализируя «Про это» в тесной связи со всем процессом творческого развития Маяковского, критик рассматривает эту поэму также и в широком историко-литературном аспекте — в ряду величайших достижений мировой лирики.

Ощущение масштабности поэзии Маяковского заметно возрастает в литературной критике на протяжении этого пятилетия: «...все больше и больше ощущаешь, какой огромной мощи поэта потеряла советская поэзия...»;[77] «...с годами яснее становятся подлинные масштабы достижений Маяковского».[78] Восприятие поэзии Маяковского как поэзии сегодняшнего и завтрашнего дня характерно для многих литературно-критических статей 1935 года и последующих лет. Критики говорят о влиянии творчества Маяковского на современную им советскую поэзию.

Следует отметить, так сказать, «переходный» характер многих работ о Маяковском, относящихся ко второй половине 30-х годов. Наряду с научным подходом к изучению наследия Маяковского, занимающим все большее место, в них зачастую присутствуют, в той или иной мере, пережитки вульгарного социологизма, влияния рапповской концепции пути поэта. Так, например, ряду статей 1935 года все еще свойственна боязнь «канонизации» Маяковского.

Борьба партии против вульгарного социологизма и формализма, выступления партийной печати по этим вопросам в 1936 году имели важнейшее значение для разработки вопросов марксистско-ленинской теории и истории литературы, для научного исследования творчества писателей. Благотворность нового этапа в развитии науки о литературе, в том числе и для изучения творчества Маяковского, ощущали сами критики и литературоведы. «Теперь, — писала Е. Ф. Усиевич, — когда все отрасли знания одна за другой очищаются от вульгарной социологии, подменявшей марксизм, и в особенности после не поддающихся кривотолкам слов

---

[73] В статьях о Маяковском: В. Друзина («Резец», 1935, № 7—8), Д. Обломиевского («Литературный современник», 1935, № 3), И. Гринберга («Юный пролетарий», Л., 1935, № 9), Н. Плиско (Владимир Маяковский. Избранное. Школьная серия современных писателей. М., 1935) и др.

[74] «Подъем», Воронеж, 1935, № 4, стр. 71.

[75] «Литературная учеба», 1935, № 10, стр. 34.

[76] «Художественная литература», издание Научно-исследов. критико-библиографического института, 1935, № 9, стр. 10.

[77] «Литературная газета», 1935, № 21 (512), 15 апреля.

[78] «Резец», 1935, № 7—8, стр. 31.

lib.pushkinskijdom.ru

товарища Сталина о Маяковском, критики должны приступить к подлинно марксистскому изучению его творчества».[79]

Значение высказывания И. В. Сталина о Маяковском обстоятельно охарактеризовано в литературе. Однако это высказывание зачастую приводят без учета конкретной исторической обстановки, в которой оно было сделано.[80]

Консолидация советских писателей в борьбе за развитие литературы социалистического реализма оказала определенное положительное влияние и на литературную критику. Однако в новых условиях, когда, как говорилось в редакционной статье «Правды», художественная литература в стране приобретает «совершенно исключительное значение», а литературная критика выдвигается «на передовую линию культурного фронта», критики еще плохо выполняли свои задачи. Партия, говорилось в статье, уделяет сейчас вопросам литературной критики особое внимание; ЦК ВКП(б) принял специальное постановление по вопросам критики и библиографии.[81]

Выраженная в этом партийном выступлении неудовлетворенность состоянием литературной критики, несомненно, относилась и к положению с наследием Маяковского. Сразу же за упомянутой общей статьей на Литературной странице «Правды» помещена специальная редакционная статья по этому вопросу.

В свете идейно-политической борьбы на съезде писателей вокруг оценки роли и значения Маяковского, обращений по этому вопросу в ЦК ВКП(б), в том числе — неприязненного по отношению к Маяковскому письма группы бывших рапповцев, становится ясной важность и своевременность опубликования в «Правде» редакционной статьи «Владимир Маяковский», в которой была впервые приведена резолюция И. В. Сталина. В статье подчеркивалась актуальность произведений Маяковского, его органическая связь с революционной действительностью, его стремление творить для масс.

«... Близорукие люди, — указывалось в статье, — видят в творчестве Маяковского лишь его ранние футуристические крайности... Они не замечают или не хотят замечать огромной художественной и политической ценности произведений поэта.

Наша партия иначе относится к Маяковскому и его творчеству».[82] Высказывание Сталина вновь со всей решительностью подтвердило это отношение к поэту нашей партии, которая с первых послеоктябрьских лет оказывала поддержку в его творческой и агитационно-политической деятельности и направляла его творческое развитие по верному пути. Тем самым была окончательно закреплена сложившаяся в предшествующие годы в партии и народе оценка Маяковского, уже ставшее господствующим в широких массах мнение о поэте и значении его творчества. В редакционной статье «Правды» приводились давшие основание для резолюции факты недопустимого отношения некоторых организаций и учреждений к памяти и литературному наследию Маяковского. В частности, указывалось на то, что Комакадемией не были осуществлены мероприятия по организации кабинета Маяковского, где вначале предполагалось сосредоточить все его рукописи и материалы.

Принятые вскоре действенные меры по собиранию, хранению и публикации рукописей, рисунков поэта, материалов и документов, связанных с его жизнью и творчеством, по изданию нового собрания сочинений Маяковского сыграли важнейшую роль в деле научного изучения творчества и биографии великого поэта. Открылись самые благоприятные возможности для развертывания научно-исследовательской работы в этом направлении, чему способствовало и дальнейшее повышение в последующие годы общего теоретического уровня советского литературоведения и критики.

---

[79] «Литературный критик», 1936, № 4, стр. 7.

[80] Об исторической обстановке см., например, в кн.: Вячеслав Рымашевский... А песня живет. Ярославль, 1963, стр. 2—3.

[81] «Правда», 1935, № 334 (6580), 5 декабря.

[82] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

# ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

## ЕЩЕ О ЗАПИСКЕ Н. В. ГОГОЛЯ

И. Г. Ямпольский в своих «Заметках об А. Н. Островском» («Русская литература», 1973, № 2) коснулся моего сообщения о записке Н. В. Гоголя («Литературная газета», 1972, № 42, 18 октября). Ямпольский высказывает сомнение: может быть, существовало две записки Гоголя об Островском — и Погодина, и Ростопчиной, а опубликована лишь одна из них. Считая, что находка мною записки Гоголя на страницах журнала «Образование» за 1896 год «весьма существенна», он в то же время спрашивает: «Но та ли это записка, о которой упоминает Максимов и каталог выставки 1923 года?»

К ранее приведенным мною аргументам могу добавить следующее.

В статье Н. П. Кашина «Островский и Гоголь», напечатанной в журнале «Родной язык и литература в трудовой школе» (1928, № 4—5), на которую недавно обратил мое внимание Е. И. Прохоров, также был приведен текст записки Гоголя. Н. П. Кашин не знал о публикации П. О. Морозова 1896 года и полагал, что воспроизводит полный текст записки впервые. Однако существенно то, что Н. П. Кашин явно публиковал записку по автографу, тогда еще не утраченному.

«Приведем еще записку Гоголя, — писал Кашин, — хранящуюся в Театральном музее им. А. А. Бахрушина, любезно разрешившего мне ею воспользоваться, за что я спешу выразить А. А. Бахрушину свою искреннюю благодарность. Вот текст этой записки, адресованной, кажется, к гр. Ростопчиной» (стр. 20). И далее Кашин приводит уже известный читателям полный текст записки.

Таким образом, из сообщения Кашина очевидно, что в автографе записки Гоголя, находившемся в Театральном музее, не было обращения к адресату («кажется, к гр. Ростопчиной»), и он определялся музейными работниками по догадке. Было бы явно неправдоподобным предположить, что Бахрушинский музей располагал *двумя* записками Гоголя из архива Островского, одна из которых («к Погодину») была зафиксирована в каталоге и представлена на выставке, а другая почему-то миновала каталог, но была передана Бахрушиным для ознакомления Кашину. Снова напомним, что Гоголь в позднюю пору был крайне скуп на письменные отклики, что драматург всю жизнь хранил клочок бумаги с его запиской «как святыню». Неужто этих «святынь» было две, обе оказались в Бахрушинском музее и обе бесследно пропали?

Истоки этого историко-архивного казуса, на мой взгляд, следующие. С. Максимов в своих воспоминаниях 1896 года связал имя М. П. Погодина с запиской Гоголя об Островском — и отсюда, по-видимому, родилась легенда и «раздвоение» в восприятии некоторых исследователей (в том числе и И. И. Смирнова, на которого ссылается Ямпольский) одной и той же записки.

Странно также, что И. Г. Ямпольский не заметил в записке Гоголя Ростопчиной слов о «признании таланта Островского» и на этом основании противопоставил содержание этой записки — мифической записке «к Погодину».

Напомню эти слова: «Самое главное, что есть талант, а он везде слышен».

*В. Я. ЛАКШИН*

---

## ОТВЕТ В. Я. ЛАКШИНУ

В заметке о статье В. Я. Лашкина я не задавался целью так или иначе решить вопрос — действительно ли существовала записка Гоголя к М. П. Погодину, в которой он с похвалой отозвался о таланте Островского. Я ограничился анализом аргументов В. Я. Лакшина, утверждавшего, что это миф, созданный С. В. Максимовым. Доводы В. Я. Лакшина я считал недостаточными. «Разумеется, все возможно, — писал я, — но пока что В. Я. Лакшин этого не доказал...»

lib.pushkinskijdom.ru

Когда люди спорят о чем-нибудь (являются ли предметом спора отдельные факты или более широкие вопросы), они обычно заинтересованы в установлении истины. Я рад, что моя заметка побудила В. Я. Лакшина привлечь новые данные, ранее ему неизвестные. Речь идет о статье исследователя Островского Н. П. Кашина, в которой была опубликована по автографу, находившемуся тогда в Театральном музее им. А. А. Бахрушина, записка Гоголя к Е. П. Ростопчиной. Эта публикация бесспорно является дополнительным аргументом в пользу предположения В. Я. Лакшина. Записка, опубликованная Н. П. Кашиным, не имеет обращения и могла быть принята поэтому за записку к Погодину. Но не менее важно, по моему мнению, — на это В. Я. Лакшин не обратил внимания, — что такой знаток Островского и литературы о нем, как Н. П. Кашин, в статье на тему «Островский и Гоголь» даже не упоминает о записке к Погодину, не цитирует соответствующего места воспоминаний Максимова и игнорирует каталог выставки 1923 года, словно их и не существовало. Вместе с тем следовало бы задуматься над тем, почему, на каком основании и П. О. Морозов и Кашин (Кашин предположительно) считали адресатом записки Гоголя Ростопчину. Ведь это совсем не очевидно.

Некоторые соображения В. Я. Лакшина представляются мне не вполне продуманными. Считая неправдоподобным, что в Театральном музее могло быть две записки Гоголя, он замечает: одна «была зафиксирована в каталоге и представлена на выставке, а другая почему-то миновала каталог, но была передана Бахрушиным для ознакомления Кашину». Этот довод весьма сомнителен. Каталог и выставка относятся к 1923 году, а статья Н. П. Кашина появилась через пять лет, в 1928 году. Таким образом, вторая записка могла не попасть в каталог и на выставку по той простой причине, что поступила в музей после 1923 года. Я не утверждаю, что именно так было, но указываю на такую возможность. Кстати сказать, непонятно, почему одна записка могла бесследно пропасть, а пропажа обеих — факт невероятный.

Чтобы утверждение В. Я. Лакшина приобрело бóльшую убедительность, следовало бы установить по инвентарным книгам Театрального музея год поступления записки (или записок) Гоголя. Если в них числится только одна записка Гоголя, притом поступившая до 1923 года, предположение В. Я. Лакшина станет еще более обоснованным. Если же какая-то записка Гоголя поступила между 1923 и 1928 годами, дело снова осложняется.

В. Я. Лакшин пишет, что я сослался на статью И. И. Смирнова. Но я сослался на нее вслед за самим В. Я. Лакшиным и уточнил, что в ней цитируется не «какая-то записка Гоголя», а именно записка к Ростопчиной. Иначе говоря, И. И. Смирнову была известна либо статья П. О. Морозова, либо автограф.

Неверно, что я противопоставил две записки Гоголя лишь на том основании, что в одной из них говорится, а в другой не говорится о таланте Островского. Я отметил только, что, согласно данным, которыми мы располагаем, они написаны в разное время и по разным поводам. Я полностью привел записку к Ростопчиной и, конечно, не мог не заметить ее последних слов.

В заключение я хочу еще раз подчеркнуть, что вовсе не отвергаю предположения В. Я. Лакшина (теперь оно стало более обоснованным) и искренне желаю, чтобы он добился окончательного решения вопроса на основании строгого анализа фактов, но без помощи доводов эмоционального характера.

*И. Г. Ямпольский*

---

## НЕИЗВЕСТНЫЙ ПСЕВДОНИМ С. Н. ТЕРПИГОРЕВА

### (С. ТЕРПИГОРЕВ В ГАЗЕТЕ «ГОЛОС»)

В газете А. А. Краевского «Голос» в отделе «Внутренние новости» с февраля 1866-го по декабрь 1868 года публикуются корреспонденции С. Н. Терпигорева из Тамбовской губернии, подписанные С. Т.[1] В статьях о творчестве Терпигорева говорится, что затем писатель принимает предложение Краевского постоянно сотрудничать в этой газете и переезжает в Петербург. Однако в «Голосе» 1869—1870 годов нет статей, подписанных каким-либо из известных псевдонимов писателя. Но с января 1869-го по апрель 1870 года здесь публикуются обозрения «По губерниям» (всего 20 статей), подписанные С.—ъ. В «Словаре псевдонимов»

---

[1] И. Ф. Масанов. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей, т. IV. М., 1960, стр. 467.

lib.pushkinskijdom.ru

И. Ф. Масанова перечислено более десяти псевдонимов Терпигорева, но в их число не включена подпись С.—ъ. Между тем можно предположить, что обзоры «По губерниям» и являются произведениями Терпигорева — постоянного сотрудника «Голоса».

Так, в одном из обзоров приводятся некоторые данные о писателе, совпадающие с тем, что нам известно из биографии Терпигорева. Обозреватель пишет: «...„из *дворянского* я роду и кровей чистейших", *родился в деревне* и *лет до пятнадцати* был свидетелем подвигов разных дядюшек, тетушек... неистово упражнявшихся над щеками, спинами... Ванек, Степок... Видел я потом... являясь на каникулы то из *гимназии*, то из *университета*, как омрачалось... спокойствие этих дяденек и тетенек...» И далее: «...я родом из *тамбовских* степей, края... лет 10 назад... совершенно еще дикого...» [2] (курсив наш, — *Г. А.*).

Сопоставим тексты статей в «Голосе», подписанных С. Т. и С.—ъ.

«Какая-то особая, тяжелая судьба тяготеет над всем и душит... всех, живущих... в душной, тяжелой в моральном смысле, атмосфере. Начинается дело, прекрасное по мысли и по цели, проходит год, другой, дело начинает отставать, затягиваться и, просуществовав кое-как еще год, много два, окончательно зарастает пылью и плесенью», — пишет Терпигорев.[3] Так же характеризует общую губернскую атмосферу и обозреватель: «...какая-то жалкая пришибленность, отсутствие энергии в каждой борьбе, при каждом проведении мысли в дело». Затеянное было дело «пролепится... кое-как год, много-много два-три — и конец: оно забыто, надоело, успели его опошлить, если можно, обворовать...» [4]

Основная тема произведений писателя — дворянское оскудение в различных его проявлениях, в сложных взаимосвязях с другими явлениями общественной жизни — стоит в центре внимания обозревателя. Оценка, даваемая русскому дворянству Терпигоревым и обозревателем, в основном совпадает. Разоряющиеся, пытающиеся приспособиться к новым порядкам «губернские и уездные вампиры, мокрицы и жабы почуяли приближение своего последнего часа и всполошились»,[5] — пишет Терпигорев. Об их попытках «ловить рыбу в мутной воде» пишет и обозреватель.[6] Сюжеты их мечтаний — «доброе старое время»,[7] — заключает Терпигорев. И обозреватель пишет о том, как они упорно хватаются «за всякий случай, чтобы отстоять свое милое... status quo».[8]

Народная жизнь привлекает пристальное внимание и Терпигорева и обозревателя. Терпигорев замечает, что мужик не доверяет господам: «...вообще мужику слишком достаточно заметить только одно наше желание забраться к нему в душу, чтобы он сейчас же превратился в улитку — позиция, из которой барин не всегда выманит его и водкою...» [9] Мнение обозревателя совпадает с приведенным: «Много надо и времени и действительного усердия положить на то, чтоб возбудить убитое в мужике... доверие к официальным благодеяниям...» [10] Эксплуататоры пользуются невежеством народа. Терпигорев пишет: «Грамотность в форме исключения и монополии... — несомненная язва народа... разные писаря, целовальники, конторщики — тяжелое бремя неграмотного народа, вечные эксплуататоры его невежества, суеверия и совершенного незнания прав и закона».[11] Параллель этому суждению содержится и в обзорах: «Наглость обмана доходит до невероятных размеров... все они собирают обильную жатву с наивно-религиозного невежества».[12] На народные плечи ложится и вся тяжесть железнодорожного строительства. Терпигорев раскрывает «закулисные тайны» концессионного пред-

---

[2] С.—ъ. По губерниям. «Голос», 1869, № 221, 12 августа. Ср.: А. П. Могилянский. Терпигорев. В кн.: История русской литературы, т. IX, ч. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 262: С. Н. Терпигорев родился 12 (24) мая 1841 года в имении своего отца в селе Никольском Усманского уезда Тамбовской губернии. Будущий писатель получил домашнее образование и четырнадцати лет поступил в третий класс тамбовской гимназии. В 1860 году Терпигорев приехал в Петербург и поступил на юридический факультет университета.

[3] С. Т. ‹С. Терпигорев›. Из Тамбовской губернии. «Голос», 1867, № 115, 27 апреля.

[4] С.—ъ. По губерниям. «Голос», 1869, № 250, 10 сентября.

[5] С. Т. ‹С. Терпигорев›. Из Тамбовской губернии. «Голос», 1867, № 115, 27 апреля.

[6] С.—ъ. По губерниям. «Голос», 1869, № 53, 22 февраля.

[7] С. Т. ‹С. Терпигорев›. Из Тамбовской губернии. «Голос», 1868, № 10, 10 января.

[8] С.—ъ. По губерниям. «Голос», 1869, № 67, 8 марта.

[9] С. Т. ‹С. Терпигорев›. Из Тамбовской губернии. «Голос», 1867, № 66, 7 марта.

[10] С.—ъ. По губерниям. «Голос», 1869, № 209, 31 июля.

[11] С. Т. ‹С. Терпигорев›. Из Тамбовской губернии. «Голос», 1867, № 299, 29 октября.

[12] С.—ъ. По губерниям. «Голос», 1869, № 46, 15 февраля.

lib.pushkinskijdom.ru

принимательства на железной дороге.[13] В глазах обозревателя концессионеры также «играют роль пиявок, немилосердно эксплуатирующих... труд работников... железных дорог».[14]

Кроме того, и в статьях Терпигорева, и в обзорах «По губерниям» дается сходная оценка проводимых в стране реформ, высказывается скептическое отношение к благотворительным мероприятиям и сочувствие росткам новой жизни и т. д. По всем вопросам, затрагиваемым в них, совершенно отсутствуют не только прямо противоположные, но даже и несовпадающие в основных чертах суждения.

Думается, что все это дает основание атрибутировать обзоры «По губерниям» С. Терпигореву.

*Г. Т. АНДРЕЕВА*

---

[13] С. Т. ‹С. Терпигорев›. Из Козлова. «Голос», 1868, № 38, 7 февраля.
[14] С.—ъ. По губерниям. «Голос», 1869, № 250, 10 сентября.

lib.pushkinskijdom.ru

# ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

*А. Л. ГРИГОРЬЕВ*

## ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ В ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКЕ

### (К ВОПРОСУ О ЕГО МЕСТЕ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ)

Пятьдесят лет прошло со времени чествования Валерия Брюсова в 1923 году в связи с его пятидесятилетием, и за эти пять десятилетий его значение в истории русской и мировой поэзии стало гораздо яснее. Теперь уже не может удивить нежелание поэта считаться только символистом, высказанное им в заключительном слове в ответ на юбилейные приветствия. Его преемственная связь с гуманистическими традициями русской классической литературы прошлого века признана многими исследователями.

Первые выступления молодого Брюсова неразрывно связаны с возглавленной им в те годы литературой школы символистов и знаменательны своей ориентацией на французскую поэзию, но этим не исчерпывается значение его наследия. Теперь нам виднее другие стороны творчества Брюсова: свойственное ему осознание себя поэтом грандиозного всемирно-исторического сдвига, смысл которого окончательно прояснился для него только после Октябрьской революции, связь с традициями русских писателей — с пушкинской отзывчивостью к человеческой культуре во всем богатстве ее исторического и национального многообразия, с высокой гражданственностью Лермонтова, Тютчева и Некрасова, с фетовской поэзией русской природы и тонких психологических оттенков душевных настроений, а в прозе — с философско-историческими размышлениями Толстого и Достоевского о судьбах человечества в переломные эпохи мировой истории.[1]

В последнее время в СССР интерес к художественному наследию Брюсова заметно возрастает. Подготавливается издание многотомного собрания его сочинений. О Брюсове появились многочисленные исследования, в том числе новая монография Д. Е. Максимова (Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969) и три тома «Брюсовских чтений», изданных в Ереване в 1963, 1964 и 1968 годах. Советское брюсоведение — на подъеме. В этой связи привлекает к себе внимание и современное состояние изучения его творчества в зарубежном литературоведении.

К настоящему времени о Брюсове за рубежом накопилась разнообразная критическая литература, не такая большая, как об Александре Блоке или Маяковском, но все же довольно обширная. Она интересна тем, что дает повод взглянуть на Брюсова как бы со стороны и наводит на новые размышления о его месте в русской литературе. Испытание временем, выдержанное художественным наследием Брюсова, заставляет задуматься о том, каков его итоговый вклад в литературу, что нового прозвучало в его поэтическом голосе и как осмыслить его роль в сложном процессе взаимовоздействия русской и западноевропейской литературы конца XIX—начала XX века.

Как большой мастер слова, Брюсов входит в круг интересов авторов различных специальных исследований. О нем пишут Ричард Барджи — в книге о русском гекзаметре, где Брюсов выделен как единственный поэт, не только ценивший, но и сумевший использовать гекзаметр в своем переводе «Энеиды» Вергилия; Вильма Поль — в монографии о русских переводах «Фауста» Гете, где отводит брюсовскому переводу целую главу, хотя и находит его слишком эстетизированным; Всеволод Сечкарев — в статье, посвященной мифу о Лаодамии у польских и русских писателей; Франклин Рив и Гюнтер Вытженс — в статьях о журнале «Весы».[2]

---

[1] О Валерии Брюсове и Достоевском в аспекте философско-исторических проблем личности современного человека и перспективы человеческого будущего см.: T. Poźniak. Walery Briusow i Dostojewski. «Slavia orientalis», № 4, 1967, s. 409—418.

[2] См.: Richard Burgi. A History of the Russian hexameter. Hamden, Connecticut, [1954], pp. 166—168; Vilma Pohl. Russische Faust-Übersetzungen. Meisenheim am Glan, 1962, S. 105—122; V. Setschkareff. Laodamia in Polen und Rußland. «Zeitschrift für slavische Philologie», Bd. XXVII, H. 1, 1958, S. 1—32; Гюнтер К. Вытженс. Значение журнала «Весы» для истории русской литературной кри-

lib.pushkinskijdom.ru

Камень преткновения для многих зарубежных критиков — принятие Брюсовым Октябрьской революции. Некоторые из них предпочли просто умолчать об этом важнейшем событии в его биографии. Так, известный немецкий переводчик русских писателей Александр Элиасберг, который благодаря Брюсову сотрудничал в русских журналах, в очерке истории русской литературы ограничился только его дореволюционной деятельностью.[3] Бывший немецкий корреспондент «Весов» Артур Лютер, долго живший в Москве и встречавшийся с Брюсовым, уделил ему лишь несколько страниц в «Истории русской литературы» (1924). Однако хотя Октябрьскую революцию А. Лютер воспринял как катастрофу и Брюсова отметил как одного из немногих известных писателей, приветствовавших ее, в целом он все же сохранил к поэту благожелательное отношение как к «классику нового искусства».[4] Оригинальность поэзии Брюсова А. Лютер увидел в ее классической форме, благодаря которой брюсовские стихи звучат как звон большого колокола или топот римских легионов, а их содержание, выходя за рамки личных и порою даже извращенных переживаний, тяготеет к всеобщему и типичному.

Одним только эстетическим отношением Брюсова к миру идей и душевных переживаний объясняет его идейную эволюцию Ренато Поджоли. «Все психологические метаморфозы Брюсова, — уверяет он, — были вызваны не моральными изменениями или духовным кризисом, а чисто эстетическим интересом, стремлением произвести редкий эксперимент».[5] Сложнее, как «интересную психологическую проблему», удивительный пример эволюции от крайнего индивидуализма к революционной партийности воспринимал переход Брюсова на сторону Октябрьской революции Адольф Стендер-Петерсен.[6]

Недоброжелательность к Брюсову как к поэту Октября отчетливо проглядывает в попытках бросить тень на его личность и его поэзию. Обычно в этих случаях прибегают к помощи оскорбительной для памяти поэта печально известной статьи Ю. Айхенвальда «В. Брюсов» (М., 1910). Большой поэт и маленький, придирчивый и пристрастный к нему критик в ходе истории оказались в двух разных станах: Брюсов — на стороне Октября, Айхенвальд — в эмиграции. На мнимый авторитет Айхенвальда ссылаются многие зарубежные критики Брюсова — М. Слоним, Р. Поджоли, В. Леттенбауэр; даже при высокой оценке брюсовской поэзии они обязательно высказывают какие-нибудь ядовитые суждения о его «сальеризме» или чрезмерной рассудочности его поэзии. Очень показателен в этом смысле доклад Виктора Эрлиха на V Международном съезде славистов в Софии, в котором он противопоставлял Блока и Брюсова как два разных поэтических типа в истории русского символизма: Блока как носителя дионисийской стихийности, поэта-ясновидца, озаренного высшей интуицией, а Брюсова как умелого ритора, чуждого подлинному вдохновению.[7] Брюсову В. Эрлих тут же приписал всевозможные недостатки: «сальеризм» в отношении к чужому поэтическому творчеству, механистичность в собственной поэзии и, наконец, служебную исполнительность в выражении своей приверженности к социалистической революции.

Нежелание или неумение понять Брюсова во всей его сложности и охватить всю его поэзию в движении приводит к тому, что исследователи целиком замыкают брюсовское творчество в рамках символизма и узко эстетического понимания искусства. Именно так подходит к Брюсову Иоганнес Хольтхузен, когда в «Исследованиях эстетики и поэтики русского символизма» (1957) исходит из анализа его ранней поэзии, в частности стихотворения «Творчество».[8]

Продолжая исследования Хольтхузена, Александр Шмидт в книге о Брюсове как теоретике искусства, критике, историке литературы и стиховеде рассматривает его в качестве предшественника формального метода и структурализма в литературоведении.[9] Однако он стремится все же дать представление об эволюции эстетических и литературно-критических взглядов Брюсова. В книге собран обширный материал; более того, автор учитывает внимание Брюсова как критика к идейной

---

тики. «Slavica pragensia», 1970, t. XII (Acta universitatis Carolinae, Philologica, 2—4), pp. 257—268; F. D. Reev. «Vesy». A Study of Russian Magazine. «The Slavonic and East-European Review», vol. XXVII, 1958, № 8.

[3] Alexander Eliasberg. Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts. München, 1922, S. 141—149.

[4] Arthur Luther. Geschichte der Russischen Literatur. Leipzig, 1924, S. 414.

[5] Renato Poggioli. The poets of Russia 1890—1930. Harvard university press, Cambridge, Massachusetts, 1960, p. 103.

[6] A. Stender-Petersen. Geschichte der russischen Literatur, Bd. II. München, 1957, S. 519.

[7] Victor Erlich. The double image: concepts of the poet in slavic literatures. Baltimore, Maryland, 1964 (The maker and the seer, pp. 68—119).

[8] Johannes Holthusen. Studien zur Asthetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen, [1957], S. 63 ff.

[9] Alexander Schmidt. Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. München, 1963.

lib.pushkinskijdom.ru

стороне разбираемых им произведений, его тяготение к их синтетическому анализу. И вместе с тем А. Шмидт не хочет признать, что, вопреки выступлениям в духе эстетизма, Брюсов все больше и больше соотносил свои требования к искусству и литературе с жизнью и ставил перед ними те большие задачи, о которых писал, возражая против нигилистических высказываний В. В. Розанова о бесполезности поэзии: искусство создает «утонченной жизни цвет» (выражение Фета). «„Утонченной жизни цвет" делает возможным появление великих проповедников, великих ученых, славных деятелей на всех поприщах».[10]

Как законченного декадента, для которого выход за пределы привычных тем в конце жизни означал духовную смерть, трактует Брюсова Данило Струк в статье «Великое бегство: главные темы в поэзии Валерия Брюсова» (1968).[11] Три темы, по мнению автора этой статьи, главенствуют в поэзии Брюсова — одиночество, любовь и слава, или в другой, «декадентской» формулировке — эгоизм, аморализм и эстетизм. Сам Брюсов, как утверждает Д. Струк, всегда оставался таким же неизменным, как герой его романа «Огненный ангел» Рупрехт. В этой «психологии Рупрехта», фактически выдуманной им самим, современный американский исследователь ищет ключ к пониманию личности Брюсова как декадента.

Не менее односторонне, в качестве убежденного защитника принципа «искусство для искусства», Брюсов представлен в статье известного исследователя русского символизма, автора книги об Александре Блоке Франклина Рива, озаглавленной «Добролюбов и Брюсов: символистские экстремисты».[12] Статья эта обращает на себя внимание использованием некоторых архивных материалов и хорошим знакомством автора с литературной обстановкой в годы возникновения русского символизма. Брюсова и Александра Добролюбова Франклин Рив рассматривает как носителей двух противоположных тенденций в символизме — крайнего эстетизма, с одной стороны, и подчинения литературы религии, с другой. А. Добролюбов, по его мысли, экстремист, полностью подчинивший литературу религии и в конце концов совсем отказавшийся от поэзии. В Брюсове же он видит сторонника самодовлеющего эстетизма. В подтверждение своего взгляда Ф. Рив ссылается на полемику Брюсова с Вячеславом Ивановым на страницах журнала «Аполлон» в 1910 году.

Возражая против превращения литературы в «служанку религии», Брюсов действительно защищал здесь независимое, самодовлеющее значение поэзии, но из этого не следует делать слишком широкие выводы о его принципиальном эстетизме. Ведь недаром почти одновременно с этим мнимо эстетским выступлением в некрологе В. Серова он с таким уважением отозвался о его реализме и умении срывать маски с оригиналов своих удивительно жизненных портретов.

Восприятие Брюсова за рубежом нередко обусловлено его широким поэтическим кругозором, вмещавшим в себя культуру многих веков и народов. За Брюсовым-экспериментатором и переводчиком, переносившим на русскую почву опыт поэзии других стран, иногда не видят русского поэта, неразрывно связанного со своей родиной и с национальным обликом русской поэзии. Между тем следует вспомнить слова Пушкина о том, что чуженациональная тема не мешает выражению национального характера в литературе («О народности в литературе»).

В самом деле, когда в сборнике «Stephanos» Брюсов облекал русскую современность в античные мифологические или исторические образы, он вовсе не терял своего национального облика.

Нельзя забывать и о традициях русской поэтической культуры, воспринятой Брюсовым. Поэтому совершенно неправильно приписывать ему в качестве главной заслуги «европеизацию» русской поэзии, как это сделано в книге Ренато Поджоли «Русские поэты 1890—1930». Создается ложное впечатление о несамостоятельности русской поэзии конца XIX века и бедности ее поэтических традиций. Поджоли так и формулирует свои основные положения: «...подобно римским поэтам, перепевавшим на латинский лад греческие мелодии, Брюсов придал России голос французской поэзии».[13]

Еще в 1913 году на страницах «Mercure de France» Леон Шюзевиль назвал Брюсова «самым французским из русских поэтов».[14] Неудивительно поэтому, что среди зарубежных работ о русской литературе самой обширной и многосторонней характеристикой Брюсова выделяется книга Жоржетты Дончиной «Влияние французского символизма на русскую поэзию».[15] Брюсов в ней оказывается в центре

[10] Валерий Брюсов. Miscellanea. — Эпоха. Книга первая, М., 1918, стр. 217.

[11] Danylo Struk. The Great Escape: Principal Themes in Valerij Brjusov's Poetry. «The Slavic and East-European Journal», vol. XII, № 4, 1968, pp. 407—423.

[12] F. D. Reeve. Dobroljubov and Brjusov: Symbolist Extremists. «The Slavic and East-European Journal», vol. VIII, № 3, 1964, pp. 292—301.

[13] Renato Poggioli. The Poets of Russia 1890—1930, 1960, p. 107.

[14] Leon Chuzeville. Lettres ruoses. «Mercure de France», 1913, 16 august, p. 435.

[15] Georgette Donchin. The influence of French symbolism on Russian poetry. 'S-Gravenhage, 1958.

lib.pushkinskijdom.ru

внимания. В каждой из ее пяти глав ему отводится самое видное место: в первой, «Ранние контакты», он выступает прежде всего как организатор символистского движения в России, переводчик и пропагандист французских и бельгийских поэтов-символистов; во второй, «Символистская пресса», — как фактический редактор журнала «Весы», в котором французскому символизму уделялось большое внимание; в третьей, «Эстетика символистов», — как теоретик, близкий к французским символистам тем, что символизм он понимал как чисто литературное движение в рамках определенной поэтики; в четвертой, «Темы поэзии символистов», — как поэт, продолживший разработку бодлеровских тем жизненной тоски, греховного зла и извращенной эротики, верхарновского урбанизма и других поэтических тем западноевропейского символизма; и, наконец, в пятой главе, «Поэтическая техника символистов», — как поэт, переносивший на русскую почву свободный стих, словесную инструментовку и особые способы словосочетания, создающие впечатление дематериализации конкретных явлений.

Книга Дончиной опирается на основательное знакомство с литературой вопроса. В ней учитываются работы В. М. Жирмунского, Д. Е. Максимова и других советских исследователей русского символизма. Выдвинутая в книге задача изучения русско-французских литературных связей в конце XIX—начале XX века вполне правомерна и не вызывала бы никаких возражений, если бы не подчинялась одностороннему и преувеличенному представлению о роли литературных влияний в мировом литературном процессе и не приводила к выводу о малой степени оригинальности и самостоятельности русской поэзии.

Английская исследовательница с полным основанием пишет об увлечении молодого Брюсова французскими символистами, но так предвзято освещает его литературные связи с ними, что создается обманчивое впечатление, будто в общем итоге он был всего лишь поэтом французской школы, очень мало связанным с национальными поэтическими традициями, и русским, в сущности, лишь по языку. Национальное своеобразие Ж. Дончина находит только у символистов младшего поколения, «славянофилов», — у Вячеслава Иванова, Андрея Белого и Александра Блока. И когда исследовательница сравнивает Брюсова с Петром Великим, то за высокой оценкой его роли как реформатора русской поэзии явно проглядывает чрезмерная переоценка значения контактов с поэзией французских символистов.

Несомненно, что «старшие символисты» — Бодлер, Верлен и Малларме — сыграли большую роль в истории русского символизма и, в частности, в художественном развитии Брюсова как поэта, но нельзя не учитывать особенностей восприятия французской поэзии в России и ее подчинения русским литературным традициям. В брюсовском восприятии Бодлера главное — не эстетика зла и не поэзия тоски и смерти, а скорее картина «страшного мира», современного капиталистического города, которую он преломлял в своем сознании через Некрасова и Достоевского. Точно так же его восприятие психологической сложности душевных взлетов и падений в лирике Верлена и его тонкого искусства выражения настроения через созвучный ему пейзаж было подготовлено русским романом и независимым от французской поэзии импрессионизмом Фета. Надо помнить и о том, что значил для Брюсова Пушкин.

Ощущение неразрывной связи с Пушкиным было свойственно Брюсову с юных лет. «Он видел Пушкина», — вспоминал он о А. Я. Бакулине, своем деде с материнской стороны, и это воспоминание привносило в его сознание оттенок интимной близости к великому поэту.[16] Даже в середине 90-х годов в разгар поиска новых форм поэзии, когда в одном из писем П. П. Перцову Брюсов прямо заявлял, что считает тщетными попытки поддержать пушкинские традиции, на деле он не порывал с ними.

«Влияние Пушкина и влияние „старших“ символистов причудливо сочетались во мне...» — признавал сам Брюсов в «Автобиографии», написанной им для С. А. Венгерова.[17] Иногда это сочетание действительно становилось причудливым, как в сборнике «Зеркало теней», где есть раздел «Неизъяснимы наслажденья» с эпиграфом из «Пира во время чумы» и где пушкинские традиции сочетаются с декадентскими темами самоубийства и одурманивания себя наркотиками. Пушкин тут отступает назад, его заслоняет декадентство.

Продолжателя Пушкина в Брюсове видели его современники из круга близких к нему поэтов. «Ясно, что он „рукоположен“ Пушкиным, это — поэт „пушкинской плеяды“», — так писал Александр Блок в рецензии на «Венок» Брюсова (1906).[18] Андрей Белый в исследовании ритмики русского стиха пришел к выводу,

---

[16] Валерий Брюсов. Из моей жизни. Предисловие и примеч. Н. С. Ашукина. [М.], 1927, стр. 93.

[17] Русская литература XX века (1890—1910). Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. I, кн. 1. М., 1914, стр. 107.

[18] Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. V, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 616.

lib.pushkinskijdom.ru

что брюсовский четырехстопный ямб эпохи «Венка» совершенно отчетливо связан с ритмом лицейских стихотворений Пушкина. Выводы Андрея Белого получили подтверждение в наблюдениях Д. Е. Максимова над эволюцией брюсовского стиха в сторону его приближения к пушкинской ритмике.[19]

Некоторые справедливые соображения о тяготении Брюсова к Пушкину не раз высказывались и за рубежом. Сходство его поэзии с пушкинской, отчасти в ритме и в общей формальной законченности, замечал Александр Элиасберг. Об этом же писал в предисловии к составленной им антологии русской поэзии XX века Анджело Рипеллино.[20] Наиболее развернуто высказался по этому поводу Всеволод Сечкарев в статье о брюсовской прозе.[21]

Соглашаясь с правильностью сделанного В. М. Жирмунским противопоставления пушкинских «Египетских ночей» и их брюсовского окончания, В. Сечкарев выразил мнение, что поскольку Пушкин был не только классиком, но и романтиком и в своей поэзии далеко не всегда был так строг и логичен, как это казалось В. М. Жирмунскому, Брюсов был близок именно к этой романтической стороне его поэзии. Еще больше сходства с Пушкиным В. Сечкарев нашел в брюсовской прозе. Когда Брюсов писал рассказ «Защита», резонно предположил автор статьи, он думал о «Пиковой даме» и «Выстреле». И действительно, короткие и отрывистые вступительные строки рассказа сразу вводят в атмосферу пушкинской прозы.

Дело, однако, не в частных совпадениях, в данном случае вызванных стилизацией, и даже не в эволюции брюсовской ритмики в направлении к пушкинскому стиху, а прежде всего в общем взгляде на поэзию и долг поэта. Наследником пушкинских традиций Брюсов был в своем осознании высокой ответственности поэта за свое дарование. Даже в его самых индивидуалистических по настроению стихотворениях в суровых требованиях к поэту звучит напоминание о его долге перед людьми:

Ты должен быть гордым как знамя;
Ты должен быть острым как меч;
Как Данту, подземное пламя
Должно тебе щеки обжечь.

(«Поэту», 1907)

Этими строками как заветом молодому поколению в 1940 году закончил свою статью о Брюсове Александр Фадеев. Так через Брюсова от Пушкина к советской литературе протянулась одна нить.

Брюсов не был чужд восхищавшей Достоевского пушкинской «всемирной отзывчивости». Как и Пушкин, следуя его заветам, он стремился усвоить русской поэзии опыт других стран и столетий.

К Брюсову самому в значительной мере применимы его слова об отношении Пушкина к чем-нибудь близким ему зарубежным поэтам: «... Пушкин — творил то же самое, воссоздавал вторично, и это было его способом усваивать».[22] Так возникли многочисленные брюсовские отклики на мировую поэзию, в том числе и на стихи французских символистов. Но даже в юношеском почтительном обращении к Верлену он гордился тем, что перевоплотил его поэзию, «гранитом русским оковал». «Чужое — претворять в свое» — таков был подхваченный Брюсовым пушкинский принцип.[23]

Истинное значение Брюсова в истории русской поэзии невозможно понять также не отдав должное его политической и философско-исторической поэзии. Между тем на Западе гражданская поэзия Брюсова обычно оставляется в тени. Недооценивается в этом плане и преемственная связь Брюсова с Тютчевым. Ж. Дончина категорически заявляет: «О сколько-нибудь глубоком влиянии Тютчева на Брюсова не может быть и речи».[24] В свое время аналогичные суждения высказал Н. К. Гудзий, считавший, что, несмотря на нередкие эпиграфы из Тютчева, Брюсов фактически испытал его воздействие только в элементах поэтического импрессионизма.[25] На самом деле это не так. С Тютчевым Брюсова связы-

[19] Д. Е. Максимов. О стихе Брюсова. «Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», т. 198, 1959, стр. 265—269.

[20] Poesia russa del novecento. A cura di A. M. Ripellino. [Parma], Guanda, 1954.

[21] V. Setschkareff. The narrative prose of Brjusov. «International Journal of Slavic Linguistic and Poetics», I—II, 1959, pp. 237—265.

[22] Валерий Брюсов. Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения. Редакция Н. К. Пиксанова. ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 265.

[23] Там же, стр. 57.

[24] Georgette Donchin. The influence of French symbolism on Russian poetry, p. 21.

[25] Н. Гудзий. Тютчев в поэтической культуре русского символизма. «Известия Отделения русского языка и словесности АН СССР», т. III, кн. 2, 1930, стр. 465—549.

lib.pushkinskijdom.ru

вает многое, и одна из важных сторон этой преемственности — склонность к большим философско-историческим обобщениям, выраженным в сжатой поэтической форме, обычно с отпечатком ораторской интонации. В этих поэтических размышлениях о судьбах России и всего человечества оба поэта следовали за Пушкиным как автором «Медного всадника», и у Брюсова есть целый ряд стихотворений, прямо развивающих пушкинскую тему. Не случайно, уже полностью переоценив поэзию Бальмонта и отказавшись от ее прежней высокой оценки, Брюсов продолжал высоко ценить стихотворение «Придорожные травы», находя в нем своеобразное поэтическое выражение проблемы роли личности в истории, выдвинутой Пушкиным в «Медном всаднике» и развитой Достоевским в «Преступлении и наказании».[26]

Под знаком Тютчева, с эпиграфом из его стихотворения «Цицерон» — «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые», и в двух планах, сочетающих античный и современный мир, написан стихотворный цикл «Современность», вошедший в поэтический сборник Брюсова «Stephanos». Тютчевская ораторская интонация звучит в брюсовских гневных словах, обращенных к либералам:

Мне стыдно ваших поздравлений,
Мне страшно ваших гордых слов!

(«Довольным», 1905)

Брюсов никогда не терял ощущения неразрывной связи с русской поэтической традицией. Даже в годы молодости, в пору наибольшего увлечения французскими символистами, он основательно изучал русских поэтов и собирался написать «Историю русской лирики». Поэтому и значение Брюсова в истории русского стиха ни в коем случае нельзя ограничивать усвоением опыта французских символистов, как это делает Ж. Дончина.

Обычно, к сожалению, не учитывается, что в художественных исканиях Брюсова в области стиха немалую роль сыграло его обращение к русской народной поэзии. «Изучая нашу народную поэзию, я пришел к убеждению, что немецкий тонический стих не более свойственен русскому языку, или по крайней мере не более свойственен, чем польско-французский силлабический. Народные песни сложены без утомительного и однообразного чередования ударений с равными промежутками неударяемых слогов», — делился Брюсов своими соображениями с К. К. Случевским. «Что до меня, — продолжал он, — я желал бы сблизить мой стих с истинно русским, с тем, который нашел народ, в течение веков раздумывая, как бы поскладнее сложить песню».[27] Брюсов развил эти мысли в статье «О русском стихосложении», помещенной в качестве предисловия к собранию стихов А. Добролюбова. Опираясь на работы П. Д. Голохвастова и Корша, он принял за основную единицу меры в русском стихе слово-образ. «Мера стиха — образ» — его исходное положение. «За стопу (за образ) считается не непременно слово, а вообще целостное понятие; таковы сложные слова „*Океан-море*“, „*тугой лук*“, „*по утру рано*“...» — разъясняет он дальше.[28]

Стихи А. Добролюбова, написанные им еще до разрыва с литературой и ухода «в народ», Брюсов считал только внешне близкими французской поэзии, а по существу связанными с русским народным стихом. Таковы стихи:

Встал ли я ночью? утром ли встал?
Свечи задуть иль зажечь приказал?
С кем говорил я? один ли молчал?
Что собирал? что потерял?
. . . . . .
Воды ль струятся? кипит ли вино?
Все ли разлито? все ли одно?

Соображения Брюсова о русских истоках поэзии А. Добролюбова имеют ближайшее отношение и к его собственным стихам. Это относится не только к стилизации народной поэзии в таких стихотворениях, как «Сказание о разбойнике», но и к его другим, более широким стихотворным исканиям. В. М. Жирмунский во «Введении в метрику» (1925) с полным основанием называет стихотворение «Грядущие гунны» в качестве одного из примеров напевного дольника у Брюсова. Можно добавить также, что истоки такого стиха восходят не только к немецкой

[26] См.: Д. Е. Максимов. Неизданная статья Валерия Брюсова. «Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института», т. XVIII, Факультет языка и литературы, вып. V, 1956, стр. 240.

[27] «Литературный критик», 1939, № 10—11, стр 235.

[28] Александр Добролюбов. Собрание стихов. Предисловия Ив. Коневского и Валерия Брюсова. М., 1900, стр. 9, 12.



lib.pushkinskijdom.ru

романтической, но и к русской народной поэзии со свойственным ей выделением ритмически звучащих слов-образов.

К русской поэтической традиции восходит у Брюсова и звуковая сторона стиха. Он порицал чрезмерную подчеркнутость звука в некоторых стихотворениях Бальмонта, но вместе с тем возмущался теми, кто нападал на молодую поэзию за ее внимание к звучанию стиха. «Поэты пушкинской плеяды, даже современники Жуковского знали тайну „словесной инструментовки"...» — напоминал он критикам.[29] Чрезмерное увлечение звуковым единообразием в стихе ему совсем не было свойственно, и курьезно, что в книге Анны Балакьян «Символистское движение» (1967) единственная цитата из Брюсова — совсем не характерные для него строки из шутливого мадригала «Мой маяк» (1914):

Мой милый маг, моя Мария, —
Мечты мерцающий маяк.[30]

Анна Балакьян приводит их в качестве примера подчеркнутой музыкальности в стихе русских символистов. Брюсов же в противовес бальмонтовской «звукописи напоказ» всегда, особенно в зрелом творчестве, склонялся к пушкинской сдержанности стиха. «У Пушкина звуковой строй скрыт; надо всматриваться, чтобы его увидеть», — писал он.[31]

Досадный промах в книге Балакьян не случаен; в нем отразился до сих пор еще распространенный за рубежом ошибочный взгляд на Брюсова как на поэта, целиком замкнутого в символизме и во всем обязанного французской поэзии.

В большинстве рассмотренных здесь зарубежных критических работ о Брюсове бросается в глаза еще одна общая для них особенность. Брюсова их авторы отрывают от Октябрьской революции, от советской литературы. А между тем друзьям Советского Союза хорошо слышен его голос как поэта нового мира. Недаром Джек Линдсей в составленную им антологию современной русской поэзии включил стихотворение Брюсова «Товарищам интеллигентам», а Эльза Триоле в аналогичном французском издании рядом со знаменитым «Каменщиком» поместила стихотворение «Парки в Москве».[32] Не случайно в социалистических странах в числе лучших переводчиков Брюсова оказались Людмил Стоянов в Болгарии и Юлиан Тувим в Польше, поэты, как и он сам, сумевшие отдать свой талант строительству новой, социалистической культуры. Именно в социалистических странах — в Чехословакии и в Польше — поэзия Брюсова вызвала к себе настолько широкий интерес, что там переводы его поэтических произведений были изданы в виде отдельных сборников.[33]

Как большой поэт, не только игравший ведущую роль в истории русского символизма, но и нашедший дорогу к социалистической революции, Брюсов привлек к себе внимание и литературоведов социалистических стран. Венгерский литературовед Эндре Тёрёк источник силы и слабости в поэзии Брюсова усматривает в ее интеллектуализме, который, с одной стороны, позволил ему подняться над декадентским хаосом, но, с другой, — трагически противоречиво удерживал в рамках классических форм и мешал приблизиться к новой жизни.[34] Эти соображения не лишены основания, но Брюсов, надо заметить, в нашей памяти остается не только поэтом мысли, но и поэтом страсти.

Эволюцией эстетического сознания Брюсова занялся румынский литературовед А. Кевари.[35] Ключ к пониманию дореволюционного пути поэта в области эстетики исследователь ищет в противоречии между позитивным складом его ума и временно принятой им, но, по существу, чуждой ему программой символизма, которую он в конце концов сумел преодолеть, чтобы обратиться к общественно значимой, классически ясной и точной поэзии.

Место Брюсова в современной ему поэзии помогает уяснить сравнение его творчества с творчеством родственных ему поэтов других стран. Этот вопрос за-

---

[29] В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 182.

[30] Anna Balakian. The Symbolist Movement. New York, [1967], p. 113.

[31] Валерий Брюсов. Мой Пушкин, стр. 246.

[32] Modern Russian poetry. Selected and transl. by Jack Lindsay. London, [1960]; La poésie russe. Ed. bilingue par Elsa Triolet. Paris, 1971.

[33] V. Brjusov. Mé zemi. Vybral, úvodem a pozn. opatřil J. Honzík. Praha, 1954; W. Briusow. Poezje wybrane. Wibrał i wstępem opatrzil Włodzimierz Słobodnik. Warszawa, 1960 (второе издание — 1969). См. также: Symboliści i akmeiści rosyjscy. Wybór opracowali i wstępem popredzili: Witold Dąbrowski, Andrzej Mondalian, Wiktor Woroszylski. [Warszawa, 1971].

[34] Endre Török. Brioussov. «Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae», t. III, 1960, pp. 335—345.

[35] A. Kövári. Conceptia estetică şi realitatea poetică în opera prerevolutionară a lui Valeri Briusov. «Romanoslavica», XVII, 1970, pp. 395—420.

lib.pushkinskijdom.ru

тронут в статье Симеона Хаджикосева о русском и болгарском символизме, в которой, в частности, сравниваются стихотворения Брюсова «Конь блед» и Димчо Дебелянова «Миг».[36] Исследователь показал, что болгарский символизм благодаря давним русско-болгарским историко-культурным связям оказался тесно связан с символизмом в России, но в силу относительной отсталости Болгарии был лишен болезненного отпечатка крайнего декадентства, свойственного символизму в более развитых странах — Франции, Германии и России. С этим нельзя не согласиться; следовало бы только добавить, что предгрозовая историческая обстановка в России кануна первой русской революции обусловила ту крайне напряженную атмосферу в стихотворении «Конь блед», в которой с необыкновенной силой выразилось своеобразие Брюсова как поэта, предчувствовавшего великие перемены.

---

*В. Н. БАСКАКОВ*

# ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПОСЛЕВОЕННОЙ ПОЛЬШЕ

**(«SLAVIA ORIENTALIS», 1952—1972)**

## Статья вторая*

В польской литературоведческой русистике одно из центральных мест принадлежит Тургеневу, Льву Толстому, Достоевскому. Это и понятно: популярность этих писателей в Польше столь широка, что влияние их на развитие многих сторон польской культуры, искусства, науки не прекращается и сегодня. Изучение биографии, творчества и польских связей Тургенева, Толстого, Достоевского развивается в Польше ускоренными темпами, и в этом процессе журнал «Slavia orientalis» занимает особое место. Тридцать помещенных на его страницах статей в основных чертах определяют содержание и направление работ, проводимых польской наукой о литературе в этой области.

Цикл статей о Тургеневе открывается в журнале работами А. Семчука, систематически занимающегося изучением творчества этого писателя и являющегося автором двух книг о нем.[1] В номере, приуроченном к 150-летию со дня рождения Тургенева, помещена статья А. Семчука «Литературная юность Ивана Тургенева» (Sl., 1969, III, 253—258).[2] В ней рассматривается поэтическая деятельность Тургенева 30—40-х годов. Тематически с этой статьей связана работа А. Семчука «Тургенев и натуральная школа» (Sl., 1966, II, 163—197), представляющая собою анализ общественно-литературной позиции Тургенева на следующем этапе его творческого пути. Основные положения этих статей вошли в названные книги А. Семчука и в журнале «Русская литература» уже рассматривались.[3] Однако следует все же еще раз заметить, что представление о натуральной школе здесь, как и в работе А. Семчука о Гоголе, является спорным, в связи с чем отношение к ней Тургенева определено не совсем точно.

Статья «Об источниках проблематики „лишнего человека“ в творчестве Тургенева» принадлежит Янине и Анджею Валицким (Sl., 1957, 5—23). Авторы ее, отмечая историческую ценность концепции «лишних людей», принадлежащей Чернышевскому и Добролюбову, в то же время стремятся доказать ее несоответствие требованиям «современной науки». Они полагают, что трактовка типа «лишних людей» как явления, исключительно принадлежавшего русской действительности, не способствует «более глубокому пониманию их литературной и философской

---

[36] Симеон Хаджикосев. Към проблематиката на българския символизъм с оглед съпоставимостта му с руски символистични насоки. «Литературна мисъл», 1969, № 2, с. 128—160.

* Статья первая опубликована в № 3 журнала «Русская литература» за 1973 год.

[1] A. Semczuk. 1) Iwan Turgieniew i ruch literacki w Rosji w latach 1834—1855. Wr.—W-wa—Kr., 1968, 191 s. (Komitet Słowianoznawstwa PAN); 2) Iwan Turgieniew. W-wa, 1970, 372 s. (Profile).

[2] Здесь и далее ссылки на журналы даются сокращенно: «Kwartalnik Instytutu polsko-radzieckiego» — Kw., «Slavia orientalis» — Sl.

[3] В. Н. Баскаков, Е. И. Кийко. Монография польского ученого о Тургеневе. «Русская литература», 1968, № 4, стр. 221—223.



lib.pushkinskijdom.ru

эволюции» (стр. 5—6). Для дальнейшего исследования проблемы, по их мнению, необходимо, во-первых, привлечение широкого материала европейской действительности и литературы; во-вторых, раскрытие своеобразия отдельных писателей и их героев. «Недостаточно, например, определение тургеневского героя как одного из звеньев в общей цепи от Онегина к Обломову. Не отрицая того факта, что Рудин и Обломов имеют общий корень, следует подчеркнуть, что вырастают они из совершенно разных ветвей, отдаленных друг от друга. Связь между ними не является непосредственной — и во многих случаях соединительные звенья следует искать вне русской литературы» (стр. 6). Таким образом, усиленно утверждая теснейшую связь типа «лишнего человека» с западноевропейской традицией, с западноевропейским романтизмом, авторы переоценивают роль зарубежного элемента в формировании этого типа, недостаточно учитывают отечественные литературные и общественно-политические факторы, участвующие в этом процессе.[4] Основываясь на созданной концепции, авторы статьи пытаются проследить процесс формирования типа «лишних людей» в творчестве Тургенева на самых ранних его этапах. Связывая проблему «лишнего человека» с европейской традицией, они видят «исходный пункт творчества и мировоззрения Тургенева» в литературе и философии эпохи романтизма.

Две статьи о Тургеневе относятся к области взаимосвязей. Одна из них — «Из истории восприятия Ивана Тургенева в Польше (1918—1939)» (Sl., 1961, III, 321—344) — принадлежит Ф. Селицкому. В ней рассматривается освоение наследия Тургенева в междувоенной Польше, когда его имя, заслоненное именами Достоевского и Толстого, было почти забыто. Ф. Селицкий анализирует немногочисленные переводы и тургеневедческую литературу того времени, подвергая критике ряд положений в работах А. Брюкнера, Я. Кухаржевского, Г. Тимофеева.

В статье «Иван Тургенев в кругу польских вопросов» (Sl., 1969, III, 259—265) З. Бараньский выясняет отношение писателя к Польше, к польскому народу, к его освободительному движению. Краткая статья эскизна и не решает поставленной проблемы полностью. Тем не менее в ней сравнительно подробно рассмотрена и уточнена позиция Тургенева в «польском вопросе» в период восстания 1863 года.

Тургеневская тема в журнале «Slavia orientalis», представленная хотя и немногочисленными, но разнообразными статьями, составляет часть той большой исследовательской работы, которая сейчас ведется в Польше по изучению творчества Тургенева. Это же касается и Льва Толстого, которому в журнале посвящено свыше десяти статей и сообщений. Систематически изучением творчества Л. Толстого в Польше занимаются сейчас А. Семчук и Б. Бялокозович, авторы специальных монографий о писателе и его русских связях.[5] В «Slavia orientalis» А. Семчуку принадлежат шесть статей, напечатанных в 1954—1963 годах. Они посвящены раннему этапу творчества Л. Толстого или восприятию его произведений в Польше. В статье «Лев Толстой перед писательским дебютом» (Sl., 1959, I, 33—70) А. Семчук определяет роль, которую в идейном развитии писателя сыграли семейные традиции и его увлечения трудами французских мыслителей XVIII века Руссо и Монтескье. В работе «Проблема Кавказа в ранних рассказах Льва Толстого (под знаком Лермонтова)» (Sl., 1958, III—IV, 3—39) ведется полемика с Б. Эйхенбаумом по поводу рассказа «Набег», корректирующая и дополняющая точку зрения советского ученого. В статье «Лев Толстой и литературное движение в России в 1850-е годы» (Sl., 1961, II, 187—204) А. Семчук исследует творчество писателя как действенный фактор в развитии литературной жизни эпохи (1850—1859), выясняет причины, приведшие Толстого к сотрудничеству в «Современнике», рассматривает его первые произведения на общем фоне тогдашней литературной жизни, отмечая, что повесть «Детство» не представляла собою «исключительного явления не только в России, но также и в самом „Современнике“. Это была одна из литературных автобиографий, в то время очень популярных и прежде всего этим журналом пропагандировавшихся» (стр. 192). Таким образом Толстой выступал не как «антагонист современных ему литературных тенденций» (стр. 193), а как их продолжатель. Касаясь дальнейшего творчества Толстого, А. Семчук обращает внимание на проблему Кавказа в русской литературе, прослеживая отражение ее в журнале «Современник». Период формирования Толстого в 1850—1859 годах, по мнению автора, дает цельное представление о писателе со всеми его особенностями и противоречиями.

Статья А. Семчука «Лев Толстой и Иван Тургенев — конфликт двух концепций литературы» (Sl., 1963, III, 357—373) касается творческих и личных взаимоотношений писателей. В ней автор, опираясь главным образом на переписку, черновики и дневниковые записи Толстого и Тургенева 1852—1860 годов, рассматри-

---

[4] См.: А. Григорьев. Изучение русской классической литературы в славянских странах (1945—1957). «Русская литература», 1958, № 3, стр. 206.

[5] A. Semczuk. Lew Tołstoj. W-wa, 1963, 407 s.; B. Białokozowicz. 1) Lwa Tołstoja związki z Polską. [W-wa], 1966, 398 s.; 2) Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku. W-wa, 1971, 394 s.

lib.pushkinskijdom.ru

вает «их взаимные литературные оценки как конфликт двух поэтик и личные недоразумения как столкновение двух разных отношений к жизни» (стр. 358—359). Надо сказать, что материал этой статьи дает дополнительные возможности для выяснения сложных и порою недостаточно изученных взаимоотношений великих писателей. В заключительных строках статьи автор отмечает ценность для литературной науки взаимооценок Толстого и Тургенева.

Две статьи А. Семчука относятся к области взаимосвязей литератур. В первой из них он останавливается на трех выступлениях Б. Пруса, посвященных Толстому (Kw., 1954, III, 140—168), из которых одно вызвано полемикой по поводу романа «Воскресение», другое направлено против преследовавшей писателя реакционной публицистики, а третье представляет собою юбилейную статью к 80-летию со дня рождения Толстого. Работа А. Семчука «„Воскресение“ Льва Толстого в польском общественном мнении» (Kw., 1956, III—IV, 3—64) — обстоятельное исследование многочисленных откликов в Польше, вызванных последним романом Толстого. Дальнейшим развитием ее положений является статья Ф. Селицкого о бытовании произведений Толстого в Польше (Sl., 1960, I, 33—68). В ней содержится критический анализ процесса восприятия творчества Толстого в междувоенный период, когда он по обилию переводов и откликов занимал в Польше первое место среди зарубежных писателей.

Представляет интерес обращение к творчеству Льва Толстого специалиста в области русской литературы XVII—XVIII веков Р. Лужного. Ему принадлежит статья «Молодой Толстой и традиции Просвещения» (Sl., 1962, I, 3—24). Вопрос этот уже затрагивался А. Семчуком, но Р. Лужный рассматривает его специально и более конкретно, используя опыт работ по исследованию эпохи Просвещения. Он ограничивает свою статью 1847—1852 годами, т. е. периодом формирования мировоззрения писателя, его «интеллектуального и морального профиля» (стр. 24). В это время Толстой испытывал многообразные влияния, обусловившие определенное направление в развитии его таланта. И среди них первое место, по мнению автора, принадлежит традициям европейской мысли и литературы Просвещения. Эти традиции воспринимались Толстым как живые, актуальные явления, имеющие несомненную ценность для современности.

Толстовская тематика в области взаимосвязей представлена, помимо упоминавшихся статей А. Семчука и Ф. Селицкого, работами Б. Бялокозовича. Все они построены, как правило, на ранее неизвестных материалах и тем самым не только приоткрывают новую страницу в творчестве или биографии великого писателя, но и свидетельствуют об обширности белых пятен в исследованиях о Толстом, которые еще подлежат ликвидации.[6] Большинство статей Б. Бялокозовича в переработанном виде вошло в названную выше его книгу о связях Льва Толстого с Польшей, о которой мы имели случай говорить на страницах журнала «Русская литература».[7]

Толстовская тема в журнале «Slavia orientalis» занимает видное место, но интересы исследователей ограничены либо ранним периодом творчества писателя, либо его польскими связями. Это заметно сужает представление о творчестве Толстого, исключая из сферы исследований зрелый период его работы, его сложнейшие философские и художественные искания.

Наряду с Тургеневым и Толстым большое внимание уделяется польскими литературоведами творчеству Ф. М. Достоевского. Значительная часть работ о нем появилась в 1958 году, когда писателю был посвящен специальный номер (Sl., 1958, II). Здесь напечатано шесть статей о Достоевском. Среди них работы Р. Пшибыльского («Проза Лермонтова и раннее творчество Достоевского»), А. Семчука («Об общественном идеале Достоевского и Толстого»), А. Валицкого («Достоевский и идея свободы»), В. Сливовской («Достоевский в кругу петрашевцев»), а также две статьи, принадлежащие Т. Позьняку и Ф. Селицкому, о переводах и восприятии Достоевского в Польше. Эти статьи, а также опубликованная годом позже работа Р. Пшибыльского «Ранние повести Достоевского о мечтателях» в настоящем обзоре не рассматриваются, так как в свое время они уже были предметом обсуждения на страницах журнала «Русская литература».[8]

Следующее десятилетие принесло лишь три статьи о Достоевском. Среди них работа Р. Пшибыльского «Христология Достоевского» (Sl., 1964, I, 17—32), привле-

---

[6] В журнале напечатаны четыре статьи Б. Бялокозовича о Л. Толстом: «Рассказ „За что?“ в свете юбилейного издания произведений Льва Толстого и архивных материалов» (Sl., 1960, IV, 555—580), «Polonica в яснополянской библиотеке Льва Толстого» (Sl., 1962, IV, 501—509), «Польские мотивы в „Воскресении“ и „Хаджи Мурате“» (Sl., 1965, II, 179—189), «Переписка Мариана Зджеховского со Львом Толстым» (Sl., 1966, IV, 435—452).

[7] В. Н. Баскаков. Лев Толстой и Польша. «Русская литература», 1967. № 2, стр. 195—198.

[8] П. Глинкин. Вопросы русской литературы в журнале «Slavia orientalis». «Русская литература», 1961, № 3, стр. 207—209.

lib.pushkinskijdom.ru

кающая внимание экскурсами в историю религиозно-философских концепций, используемых для выяснения взглядов Достоевского, интересовавшегося прежде всего «значением, какое образ Христа имеет для земного счастья человека» (стр. 24). Исходный пункт этих взглядов, по мнению автора, следует искать в антропотеизме Фейербаха. Эта статья, как и печатавшиеся ранее в журнале работы Р. Пшибыльского о Достоевском, в 1964 году в переработанном варианте была издана в составе специальной монографии о писателе.[9]

Работы Т. Позьняка, опубликованные в «Slavia orientalis», посвящены восприятию творчества Достоевского Блоком (Sl., 1965, IV, 419—434) и Брюсовым (Sl., 1967, IV, 409—418). Позднее они станут основой для большой монографии о значении наследия Достоевского в процессе становления и развития русского символизма.[10] Т. Позьняк привлекает к исследованию весь комплекс художественного, публицистического и эпистолярного творчества Блока, а также мемуарно-биографические материалы о поэте, что дает ему возможность сделать вывод о «несомненном увлечении автора „Двенадцати“ наследием Достоевского» (стр. 434). Конечно, отношение Блока к Достоевскому и восприятие его художественной системы, идеологии и философии было чрезвычайно своеобразным. Прослеживая различие в отношениях к Достоевскому Блока и его ближайших современников — Вл. Соловьева, К. Леонтьева, Д. Мережковского, В. Иванова, А. Ремизова, автор подчеркивает, что в поэзии Блока нет той «достоевщины», которую можно встретить у раннего Брюсова или Сологуба. Блок, с детских лет знакомый с произведениями Достоевского, прежде всего видел в нем гениального художника, но не разделял увлечений его религиозно-философскими исканиями, если не считать кратковременного к ним юношеского интереса, возникшего под влиянием Вл. Соловьева. Поэта привлекали к себе эстетическая система и психологизм Достоевского. Именно у него заимствовал он элементы поэтики фантастического реализма, обращался он и к образу «двойника», который, по мнению автора статьи, отразился в стихах о Прекрасной Даме.

Если Блока привлекала эстетика Достоевского и его психологизм, то интересы Брюсова лежали в иной области. В период первой русской революции, как отмечает автор, Брюсова увлекает вопрос о судьбах цивилизации, а особенно о судьбе и роли личности в формировании будущего общества, т. е. одна из основных проблем творчества Достоевского. Интересуясь законами развития человечества и его культуры, Брюсов обращался к наследию прошлого, в том числе к творчеству Достоевского, размышляя «о самых трудных общественных и моральных проблемах своей эпохи» (стр. 418).

В 1972 году в связи со 150-летием со дня рождения писателя журнал снова обратился к Достоевскому. В специальном номере напечатано семь очень разнохарактерных статей, посвященных как анализу художественной формы у Достоевского и роли его в литературном движении своего времени, так и традициям писателя в советской и зарубежной литературе, восприятию его наследия в Польше. Открывается номер статьей Г. Бжозы «Федора Достоевского „видение противоречное“» (Sl., 1972, III, 245—255), в которой автор, опираясь в основном на работы М. Бахтина и анализируя общие структурные принципы Достоевского, приходит к выводу, что «модель художественного видения» писателя, не укладывающаяся в рамки своего времени, свойственна XX веку и своими «корнями» связана с нашей современностью. Разрыв между «врожденным художественным видением» и традиционным жанрово-стилистическим оформлением свидетельствует, по мнению Г. Бжозы, о том, что Достоевскому, в отличие от всех его современников, удалось сблизить свое искусство с искусством наших дней, а это, в свою очередь, «долго еще не позволит „состариться“ наследию необыкновенного художника слова, который, наблюдая вокруг себя старую действительность XIX века, сделал из нее новые философско-эстетические выводы» (стр. 255). Стремясь в процессе анализа найти аналогии «художественному видению» Достоевского и структуре его произведений в других видах искусства, особенно в живописи и музыке, Г. Бжоза, как и автор статей о Б. Пастернаке Е. Фарыно, предлагает читателю ряд неожиданных сопоставлений с М. Шагалом, В. Кандинским, К. Дебюсси и др. Конечно, подобные параллели любопытны, но, к сожалению, далеко не всегда в достаточной степени обоснованны.

Статья Г. Халачиньской-Вертеляк называется «Вокруг споров о князе Мышкине» (Sl., 1972, III, 257—267). В ней рассматривается малоизученная проблема соотношения типа главного героя и жанра произведения, в свое время поставленная М. Бахтиным. А. Семчук в небольшой работе «Достоевский и Тургенев» (Sl., 1972, III, 281—286) ставит задачу проследить, «какими путями шло влияние ранней прозы Достоевского на раннее творчество Ивана Тургенева, какие приобре-

[9] R. Przybylski. Dostojewski i «przeklęte problemy». Od «Biednych ludzi» do «Zbrodni i kary». [W-wa, 1964], 356 s.

[10] T. Poźniak. Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich. Wrocław, 1969, 212 s. (Prace Wrocławskiego towarzystwa naukowego. Seria A, № 139).

lib.pushkinskijdom.ru

тало формы и какие принесло результаты» (стр. 281). Л. Язукевич-Оселковская выступает в номере со статьей «Проблема бунта в творчестве Достоевского и философских очерках Камю» (Sl., 1972, III, 287—296). В ней, как отмечает автор, рассматриваемый вопрос намечен лишь в общих чертах; отношение Достоевского и Камю к социализму и революции требует еще дальнейших исследований (стр. 287). В небольшой статье «Вокруг традиций Достоевского в советской прозе 20-х годов» (Sl., 1972, III, 297—303) Т. Позьняк касается вопроса о судьбах наследия Достоевского в советскую эпоху и его влиянии на творчество некоторых современных писателей. Больше других в статье уделяется места Л. Леонову как писателю, в произведениях которого традиция Достоевского прослеживается наиболее заметно, о чем, впрочем, свидетельствуют советские исследования (В. Ковалев, Н. Грознова), учитываемые автором статьи.

Номер, посвященный Достоевскому, заключает статья Ф. Селицкого о восприятии наследия писателя в междувоенной Польше (Sl., 1972, III, 305—322), являющаяся продолжением работы того же автора «Достоевский в кругу польских писателей на переломе XIX и XX веков», годом раньше опубликованной в журнале «Przegląd Humanistyczny» (1971, № 5, стр. 79—102). В ней рассматриваются переводы произведений Достоевского и интерпретация его творчества тогдашней критикой, влияние русского писателя на польскую литературу эпохи (А. Струг, С. Налковская, Я. Ивашкевич и др.). Если среди польских читателей в междувоенное время самым популярным писателем был Лев Толстой, делает вывод автор статьи, то «в польских писательских кругах первое место занимал Достоевский» (стр. 102).

Комплексами работ о революционных демократах, о Тургеневе, Л. Толстом, Достоевском в значительной мере исчерпывается освещение в журнале проблем русской литературы второй половины XIX века. Такое направление исследовательской мысли, охватывающее крупнейшие явления русского литературного процесса, вполне закономерно, так как именно эти писатели в течение многих десятилетий пользовались огромной популярностью в Польше и оказали заметное влияние на ее литературное развитие. Польское литературоведение, особенно послевоенное, внесло немалый вклад в изучение их творчества, и рассмотренные статьи, в разное время помещавшиеся в журнале «Slavia orientalis», являются заметным дополнением к существующим работам, которое необходимо учитывать при дальнейших исследованиях в этой области.

* * *

Русская литература конца XIX—начала XX века, не во всех своих звеньях изученная достаточно полно, в исследованиях польских ученых занимает видное место. Это относится и к журналу «Slavia orientalis», на страницах которого напечатано свыше сорока статей, рассматривающих разные явления предреволюционного периода нашего литературного развития. Различные по жанру и проблематике, эти статьи составляют ряд циклов, главные из которых посвящены Чехову, Горькому, польско-русским литературным отношениям эпохи.

Из статей о Чехове — их около десяти — только две, написанные Р. Сливовским, касаются творчества писателя, все остальные принадлежат к области взаимосвязей и разрабатывают проблемы восприятия и интерпретации чеховского наследия в Польше. Первая из статей Р. Сливовского называется «Вокруг молодого Чехова» (Sl., 1963, III, 375—389). Она представляет собою критическое обозрение литературы о раннем периоде творчества писателя. Обращаясь к историко-литературным и критическим работам и подчеркивая широту изучения наследия Чехова в целом, автор в то же время справедливо отмечает недостаточную изученность «отношения эстетики Чехова — зрелого писателя, признанного мастера слова — к его творчеству раннего периода» (стр. 389), что, в свою очередь, не позволяет в полной мере прояснить важнейшие вопросы эволюции писателя, определить его литературные традиции и место в русском художественном процессе современности. Во второй статье — «Сахалинский эпизод в творческой биографии Чехова» (Sl., 1964, II, 107—132) — Р. Сливовский рассматривает один из самых интересных моментов в личной и писательской судьбе Чехова, неоднократно привлекавший внимание исследователей и по-разному ими объясняемый. Поездка на Сахалин, как правило, мотивируется либо чисто личными причинами, либо побуждениями «только высшего порядка, по своей природе патриотическими» (стр. 107). Не отказывая в известной доле справедливости тому и другому мнению, автор считает этот вопрос более сложным. Связывая намерение Чехова поехать на Сахалин с предшествующим его творчеством, Р. Сливовский обращается к повести «Степь» и к рассказу «Скучная история», считая, что «эти произведения находятся в непосредственной связи с решением писателя... выехать на Сахалин» (стр. 107). Именно в «Скучной истории», по его мнению, выразились чувства внутреннего разлада, духовного кризиса, во многом обусловившие решение Чехова. Во многом, но не полностью. Сопутствующим побудительным началом для поездки на Сахалин стали, как полагает Р. Сливовский, также отношения писателя с Л. Авиловой. Развертывая увлекательную историю знакомства Чехова с нею, автор тем не менее не

lib.pushkinskijdom.ru

находит достаточных доказательств для аргументации выдвинутого положения, которое не кажется убедительным и требует дополнительных исследований.[11]

В 1955 году вышел чеховский номер журнала, в котором напечатаны три статьи о восприятии и интерпретации творчества Чехова в Польше. Одна из них принадлежит Л. Нодзиньской и посвящена первым переводам произведений Чехова в Польше и первым отзывам о них польской критики (Kw., 1955, III, 3—23). Автор не берет польскую прессу вообще, а прослеживает отношение к писателю со стороны польской прогрессивной печати, отмечая, что на ее страницах произведения Чехова выступали в роли общественного оружия в борьбе с мещанством, его духовной бедностью и фальшью.

Драматургия Чехова составляет одну из замечательных страниц русского и зарубежного театра. История проникновения чеховских пьес на польскую сцену рассматривается Т. Позьняком в статье «О первых постановках пьес Чехова в Польше» (Kw., 1955, III, 24—62), охватывающей период до 1914 года. На основе театральных рецензий, воспоминаний артистов и режиссеров автор раскрывает общественное значение пьес Чехова в Польше, которые сыграли важную роль в формировании польской театральной культуры, в борьбе с декадентством на польской сцене.

Большой популярностью пользовались произведения Чехова в междувоенной Польше, о чем свидетельствуют многочисленные их переводы, статьи и заметки о писателе, постановки его пьес. Процесс восприятия Чехова в междувоенной Польше исследован Ф. Селицким (Kw., 1955, III, 63—88). Его статья дополняет работы Л. Нодзиньской и Т. Позьняка, систематизируя польскую чеховиану этого периода и выясняя роль произведений Чехова в польском литературном движении эпохи.

В 1961 году редакция выпустила номер журнала в связи со столетием со дня рождения Чехова, отмечавшимся годом раньше. Номер открывается статьей М. Якубца «Антон Чехов и польская литература» (Sl., 1961, III, 293—306), продолжающей разработку проблемы взаимосвязей, начатую в 1955 году. Правда, заглавие статьи не совсем точно отражает ее содержание. Посвящена она не усвоению творческого опыта Чехова польскими писателями, не роли польской литературы в его художественном творчестве, а восприятию и интерпретации наследия русского писателя в Польше. Статья касается в основном польской критики и театральных постановок Чехова и носит обзорно-юбилейный характер. Напечатанная здесь же работа Р. Сливовского «Некоторые проблемы восприятия Чехова на Западе» (Sl., 1961, III, 307—320) вызвана появлением чеховского тома «Литературного наследства». Она дополняет это издание, предлагая читателю ряд французских, английских и американских материалов о писателе.

Последняя статья о Чехове представляет собою публикацию 23 писем известной польской писательницы Марии Домбровской к Н. Модзелевской, относящихся к 1950—1951 годам (Sl., 1972, II, 177—188). Все они связаны с подготовкой издания избранных произведений Чехова, составителем которого выступала Н. Модзелевская, а одним из переводчиков — М. Домбровская.

Если статьи о Чехове касаются главным образом проблемы взаимосвязей, то исследования дореволюционного творчества Горького посвящены преимущественно анализу его произведений либо участию писателя в литературном движении эпохи. Небольшой цикл статей о творчестве молодого Горького принадлежит Е. Ленарчику. В них автора прежде всего интересует эволюция раннего Горького, элементы романтизма в его произведениях, отношение писателя к модернистским течениям эпохи. Первая из них — «Споры М. Горького о мечте. Некоторые проблемы русского неоромантизма» (Sl., 1961, II, 559—589) — хронологически ограничена 1892—1899 годами (до появления «Фомы Гордеева»). В ней автор обращается к общественно-философским источникам романтического начала в творчестве молодого Горького, рассматривает его возникновение и последующее развитие, соотнося этот процесс с подобными же явлениями в поэзии ранних русских символистов. Вторая статья Е. Ленарчика — «Молодой Горький и русский неоромантизм» (Sl., 1962, III, 277—322) — развивает положения первой и в основной своей части посвящена сопоставлению эстетических программ молодого Горького и ранних символистов, поискам новых средств выражения, новых художественных форм (стр. 278). Заключает цикл статья «Рассказы М. Горького о босяках и модернистский бунт» (Sl., 1965, IV, 389—417). В ней Е. Ленарчик отмечает, что «бунт создателя „На дне“ значительно отличается от бунта модернистов» (стр. 417). У Горького он связан с защитой прав человека, с протестом против антигуманистического характера буржуазной цивилизации, у модернистов же направлен против толпы, символизируемой городом, да и осуществляется этот бунт лишь избранными личностями,

[11] Это обстоятельство было в свое время отмечено и советским рецензентом книги Р. Сливовского о Чехове (R. Sliwowski. Antoni Czechow. W-wa, 1965, 268 s.), включившей размышления автора о «сахалинском эпизоде» (см.: «Вопросы литературы», 1967, № 12, стр. 211).

lib.pushkinskijdom.ru

духовно стоящими над толпой. Касаясь статей Е. Ленарчика, следует отметить, что он несколько преувеличивает философско-эстетическую роль романтического начала в русской литературе конца XIX—начала XX века, рассматривая его как четко оформленное и самостоятельно существующее в русской литературе течение («русский неоромантизм»). Конечно, романтические элементы и мотивы свойственны произведениям ряда тогдашних писателей (Л. Андреев, К. Бальмонт, С. Городецкий, З. Гиппиус), в том числе и Горького, но они все же не сложились в определенную систему и в литературном движении эпохи в виде качественно нового течения не выступили.

Разговор о Горьком в журнале «Slavia orientalis», к сожалению, выступлениями Е. Ленарчика о раннем творчестве писателя ограничился, не коснувшись ни важнейших произведений Горького, ни его роли в развитии русской литературы и общественно-политической жизни эпохи. Правда, Е. Ленарчику принадлежит еще одна статья о Горьком. Называется она «По следам неосуществленных замыслов. М. Горький и польская литература» (Sl., 1960, IV, 529—554). В ней внимание автора привлекли попытки Горького популяризировать в России польскую литературу. Его замыслы не были реализованы, но тем не менее их изучение позволяет с большей полнотой судить об отношении писателя к польской литературе и к отдельным ее деятелям. В связи с этим представляет интерес документально восстановленная история взаимоотношений Горького с польским писателем и философом С. Бжозовским, а также с историком литературы, писателем и публицистом В. Фельдманом. Это тем более важно, что статье предшествует публикация неизвестного письма Горького к В. Фельдману (1907), обнаруженного в собраниях Ягеллонской библиотеки в Кракове и проливающего свет как на издательские замыслы Горького, связанные с возможным выпуском в свет переводов произведений польских писателей, так и на характер взаимоотношений этих двух писателей. Восприятию горьковской драматургии в Польше начала XX века посвящена статья, принадлежащая Т. Позьняку (Sl., 1965, II, 191—208).

За пределами циклов, связанных с творчеством Чехова и Горького, остается лишь несколько случайных статей, посвященных русской литературе конца XIX—начала XX века. Среди них прежде всего обращает внимание работа З. Бараньского «Пути развития русской прозы в 80-е годы XIX века» (Sl., 1963, II, 237—251). В ней автор ставит несколько вопросов, связанных с общим характером русского литературного развития в целом. Во-первых, это вопрос о литературных традициях в 80-е годы, во-вторых, — проблема «влияния новых течений на формирование эстетических программ тогдашних представителей русского реализма» (стр. 251). Прозу 80-х годов З. Бараньский рассматривает как «обособленное звено в развитии русского реализма, которое отличается от предшествующего двадцатилетия, представляющего отчетливо замкнутое целое» (стр. 238). Автор подвергает сомнению существующее мнение о реалистической литературе 80-х годов как своеобразном синтезе двух направлений — психологического и революционно-демократического, полагая, что «проза этого периода была оригинальным соединением достижений психологического направления в русской литературе с художественными завоеваниями новых литературных течений» (стр. 251).

К истории русской критики, особенно конца XIX века, журнал почти не обращался. Исключение составляет статья Г. Конечны «Владимир Соловьев как литературный критик» (Sl., 1971, III, 255—270). Из других материалов можно назвать, пожалуй, только статью Г. Халачиньской-Вертеляк «Художественная структура „Жизни человека“ Л. Андреева» (Sl., 1971, IV, 409—418). Все же остальные работы — они довольно многочисленны — относятся к области взаимосвязей литератур.

Над изучением взаимосвязей литератур рассматриваемого периода в настоящее время особенно активно работает З. Бараньский, исследования которого с 1956 года то и дело появляются на страницах журнала. Обращение З. Бараньского к этой проблематике вполне понятно: он является специалистом по истории русской литературы конца XIX—начала XX века, и ему принадлежит единственное в Польше монографическое исследование, посвященное польско-русским литературным отношениям этой поры.[12] В первой из своих статей — она называется «В кругу Мицкевича (В. Г. Короленко)» (Kw., 1956, I, 279—292) — он обращается к изучению польских интересов Короленко, ограничивая область исследования творчеством Мицкевича. Касаясь ряда моментов, представляющих интерес для истории польско-русских литературных отношений, З. Бараньский особое внимание уделяет активному участию Короленко в популяризации наследия Мицкевича в России, а также его переводам произведений польского поэта. В статье, между прочим, опубликовано четыре неизвестных варианта перевода стихотворения «Nad wodą wielką i czystą», сделанного Короленко. Здесь же устанавливается общность некоторых художественных принципов, связывающих мицкевичевского «Пана Тадеуша» с «Историей моего современника». К сожалению, эта, на первый взгляд

[12] Z. Barański. Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku. Wrocław, 1962, 144 s.

lib.pushkinskijdom.ru

несколько неожиданная постановка вопроса недостаточно аргументирована автором, что оставляет ее в сфере гипотез. Впрочем, статья З. Бараньского является как бы фрагментом его более широкой работы, посвященной отношению Короленко к польской литературе вообще, а не только к творчеству Мицкевича (Sl., 1959, II—III, 3—33), где дается общая характеристика польских интересов Короленко, прослеживаются его польские связи, рассматриваются мотивы и эпизоды из его произведений, навеянные польской литературой и польской действительностью.

В статье З. Бараньского «Словацкий в русской литературе конца XIX—начала XX века» (Sl., 1960, II, 289—327) творчество польского поэта исследуется в его отношениях к русской литературе этого времени во всем многообразии ее течений и школ. Автор выясняет роль наследия Словацкого в формировании модернистских течений в русской литературе, дает обзор переводов произведений поэта и постановок его пьес на русских сценах. Представляет интерес и небольшая публикация З. Бараньского, напечатавшего письмо А. Эртеля к В. Лаврову от 22 ноября 1890 года, посвященное Г. Сенкевичу, роман которого «Без догмата» А. Эртель считает «произведением глубоко выдающимся и прекрасно переведенным» (Kw., 1956, III—IV, 66—67).

Вопросов переводческого искусства З. Бараньский касается в статье «Иван Бунин — переводчик польской литературы» (Sl., 1959, IV, 23—35). Собрав и систематизировав переводы Бунина из Мицкевича и А. Асныка, он высказал ряд соображений об их художественных достоинствах и месте в русской литературе: «Польская проблематика была лишь эпизодом в творчестве Бунина. Однако русский писатель занял важное место в истории восприятия польской литературы в России» (стр. 35). Как бы в развитие исследования З. Бараньского через год в журнале печатается статья Э. Сабика «Бунин — переводчик Адама Асныка» (Sl., 1960, III, 475—484), конкретизирующая первоначальные разыскания З. Бараньского и в основной своей части посвященная сопоставительному анализу оригинального и переводного стиха. К статье о переводчиках польской литературы примыкает и работа З. Бараньского «Забытый русский полонофил» (Sl., 1964, II, 181—189), посвященная поэту Аполлону Коринфскому. Автор восстанавливает биографию поэта, дает обзор его переводческой деятельности. А. Коринфский много переводил с польского языка. Бо́льшая часть его переводов сейчас имеет лишь историко-литературное значение, но в свое время они сыграли заметную роль в знакомстве русского читателя с польской поэзией. Среди переводов А. Коринфского произведения Мицкевича, Словацкого, Т. Ленартовича, М. Конопницкой, В. Гомулицкого и др.

Последняя статья З. Бараньского переносит читателя на русскую почву: она посвящена восприятию и интерпретации творчества Реймонта в России (Sl., 1971, III, 271—280). Надо сказать, что статьи подобного типа, построенные исключительно на русском материале, в журнале появляются крайне редко, и тем самым освещение проблемы взаимосвязей ведется несколько односторонне. Для решения этой проблемы был бы необходим более тесный контакт с советскими научными учреждениями и изданиями, работающими в области литературоведческой славистики.

Общая характеристика процесса восприятия русской литературы содержится в статье З. Жакевича «Русская литература 1895—1914 гг. в кругу Молодой Польши. Борьба за новую концепцию русской литературы» (Sl., 1968, IV, 483—503). По мнению автора, начало XX века было переломным моментом в характере бытования и восприятия русской литературы в Польше. «... В начале XX века, — пишет З. Жакевич, — в значительной степени были ликвидированы препятствия, затрудняющие плодотворный культурный обмен между двумя народами» (стр. 484). Именно в это время развивается оживленная переводческая деятельность, в орбиту которой входят как классики XIX века (Пушкин, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Толстой, Достоевский, Чехов), так и новейшие представители русской литературы, начинается систематическое ее изучение. Автор намечает три основные концепции русской литературы, существовавшие в это время в Польше: традиционную и две ей противостоящие, из которых одна («новая») связана с революционно-демократическими устремлениями в литературе, наиболее ярко проявившимися в эпоху 1905 года, другая — с модернистскими течениями. «Борьба за новую концепцию русской литературы не всегда шла по линии трех основных концепций. Мнения по поводу русской культуры и литературы в польской критике и публицистике неоднократно выступали в симбиозе, когда автор, ценя русскую литературу, одновременно не сумел полностью преодолеть старую концепцию» (стр. 487). Преимущественное внимание в статье уделено судьбе горьковских произведений в Польше, а также творчества Куприна и Вересаева, представляющих, как считает автор, литературу «неореалистическую». С другой стороны, модернистские течения русской литературы были представлены в Польше главным образом произведениями Л. Андреева, Д. Мережковского и М. Арцыбашева — они и в центре внимания автора. К статье З. Жакевича примыкает исследование Е. Славенцкой «Русская литература и культура в деятельности краковского Славянского клуба (1901—1914)» (Sl., 1971,

lib.pushkinskijdom.ru

III, 281—298). Она как бы дополняет ее, развивая мысль об усиленной популяризации в Польше в это время творчества Л. Андреева, Д. Мережковского, М. Арцыбашева, которые занимали одно из первых мест в литературной программе клуба и на страницах его печатного издания — журнала «Славянский мир».

Частному эпизоду из истории взаимосвязей посвящена статья А. Ковальчиковой о забытых переводах стихотворений А. Блока и М. Лохвицкой, сделанных Лехонем и напечатанных в 1921—1923 годах (Sl., 1962, IV, 512—515). Большой источниковедческий материал содержится в статье Б. Снядовер о русской литературе в дневниках Жеромского (Sl., 1966, I, 39—51). В ней раскрываются источники знакомства писателя с русской литературой. Статья построена на основе изучения всех дневниковых записей писателя, охватывающих 1882—1891 годы.

Несколько особняком стоит работа Т. Позьняка «Александр Островский в Польше на переломе XIX и XX веков» (Sl., 1966, II, 199—214). Исследование восприятия творчества писателя ведется на примере двух пьес Островского — «Доходное место» и «Гроза». «Как художник Островский в глазах поляков стал выше Гоголя, — заключает Т. Позьняк. — Он был принят как реалист и сатирик, затрагивающий действительно главные вопросы русской жизни...» (стр. 214).

Целая группа работ, напечатанных в «Slavia orientalis», представляет собою публикации историко-литературных материалов, касающихся польско-русских связей эпохи. Среди них следует назвать публикацию Т. Шишко, содержащую письма В. Серошевского к В. Короленко (Sl., 1966, I, 53—62), а также ряд публикаций писем Ожешко и Спасовича к В. Лаврову (Sl., 1957, 233—289; Sl., 1968, I, 47—52), Ожешко к В. Гольцеву и М. Стасюлевичу (Sl., 1957, 290—298). К этим публикациям примыкает и статья Е. Борейши «Циприан Камиль Норвид и Петр Лаврович Лавров» (Sl., 1969, I, 3—23).

Таким образом, исследование русской литературы конца XIX—начала XX века ведется с заметным уклоном в область взаимосвязей, где польским ученым удалось сделать немало интересных находок и открытий, ликвидировать целый ряд ранее существовавших белых пятен в литературной истории двух братских народов. Что же касается изучения русского литературного процесса эпохи, то посвященные ему работы пока еще во многом случайны и не всегда касаются важнейших проблем литературного развития. Расширение круга исследований в этой области — важнейшая задача польской литературоведческой русистики сегодняшнего дня.

* * *

Советская литература — один из постоянных объектов внимания польского литературоведения и критической мысли. В последнее время ученые братской страны все чаще обращаются к новейшему периоду русского литературного развития, сосредоточивая свои усилия на его важнейших моментах и явлениях. И в этом движении журнал «Slavia orientalis» не остается в стороне. Правда, обращение к проблемам советской литературы было для него не всегда систематическим. Всего на страницах издания за двадцать лет напечатано свыше 30 статей, сообщений и публикаций.

В первое десятилетие журнал практически не обращался к советской литературе. До 1962 года в нем помещена всего лишь одна обзорная статья Е. Ленарчика «Спор о „Тихом Доне“» (Sl., 1959, IV, 37—49), посвященная анализу проходившей в 1957—1958 годах дискуссии об этом произведении. Все остальные работы напечатаны в последнее десятилетие, причем девять из них появились в 1967 году, в связи с пятидесятилетием Великой Октябрьской социалистической революции. Таким образом, несмотря на то что в последнее время внимание к советской литературе несколько усилилось, темы, связанные с ее судьбами, все же занимают в журнале далеко не ведущее место. Многие номера выходят в свет без материалов о послеоктябрьском этапе нашей литературы.

Какие проблемы истории и теории советской литературы волнуют польских русистов и в разработку каких вопросов вкладывают они наибольшие усилия? Прежде всего отметим, что значительная часть статей посвящена анализу конкретных явлений нашей литературы, проблеме же взаимосвязей здесь уделяется относительно меньшее внимание (она рассматривается в девяти статьях), причем исследование ее ведется преимущественно по линии выявления, систематизации и анализа польских переводов, критических выступлений и историко-литературных работ, почти не захватывая вопросов взаимовлияния и творческих контактов как отдельных писателей, так и литературных групп.

На страницах «Slavia orientalis», к сожалению, мы не найдем работ о принципах социалистического реализма, о традициях и новаторстве, о крупнейших художественных явлениях, определяющих развитие советской литературы в целом. Внимание авторов чаще всего привлекают частные вопросы поэтики и стиля, а также явления, хотя и сыгравшие определенную роль в литературном процессе, но не определяющие его магистральное направление. Подавляющее большинство работ посвящено периоду 20-х годов, несколько статей обращены в 30-е годы, и почти совершенно отсутствуют исследования советской литературы военных и

lib.pushkinskijdom.ru

послевоенных лет. Такой подбор материала может привести читателя к ошибочной мысли, что все лучшее в советской литературе создано в 20-е и 30-е годы, а позднейшие периоды ее развития если не совсем бесплодны, то во всяком случае творчески менее продуктивны. Заметим также, что за двадцать лет существования журнала на его страницах не появилось ни одной статьи о Маяковском, Шолохове, Твардовском — крупнейших представителях литературы социалистического реализма. Что же касается Горького, то в 1969 году ему был посвящен специальный номер, в котором напечатаны работы З. Бараньского, Ф. Неуважного и Ф. Селицкого. Статья З. Бараньского «М. Горький и литературные группировки двадцатых годов» (Sl., 1969, II, 155—162) представляет собою систематизацию свидетельств Горького о некоторых литературных группировках этого периода и в своей значительной части посвящена отношению писателя к «Серапионовым братьям».

Статья Ф. Неуважного «Несколько замечаний о концепции человека в произведениях Горького» (Sl., 1969, II, 185—188) касается проблемы горьковского гуманизма. Его основу Неуважный видит в герое творчества Горького, «изменяющейся с течением времени интерпретации этого героя, поисках правды о человеке» (стр. 185). В статье критикуются антинаучные взгляды на гуманизм Горького, пропагандируемые в работах Л. Фрезе и И. Руле. Богатый материал заключен в статье Ф. Селицкого «Горький в польской критике 1918—1939 годов» (Sl., 1969, II, 163—184). Рассматриваемый автором период изучения и восприятия творчества Горького в Польше чрезвычайно сложен. Многочисленные обращения к горьковским произведениям в междувоенные годы носили, по справедливому замечанию Ф. Селицкого, в основном публицистический характер, ибо в них прежде всего «отражалось отношение их авторов к революции и к Советскому Союзу, выразителем которых был Горький» (стр. 183). В статье разоблачаются антисоветские выступления ряда тогдашних польских публицистов и критиков (С. Здржарский, Я. Берсон и др.) и ведется активная полемика с концепциями, искажающими социально-эстетическую сущность произведений Горького.

Исследование послереволюционного периода литературной деятельности великого русского писателя названными тремя статьями исчерпывается, не затрагивая ни крупнейших произведений этого времени, ни важнейших проблем его творчества.

Еще меньше внимания уделено другому крупнейшему советскому писателю — Алексею Толстому. Ему посвящена лишь одна статья Г. Порембины о двух редакциях повести «Сестры» (Sl., 1965, I, 19—46). Тщательное текстологическое исследование, построенное на сравнении первой (1919—1921) и последней (1942) редакций, позволяет автору сделать выводы об эволюции мировоззрения писателя. Изменения, произведенные Толстым, почти не затронули языка, стиля, фабулы и композиционной канвы произведения, коснувшись его идейно-философской проблематики. Памфлетно-публицистический элемент, концентрировавший основные противоречия первой редакции, был снят автором «естественно и безболезненно» (стр. 46), и тем самым устранены отразившиеся в ранней редакции сомнения и идейные колебания писателя.

Повесть А. Фадеева «Разгром» стала предметом размышлений Р. Пшибыльского, выступившего со специальной статьей об этом произведении (Sl., 1967, III, 195—207). Повесть рассматривается на фоне литературных полемик эпохи и в свете традиций русского реализма. Однако включение произведения в русло традиции Достоевского и сведение, хотя и с оговорками, основной проблемы «Разгрома» к проблеме Раскольникова представляется неправомерным. В решении морально-этического круга проблем автор, не принимая во внимание мнения советских ученых и игнорируя их работы, высказывает соображения, по своему содержанию ошибочные. Для него, например, повесть «Разгром» — это не только произведение о гибели партизанского отряда, но «прежде всего повесть о неизбежном духовном разгроме каждого сознательного творца истории» (стр. 206). На самом же деле образ большевика Левинсона, даже в финальных сценах повести, не дает никакого повода для утверждений подобного рода. Измученный и больной, он тем не менее ни на минуту не теряет сознания долга и продолжает «идти с массой и во главе ее до последнего дыхания, — вот это и есть высшая революционная гуманность, высшая красота гражданского духа, отличающая людей коммунистической партии».[13] В целом статья Р. Пшибыльского не дает верного представления о пафосе повести Фадеева, довольно субъективно трактует содержание книги, мало помогая решению чрезвычайно сложных вопросов, поставленных в произведении.

В 1967 году в связи с 50-летием Великой Октябрьской революции редакция выпустила номер, посвященный этому юбилею и состоящий только из статей о советской литературе. Кроме статьи о Фадееве, рассмотренной выше, в номере привлекает внимание работа С. Полляка «В поисках мифа героя. Первое десяти-

[13] А. Бушмин. Александр Фадеев. Черты творческой индивидуальности. Изд. «Художественная литература», Л., 1971, стр. 64.

lib.pushkinskijdom.ru

летие творчества Тихонова» (Sl., 1967, III, 209—217). В статье предпринята попытка выяснить источники поэзии Тихонова, традиции, с которыми она связана, причины ее огромного успеха. Обзорно-публицистический элемент в статье и ее незначительный объем не позволили автору дать глубокое решение затрагиваемых вопросов. Поэтому статья представляет собою скорее отрывочные размышления по поводу ранних произведений Тихонова, нежели самостоятельное научное исследование. Кстати говоря, довольно обширная литература вопроса, критическая и научная, автором почти не привлекается, а поэтому читатель не может судить о соотношении высказываемых в статье мнений с точкой зрения советской критики и науки. Впрочем, это характерно и для ряда других работ, посвященных советской литературе, где опыт нашего литературоведения учитывается далеко не в полной мере.

Деятельность поэтов из Объединения реального искусства (обэриуты), существовавшего в Ленинграде в 1926—1927 годах, привлекла внимание А. Володзько (Sl., 1967, III, 219—227). Статья представляет собою общий очерк поэтической деятельности обэриутов, концентрирующий сведения о них, накопленные советским и польским литературоведением. В ней рассматривается поэтическое наследие Д. И. Хармса, Н. М. Олейникова, ряд произведений Н. А. Заболоцкого периода близости его к обэриутам, выясняется связь их с футуризмом, следование традициям русской сатиры (И. Мятлев, Козьма Прутков, Саша Черный). Основными чертами поэзии обэриутов автор справедливо считает «сознательный примитивизм и преднамеренный инфантилизм стиха, сближающий его иногда с лубочными картинками, и рядом с ними почти сюрреалистическая эксцентричность ассоциаций, определенные элементы заумности, унаследованные у футуристов, и склонность к пародии» (стр. 227).

Статья Р. Сливовского «К изучению литературного наследства Андрея Платонова» (Sl., 1967, III, 229—247) является критико-биографическим очерком, бегло характеризующим основные этапы литературной деятельности Платонова и отражение их в острых критических выступлениях и полемиках того времени. Вызывает сомнение правомерность сопоставления «Епифанских шлюзов» с романом Б. Ясенского «Человек меняет кожу» и проекция платоновской повести на современность («Ошибка Петра I могла повториться...»), о чем уже в свое время говорилось в печати.[14] К статье приложена довольно обширная библиография (188 номеров), дающая польскому читателю общее представление о характере и объеме литературного наследия писателя.[15]

В статье Я. Салайчик о «Конармии» И. Бабеля (Sl., 1967, III, 249—270) дана обстоятельная характеристика книги и полемик, развернувшихся вокруг нее. В статье рассматривается проблема революции в рассказах Бабеля, анализируются образы центральных героев, их психологическая характеристика.

Интересна обстоятельная работа С. Порембы «Литературный дебют Лидии Сейфуллиной» (Sl., 1967, III, 271—292). В ней главное внимание уделено анализу повести «Четыре главы», содержащей «основные тематические линии большинства произведений» Сейфуллиной и позволяющей характеризовать существенные особенности ее таланта (стр. 292). Этот анализ ведется на широком фоне литературного движения 20-х годов, в котором Сейфуллина принимала активнейшее участие. Правда, в характеристике начального этапа ее творческого пути встречаются отдельные неточности, обусловленные отсутствием подробной биографии писательницы и справочной литературы о ней. Литературно-публицистическая деятельность ее, например, началась не в Челябинске, как полагает автор, а в Оренбурге, где еще в 1907 году газета «Простор» напечатала ее рассказ «Ночь» и где позднее, в 1917—1918 годах, Сейфуллина печаталась в «Оренбургском слове», «Оренбургском земском деле», «Думе народной». Кроме незначительных фактических неточностей, вызывает возражения общая оценка литературного процесса 30-х годов, характерная, кстати сказать, не только для автора этой статьи. Дело в том, что в некоторой части польского литературоведения, в целом успешно работающего над изучением советской литературы, существует мнение, что высшей точкой расцвета нашей литературы являются 20-е годы, после чего начинается спад. Эта точка зрения, противоречащая реальным фактам, излагается и в статье С. Порембы: «Начиная с 30-х годов в советской литературной жизни нарастал процесс, который привел почти к полной гибели ценностей, какие создала эпоха двадцатых годов» (стр. 273). Именно такой подход к литературному процессу обусловил односторонность взглядов на судьбы советской литературы и ошибочность ряда положений печатавшихся в «Slavia orientalis» исследований. Вот почему значительная часть статей ориентирована на 20-е годы и разрабатывает тематику эпохи,

---

[14] Л. Ф. Ершов. Изучение русской советской литературы в Польше. «Русская литература», 1970, № 4, стр. 193.

[15] Библиография, составленная Р. Сливовским, не охватывает всех периодов писательской деятельности А. Платонова и не является полной. Ср.: Русские советские писатели-прозаики, т. 7, ч. 2. Изд. «Книга», М., 1972, стр. 19—56.

lib.pushkinskijdom.ru

которая неправомерно противопоставляется позднейшим этапам развития советской литературы.

Продолжением исследования творчества Сейфуллиной является статья С. Порембы «Формы повествования в ранней прозе Лидии Сейфуллиной» (Sl., 1972, II, 139—151). Основываясь на анализе произведений 1922—1925 годов, автор в результате изучения повествовательных структур намечает приблизительную классификацию «общего повествовательного построения» (стр. 150) в произведениях Сейфуллиной и определяет его эстетическую функцию. Он выделяет три типа (или три структуры) «внеавторских форм повествования» (стр. 150) и прослеживает соотношение их в творчестве писательницы. Анализ художественного мастерства ведется с учетом социально-идеологического содержания произведений Сейфуллиной.

Заключает цикл статей о русской советской литературе в юбилейном номере небольшая работа Ядвиги Шимак об охотничьих рассказах Юрия Нагибина (Sl., 1967, III, 293—300). В ней выясняется основная проблематика рассказов Нагибина о природе, вскрывается их художественное своеобразие, намечаются нити, связывающие эти произведения, с одной стороны, с традициями Тургенева, с другой — с творчеством В. Тендрякова, С. Антонова, Ю. Казакова, Г. Горышина.

Литературное движение 20-х годов является предметом исследования Г. Порембины, посвятившей свои статьи истории и литературной практике группы «Перевал» (Sl., 1962, II, 201—214) и оценке творчества «попутчиков» в критике А. Воронского (Sl., 1963, III, 391—408). Такое направление интересов исследовательницы понятно, ибо она является автором монографии об эстетических и литературно-критических взглядах А. Воронского,[16] в состав которой в переработанном виде вошли и статьи, печатавшиеся в «Slavia orientalis». Написанные десять лет тому назад, эти работы представляют собою первые попытки обобщения накопленного материала о сложнейших процессах развития литературы в 20-е годы.

Остальные материалы по советской литературе трудно объединить общей тематикой или направлением исследования. Здесь большая статья Р. Пшибыльского «Аркадия Осипа Мандельштама» (Sl., 1964, III, 243—262), подробнейшим образом анализирующая идиллию «Черепаха» («На каменных отрогах Пиэрии...»), дополненная публикацией писем поэта к жене, сделанной тем же Р. Пшибыльским (Sl., 1968, II, 209—218). Если анализ идиллии произведен автором с максимальной тщательностью, хотя и с некоторым преувеличением роли рассматриваемого произведения в мировой литературе, то публикация десяти писем выглядит довольно странно. Вряд ли научному журналу следовало помещать под видом историко-литературных материалов по советской литературе эти письма, в значительной своей части интимные, мало касающиеся литературных проблем и представляющие собою очень незначительное дополнение к биографии поэта.

Среди работ о разных писателях 20—30-х годов могут быть упомянуты статьи Е. Корпалы-Киршак о проблеме рассказчика в историко-биографических романах Ю. Тынянова (Sl., 1969, I, 39—56) и Е. Годвода об источниках театра Евгения Шварца (Sl., 1970, III, 291—304).

Несколько особняком стоят статьи, посвященные советской поэзии и принадлежащие Ежи Фарыно, автору учебного пособия по семантической интерпретации литературных текстов.[17] Анализ поэтических текстов Хлебникова и Пастернака ведется здесь с применением структуральных методов исследования. Одна из статей Е. Фарыно называется «Избранные вопросы поэтики Бориса Пастернака» (Sl., 1970, III, 271—289). В ней автор ограничивается «исключительно анализом поэтических текстов Пастернака», сосредоточивая внимание прежде всего на «способе организации его поэтического мира» (стр. 271).

Соотнося пастернаковское видение мира с футуризмом, акмеизмом и особенно привлекая внимание к В. Хлебникову, автор остается в кругу проблем, которые давно и настойчиво разрабатывает. Так, сопоставление с В. Хлебниковым у него возникло в результате исследования творчества этого писателя, которому он посвятил статью «В поисках сущности сходства между поэтическими языковыми образами В. Хлебникова и детской лексикой» (Sl., 1967, II, 99—124), затронув в ней оригинальную и ранее не разработанную проблему.

Особое место в журнале занимает работа З. Бараньского и Г. Бжозы «Некоторые вопросы русской советской ленинианы» (Sl., 1970, IV, 373—385), в которой предпринята попытка периодизации и научной классификации обширнейшей поэтической ленинианы. Авторы также стремятся выявить общие принципы подхода к воссозданию образа Ленина в поэзии и в кино. Постановка вопроса отличается новизной и при более глубокой разработке может быть плодотворной с точки зрения изучения общности творческих методов разных видов искусства.

---

[16] G. Porębina. Aleksander Woronski. Poglądy estetyczne i krytycznoliterackie (1921—1928). Wr.—W-wa—Kr., 1964, 148 s.

[17] J Faryno. Wstęp do semantycznej interpretacji tekstu literackiego. (Dla studentów-rusycystów). W-wa, 1972.

lib.pushkinskijdom.ru

Второй цикл статей по советской литературе — их девять — посвящен различным аспектам польско-русских литературных отношений. В большинстве из них изучается процесс восприятия советской литературы в Польше. Однако и здесь следует отметить ограниченность круга писателей, попавших в орбиту исследования. Среди них С. Есенин, В. Катаев, И. Бабель, Б. Пастернак. Вопросами восприятия советской поэзии в Польше занимается З. Збыровский. Ему принадлежат статьи «Сорок лет литературной славы Сергея Есенина в Польше» (Sl., 1964, I, 33—54) и «Поэзия Бориса Пастернака в Польше» (Sl., 1965, I, 83—100). В первой из них дается довольно подробный обзор переводов из Есенина на польский язык и откликов польской критики, намечается периодизация процесса восприятия, содержится большой источниковедческий материал для более глубокого исследования вопроса.[18] Вторая статья З. Збыровского представляет собою единственный в польском литературоведении обзор переводов поэзии Пастернака, которая вводилась в польскую литературу выдающимися поэтами-переводчиками (Ю. Тувим, В. Броневский, М. Яструн и др.). Работы З. Збыровского примыкают к тому типу статей о восприятии русской литературы в Польше, который выработался в журнале «Slavia orientalis» и образцом которых являются, пожалуй, статьи Ф. Селицкого. Это обзоры переводов, критических и историко-литературных выступлений, построенные на широком источниковедческом материале, кратко излагающие основные этапы и явления изучаемого процесса.

Несколько другой характер имеет статья Я. Салайчик «Восприятие прозы И. Бабеля в Польше в 1945—1965 гг.» (Sl., 1966, III, 289—297). Охватывая только послевоенный период, статья касается главным образом не переводов, а интерпретации и исследования творчества Бабеля в Польше.

Небольшая статья Я. Урбаньской называется «Начальный период восприятия русского советского романа в Польше (1918—1926)» (Sl., 1965, I, 75—82). Однако заглавие не совсем точно отражает содержание исследования, в котором речь идет не о восприятии советского романа в Польше — его стали переводить позднее, а об отношении польской критики к молодой советской литературе, о первых заметках о произведениях советских писателей, еще не переведенных на польский язык, наконец, о роли журнала «Wiadomości literackie» в пропаганде советской литературы.[19] Подробнейшее изложение сценической истории комедий Валентина Катаева — главным образом «Квадратуры круга» — содержится в статье Т. Колаковского (Sl., 1972, I, 19—46), охватывающей междувоенный период.

В статье З. Збыровского «К истории поэмы А. Блока „Двенадцать“ в Польше» (Sl., 1962, II, 183—200) анализируются главным образом переводы поэмы, лучшим из которых признается послевоенный перевод С. Полляка, и отмечается ослабление интереса литературно-критической мысли в послевоенное время к творчеству А. Блока. В статье А. Янковского рассматривается история переводов «Книги народа польского и польского пилигримства» Мицкевича, выполненных А. Виноградовым (Sl., 1971, II, 141—146), в обзоре Н. Ковальской — русская классическая и советская литература на страницах краковского журнала «Życie literackie» (Sl., 1971, II, 147—156), в исследовании З. Бараньского — польские мотивы в творчестве К. Паустовского (Sl., 1967, IV, 427—435).

Статьи о польско-советских литературных отношениях содержат большой и свежий материал, как правило, впервые вводимый в научный оборот, и являются звеньями в общей цепи работ, направленных на создание истории взаимосвязей двух братских народов. В целом же советская литература в журнале «Slavia orientalis» еще только входит в орбиту углубленных исследований, и процесс этот пока далек от завершения.

* * *

Отдел литературной критики — один из важнейших в журнале «Slavia orientalis». Научный журнал, как правило, не может существовать, если он не выражает четко выработанного мнения о состоянии той науки, какую он представляет. В противном случае он перестает быть журналом, превращаясь в обычный сборник научных статей. На протяжении двадцати лет редакция журнала «Slavia orientalis» всегда уделяла серьезное внимание оценке новейших отечественных и зарубежных достижений в области литературоведческой русистики и языкознания, отдавая разделу рецензий и обзоров четвертую, а то и третью часть общего листажа издания.

---

[18] В польском литературоведении этой проблеме посвящена монография: W. Piotrowski. Sergiusz Jesienin w polskiej literaturze międzywojennej. Wr.—W-wa—Kr., 1967, 184 s. (Prace Komisji slowianoznawstwa, № 13).

[19] Я. Урбаньская является автором двух книг, посвященных восприятию советского романа в Польше: «Radziecka powieść rosyiska w Polsce w latach 1918—1932» (Wr.—W-wa—Kr., 1966, 139 s.) и «Radziecka powieść rosyiska w Polsce w latach 1933—1939» (Wr.—W-wa—Kr., 1968, 146 s.).

lib.pushkinskijdom.ru

Раздел критики является необходимой частью почти каждого номера, лишь в исключительных случаях исчезая со страниц издания (Sl., 1968, III; Sl., 1962, IV). К сожалению, обзоры, являющиеся наиболее многосторонним жанром научной критики, публикуются в журнале редко. Редакция предпочитает трудоемкому жанру обозрения различные типы рецензий, посвященных определенной монографии или публикации. Такое построение раздела критики было целесообразно в 50-е и даже в первой половине 60-х годов. Сейчас же при обширности и многообразии исследовательской работы в области русистики рецензия на отдельную книгу становится малоэффективной. Читатель нуждается в информации о состоянии всей интересующей его отрасли литературоведения.

Обзорные статьи, изредка печатаемые в журнале «Slavia orientalis», по своему характеру различны. Иногда это обозрение изданий определенного научного учреждения или целой их группы, иногда — изложение дискуссии, прошедшей на страницах советской или международной печати, иногда — сводная характеристика исследований по определенной проблеме и т. д. К первому типу можно отнести обзор Виктории и Рене Сливовских об изданиях Тартуского университета, посвященных русской литературе (Sl., 1965, II, 251—262). В нем рассматриваются издания университета за 1954—1964 годы, наиболее пристальное внимание уделяется циклу работ о Блоке, сконцентрированных главным образом в «Блоковском сборнике», а также монографическому исследованию Ю. Лотмана о Кайсарове и ряду работ Б. Егорова. Труды по знаковым системам, получившие в последнее время широкое распространение, в обзоре не затрагиваются (в 1964 году вышел их первый том); обзор посвящен в основном работам по истории литературы и культуры.[20]

Если в обзоре В. и Р. Сливовских рассматриваются труды одного университета с довольно подробным изложением положительных качеств каждого из них, то обзор Р. Лужного касается изданий польских учебных заведений, посвященных русской литературе (Sl., 1972, IV, 443—450). Здесь автор не останавливается на отдельных статьях, а дает лишь общую характеристику издания в целом, сообщая читателю лишь первоначальные сведения об этих довольно многочисленных трудах. Если первый обзор рассчитан в основном на польского читателя, то второй ориентирован на советского исследователя русской литературы и является прообразом столь сейчас необходимого путеводителя по польской русистике.

Иной характер имеет обзор П. Левин, посвященный восприятию переводной литературы на Руси в XVII—первой половине XVIII века (Sl., 1966, I, 101—111). Здесь автор от литературного процесса идет к современным его исследованиям, сообщая о существующих концепциях и обнаруженных материалах как бы между прочим, но тем не менее привлекая к обозрению почти весь круг существующей ныне литературы вопроса. Обзор «Новейшие исследования польско-русских литературных связей» написан Е. Дембским, Б. Мухой и Б. Лазарчиком (Sl., 1971, IV, 433—445). Он посвящен лишь двум сборникам — советскому и польскому, но содержащим большое количество статей, по характеру своему очень разнообразных. Поэтому здесь авторам приходится, хотя и очень кратко, останавливаться почти на каждой работе. Наконец, последняя разновидность обзора — это изложение содержания прошедшей дискуссии. Образцом его может служить, например, обзор А. Безвиньского о прошедшей в Советском Союзе дискуссии о славянофильстве, его литературных и эстетических программах (Sl., 1972, II, 199—204).[21] Таковы основные виды обзоров, публикуемых в «Slavia orientalis». Они, как правило, содержат подробную информацию о рассматриваемых изданиях, но не всегда уделяют достаточно внимания критике и полемике с обозреваемыми трудами.

Кроме немногочисленных обзоров, журнал печатает большое количество рецензий на работы советских, польских и зарубежных ученых по литературоведческой и языковедческой русистике. В номерах журнала появляется иногда до 18 рецензий. Наибольшее количество их печаталось в 1961—1963 годах, когда редакция предпочитала короткую информационно-ознакомительную рецензию развернутому научному отзыву о рассматриваемой книге. Однако этот тип рецензии вскоре был почти вытеснен работами, содержащими подробный анализ рассматриваемого исследования. За двадцать лет, не считая обзорных статей и кратких откликов на многочисленные журнальные статьи, в «Slavia orientalis» напечатано около трехсот рецензий на книги, посвященные русской литературе. Интересно распределение откликов на книги о разных эпохах русского литературного процесса: древнерусская литература и XVIII век — 50 рецензий, XIX век — 160, советская литература — около 90. Преимущественное внимание отдела критики направлено в сторону советского литературоведения. Из трехсот разборов, напечатанных в журнале, 250 посвящены исследованиям советских ученых, 35 — польских и

[20] Этим же авторам принадлежит и обзор трудов Саратовского и Горьковского университетов (Sl., 1967, II, 151—163).

[21] К этому роду обозрений относится и содержательная статья Г. Порембины «Проблема жанра романа в новейшем советском литературоведении» (Sl., 1965, IV, 446—458).

lib.pushkinskijdom.ru

только 20 — книгам русистов других стран. В журнале печатаются рецензии на литературоведческие труды учреждений Академии наук СССР, на издания советских учебных заведений, на справочно-информационные, источниковедческие и текстологические работы, на отдельные статьи из советских филологических журналов. Видное место в отделе критики занимают труды Пушкинского дома: за двадцать лет им посвящены 32 рецензии. Журнал откликался на исследования М. П. Алексеева, Д. С. Лихачева, А. С. Бушмина, Г. Н. Моисеевой, на академическое издание сочинений Тургенева, библиографические работы по истории литературы, на пушкиноведческие исследования и книги по советской литературе. Среди литературоведческих учреждений страны Пушкинский дом представлен в журнале в главнейших образцах своей научной продукции.

Монографические исследования польских русистов, как правило, рецензируются все или почти все. Работы же ученых других стран попадают на страницы журнала изредка и большей частью случайно. Представления о международной русистике «Slavia orientalis» не дает, хотя главнейшие явления советского и польского литературоведения в нем освещаются довольно полно.

В отделе критики участвуют преимущественно те же ученые, что и в основных разделах журнала, а поэтому и репертуар рецензируемых исследований определяется в значительной мере их научными интересами. Кроме работ по древнерусской литературе и XVIII веку, пушкиноведению и истории декабризма, внимание привлекают все труды, касающиеся польской литературы или польско-русских литературных отношений, обобщающие исследования («История русского романа», «Шекспир и русская культура») и такие издания, как «Литературное наследство» и «Литературный архив». Впрочем, статьи основных разделов журнала во многом перекликаются с отделом критики, будучи посвящены одним и тем же проблемам русского литературного процесса.

Следует отметить, что раздел может стать еще содержательнее, если его составители будут чаще обращаться к такому действенному жанру современной критики, как обозрение, а также более тщательно вести комплектование раздела. Не останавливаясь на работах второстепенных или чрезвычайно узких по своей проблематике, журнал мог бы уделить больше внимания характеристике славяноведческих периодических изданий, вопросам теории литературы и методологии литературоведческого исследования, западной русистике, которая нуждается не только в глубоком анализе, но и в критическом восприятии.

* * *

Заключая рассмотрение двадцатилетнего пути журнала «Slavia orientalis», нельзя не отметить той большой роли, которую играет он сейчас в развитии международной и польской русистики. В послевоенные годы в Польше это издание стало своего рода школой, которую прошли многие польские русисты среднего и младшего поколений. В этом одна из важнейших заслуг издания. Кроме того, журнал является одним из организационных центров польской русистики, во многом предопределяя ее пути и перспективы развития. И сейчас, когда в Польше многочисленные научные и педагогические учреждения ведут исследования в сфере русистики, «Slavia orientalis» по-прежнему остается ведущим изданием страны в этой отрасли науки. Масштабы и значение исследований русского литературного процесса таковы, что они дают право говорить не только о целесообразности, но и необходимости разделения рецензируемого журнала на два специальных издания, одно из которых было бы посвящено литературе восточнославянских народов, другое — изучению их языков. Крайне ограниченный объем журнала вынуждает печатать статьи в едином ряду, не позволяя выделять устойчивые жанрово-тематические группы, свойственные изданиям подобного рода, лишает возможности даже в минимальных масштабах публиковать информационные материалы, столь необходимые при сегодняшних темпах развития литературоведческой русистики в разных странах. И самое главное — академический журнал должен быть во главе научного направления, руководить его движением и ростом, а между тем объем издания сужает эту его роль, не позволяет в необходимой степени расширять круг и тематику исследований, связывать издание с отечественными и зарубежными центрами по изучению русской литературы, делать его более полным, разнообразным, интересным. Однако и в тех условиях, в каких находится журнал в настоящее время, редакции удалось создать довольно многочисленный актив, который из года в год пополняется, осуществлять сложную программу исследований русской литературы, отдельные звенья которой еще нуждаются в дополнительной корректировке, привлечении новых сил, расширении тематики исследований. Особенно это касается советской литературы, которая пока еще только входит в круг исследований и постепенно завоевывает принадлежащее ей видное место на страницах издания подобного типа.

В целом журнал ведет большую и плодотворную работу как по изучению русской литературы, так и по пропаганде ее в широких массах польского народа. Являясь свидетельством дружбы двух братских народов, издание за двадцать лет



lib.pushkinskijdom.ru

существования приобрело большой научный опыт и завоевало авторитет в международной русистике. Без учета его опыта и достижений сейчас трудно осуществлять многие исследования по истории русской литературы, особенно ее международных связей.

---

*И. М. ПОРОЧКИНА*

## ИСТОРИЧЕСКАЯ БЛИЗОСТЬ*

Пражское издательство политической литературы «Свобода» выпустило два тома статей крупного общественного деятеля Чехословакии, академика, директора Института чешской и мировой литературы АН ЧССР Ладислава Штолла «Искусство и идеологическая борьба». В книгу вошли публицистические выступления, интервью, критические реплики 1945—1971 годов. Двухтомнику предшествовал сборник «Битвы на левом фронте»,[1] составленный из статей Л. Штолла довоенной поры.

Большинство материалов двухтомника публиковалось ранее в периодических изданиях, выходило отдельными брошюрами; некоторые из них в свое время были изложены в виде докладов и до сих пор не печатались. Написанные по разным поводам, впервые собранные под одну обложку, работы Штолла отличаются внутренней цельностью, единством и последовательностью авторской позиции. Они дают представление об основных этапах развития культуры послевоенной Чехословакии, о проблемах, которые вставали перед деятелями искусства и литературы, о той идеологической борьбе, которая сопровождала процесс становления социалистического искусства. «Интеллигенция и политика», «Наука и идеология», «Литература и культурная революция», «Гуманизм и классовая борьба», «Личность и творческий метод», «Вера и знание», «Критерий современности и прогрессивности в искусстве» — уже сами названия статей говорят об их сущности. Многие из помещенных здесь работ Штолла носят программный характер и отражают позицию КПЧ в области культурной политики. К ним относятся выступление Штолла на Съезде национальной культуры в апреле 1948 года, переведенное на немецкий, французский и испанский языки, доклад на Первой идеологической конференции научных работников высшей школы зимой 1952 года, на Съезде социалистической культуры в июне 1959 года и другие, оказавшие заметное влияние на чехословацкую культурную среду.

В двухтомник вошло далеко не все, что было написано Штоллом за послевоенный период, — нет здесь большой работы «О форме и структуре в искусстве слова», вышедшей в 1973 году вторым изданием и посвященной главным образом анализу русской формальной школы и пражского структурализма, обширного исследования Штолла о чешской поэзии XX века («Тридцать лет борьбы за чешскую социалистическую поэзию»). Составители (сотрудники Института чешской литературы АН ЧССР в Брно) не включили и ряд других работ Штолла, в частности написанные совместно с Г. Фучиковой предисловия к отдельным томам Собрания сочинений Ю. Фучика, слово о М. Горьком, произнесенное в годовщину смерти писателя в 1951 году.

Не вдаваясь в анализ всего труда в целом, остановимся лишь на одной стороне работ Штолла — на отношении автора к русской и советской культуре.

Л. Штолл — один из тех деятелей современной Чехословакии, которые сыграли видную роль в деле сближения советского и чехословацкого народов. Чешско-русские связи своими корнями уходят в глубь веков. Еще в конце XVIII—начале XIX века, когда шел процесс становления чешской нации, передовые деятели чешского национального возрождения связывали с русским народом свои надежды на освобождение от австрийской зависимости. Во второй половине XIX века устанавливаются прочные связи чешской и словацкой культуры с русской. «Передовые деятели нашей культуры, — сказал Штолл на Съезде социалистической культуры, — рано поняли, что здесь, на востоке, разгорелось чистое пламя нового гуманизма, непосредственного предшественника гуманизма социалистического, нашедшего свое богатое выражение в русском реалистическом романе и драме и свое наиболее законченное теоретическое выражение во взглядах русских революционных демократов...» (II, 83).

Русская литература XIX—XX веков снискала в Чехии и Словакии широкую читательскую аудиторию, которая в значительной мере воспитывалась на ее идеа-

---

* L. Stoll. Umění a ideologický boj. Díl I. 1945—1959, 319 str.; díl II. 1960—1971, 382 str. «Svoboda», Praha, 1972.

[1] L. Stoll. Z bojů na Levé frontě. Praha, 1964, 508 str.

lib.pushkinskijdom.ru

лах. «Все мы выросли на русском романе, — писал известный ученый и общественный деятель З. Неедлы в 1925 году, — для нас не было больших авторитетов, чем Тургенев, Толстой, Гоголь, Достоевский».[2] Деятельность З. Неедлы, друга СССР и пропагандиста его достижений, оказала большое влияние на многих прогрессивных представителей чехословацкой культуры: Волькера, Ванчуру, Фучика, Незвала, Вацлавека, Тейге, Сайферта, Конрада, Галаса и др. К этому же поколению принадлежит и Л. Штолл. И он испытывал благотворное влияние Неедлы с тех пор, как молодым начинающим писателем впервые познакомился в 20-х годах с русским революционным искусством, с произведениями В. Маяковского, Д. Бедного, М. Горького. с творчеством Кандинского, Лисицкого, Архипенко, Малевича, Родченко, Цадкина, Татлина, чьи имена ему и его сверстникам «были необыкновенно симпатичны, так как от них веяло атмосферой Октября» (II, 113).

Во времена молодости Штолла, в 20—30-е годы, противники социалистических преобразований в России отвергали ее новаторскую культуру. Борьба за правду о советской России и за ее искусство стала главной задачей чехословацких коммунистических журналистов, руководствовавшихся лозунгом З. Неедлы, выдвинутым в 1919 году и «до сих пор остающимся в силе» (II, 318): «Без России нет Европы, без России нет союза народов, без России нет мира!» Друг Ю. Фучика, с которым его связывало «единство взглядов на вопросы искусства»[3] и многолетнее сотрудничество в партийной печати, редактор журналов «Signál», «Levá fronta», «Tvorba», газеты «Rudé právo» и др., пользовавшийся в среде прогрессивной интеллигенции «авторитетом в вопросах марксистско-ленинской теории»,[4] Штолл был страстным пропагандистом русской и советской культуры. Он приветствовал постановки произведений советской драматургии в чехословацких театрах, встречался с деятелями советской культуры, приезжавшими в Прагу, в частности с В. Мейерхольдом, интервью с которым было опубликовано в газете «Rudé právo», разоблачал клевету буржуазной прессы, стремясь к одной цели — «добиться признания Советского Союза чехословацким народом».[5] Высокую оценку находит у него книга Ю. Фучика «В стране, где наше завтра стало уже вчерашним днем». Штолл подчеркивал, что Фучик увидел «жизнь СССР с большой исторической перспективы», увидел ее самые разнообразные проявления, его особенно интересовал «водоворот новых общественных отношений, которые облекают человеческий труд в новые формы...»[6]

Сам Штолл имел возможность наблюдать этот «водоворот новых общественных отношений» в середине 30-х годов. В 1934—1936 годах Ладислав Эмилиевич, как называют его русские друзья, жил в Москве, переводил труды классиков марксизма-ленинизма на чешский язык, изучал русскую культуру, русскую жизнь. Так же как и Фучику, ему была близка романтика революционных преобразований и всенародной стройки 30-х годов, он сочувственно относился ко всему новому, что тогда рождалось. Эта возможность близкого знакомства с жизнью и трудом советских людей не могла не сказаться плодотворно на дальнейшей деятельности Штолла.

После войны Штолл неоднократно приезжал в Советский Союз, работал в советских архивах, собирая материал для большого исследования о судьбах формализма и структурализма у нас и в Чехословакии. Ученый отлично знаком с трудами русской формальной школы, за развитием которой следил с момента ее возникновения. В двухтомнике помещены статьи, в которых Штолл полемизирует с оппонентами его книги. В них Штолл выступает во всеоружии фактов, оснащая свои, как всегда выдержанные в спокойном тоне, возражения точными сведениями из истории русского формализма и чешского структурализма.

В полемических схватках Штолл привлекает в союзники многих прогрессивных деятелей прошлого и настоящего — Ю. Фучика, З. Неедлы, Ф. Кс. Шальду, В. Незвала, М. Пуйманову и др. Но, может быть, самый сильный его союзник и самый веский аргумент — русская классическая и советская литература. Отстаивая принципы правдивости, партийности искусства, Штолл апеллирует к советскому искусству, советской науке, к практике социалистического строительства у нас. И хотя двухтомник в основном охватывает работы, посвященные чешской и словацкой культуре, в нем тут и там рассыпаны суждения о мастерах русской культуры, культуры страны, которая, как пишет Штолл, «была и есть для нас источник великой веры, великого восхищения и великого убеждения» (I, 142). Книга вобрала в себя множество тонких наблюдений над особенностями русской литературы, в ней устанавливается связь прогрессивной культуры Чехословакии с русским и советским искусством. Из этого «великого восхищения и великого

---

[2] Z. Nejedlý. České rusofilství. Цит. по кн.: Z. Nejedlý. Boje o nové Rusko. Praha, 1951, str. 44.

[3] V. Pekárek. Literatura a skutečnost. Praha, 1962, str. 181.

[4] Там же, стр. 183.

[5] L. Štoll. Z bojů na Levé frontě. Praha, 1964, str. 208.

[6] Там же, стр. 38.



lib.pushkinskijdom.ru

убеждения», говорит Штолл, «родилась новая поэзия, поэзия Иржи Волькера, Ст. К. Неймана, В. Незвала, К. Библа, М. Пуймановой и др.» (I, 143). Ученый подчеркивает разоблачительную мощь русской литературы, обусловленную прежде всего ее высоким художественным уровнем. «Никто в мировой литературе, исключая Бальзака, не умел лучше, с большим возмущением, с большей критической силой срывать покровы с человеческих взаимоотношений в капиталистическом обществе, чем это делали русские гуманисты — Гоголь, Толстой, Салтыков-Щедрин, Герцен, Белинский и Чернышевский, Добролюбов, Островский, Достоевский, Глеб Успенский, А. П. Чехов» (I, 162). В ряде работ Штолл выдвигает и обосновывает мысль о том, что величайшие завоевания революционной мысли Запада нашли благодатную почву именно в России, где слились воедино «демократический гуманизм больших людей стран поверженных революций XIX века с великим, наиболее последовательным, глубоко верящим в победу человеческих идеалов гуманизмом русским — с гуманизмом Толстого, Чехова, Горького, и, наконец, Ленина, с победоносной революцией XX века» (II, 108).

Сфера интересов Штолла в области русской литературы обширна. Мы встречаемся с именами крупнейших русских писателей XIX—XX веков. Здесь Гоголь, «„Пртрет" которого следовало бы знать каждому социалистическому художнику» (II, 152), Пушкин, Тургенев, А. Н. Островский, Чехов, Л. Толстой, «боровшиеся с позиций последовательного гуманизма против индивидуализма за гармоническое соединение личного и общественного, за расцвет человеческой личности» (II, 193).

В своих послевоенных выступлениях Штолл не раз обращался к проблемам литературной критики. Видя в ней могучий рычаг для развития литературы и не раз проявляя озабоченность по поводу ее состояния в Чехословакии, Штолл выступает приверженцем традиций русских критиков XIX века, у которых «интерес к политике неотделим от интереса к эстетике и творческой проблематике искусства» (II, 99). «Обратите внимание, — пишет далее чехословацкий ученый, — как русская критика умела превратить героев драматических произведений и романов — скажем, Чацкого и Молчалина Грибоедова, Татьяну и Онегина Пушкина, Ольгу и Обломова Гончарова, героев Горького, Тургенева, Шолохова и других — в предмет всенародного размышления на протяжении десятилетий, как русское искусство и критика глубоко повлияли на воспитание национального характера» (I, 92).

Имена Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Герцена, Писарева то и дело возникают в выступлениях публициста, изобилующих извлечениями из работ русских революционных демократов. Словами Белинского о том, что гуманную творческую субъективность, выдающую в писателе человека с горячим сердцем, с симпатиями ко всему высокому, прогрессивному, прекрасному, нельзя смешивать с субъективизмом, выражающим «свободное» своеволие, чуждое искусству и науке, Штолл подкрепил свое выступление в защиту принципов реалистического искусства на конференции, посвященной задачам социалистической художественной критики, в феврале 1961 года.

Выступая с основным докладом на Съезде национальной культуры, созванном в апреле 1948 года по горячим следам февральских событий, Штолл остановился на теоретических проблемах зарождавшегося социалистического искусства. На этом съезде, ставшем значительной вехой в развитии послевоенной чехословацкой культуры, в присутствии многих иностранных гостей (на съезд были приглашены Тодор Павлов, Тристан Тцара, Луи Арагон, Эльза Триоле и др.) были произнесены примечательные слова: «...мы нуждаемся в создании предпосылок для возникновения у нас новой эстетики, новой социалистической науки об искусстве, новой критики. В связи с этим надо обратиться к наследию наших замечательных борцов-гуманистов, а также сделать доступным для нашей молодежи... кладезь великих и глубоких мыслей классиков русской критики — Герцена, Белинского, Добролюбова, Горького и др. Это тот идейный мир, который сохранил для человечества и навсегда оградил величайшее достояние мировой культуры — возвышенную веру в торжество гуманизма. Склонимся же сегодня перед великими русскими гуманистами, которые без малейших колебаний и сомнений, страстно и неуклонно отстаивали убеждение, что гуманизм восторжествует» (I, 96).

В 1961 году, на конференции о критике, Штолл вновь ратует за «новые, более полные издания сочинений Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Писарева» (II, 168), за перевод на чешский язык «выдающихся работ Воровского», сетует на то, что «лишь в отрывках» знаком пока чешский читатель с Плехановым, Луначарским (II, 168). И, наконец, в одной из последних статей, вошедших в двухтомник (она была напечатана в 1971 году в газете «Rudé právo»), Штолл вновь обращается к основоположнику русской критики. Здесь он обосновывает насущную необходимость в «знающей, принципиальной и притом тактичной художественной критике», которая бы руководствовалась словами Белинского: «Ошибаются те люди, которые почитают ремесло критика легким и более или менее всякому доступным: талант критика редок, путь его скользок и опасен. Ведь в самом деле, с одной стороны, сколько условий сходится в этом таланте: и глубокое чувство, и пламенная любовь к искусству, и строгое многостороннее изучение, и объектив-

lib.pushkinskijdom.ru

ность ума, которая есть источник беспристрастия, способность не поддаваться увлечению; с другой стороны, какова высокость принимаемой им на себя обязанности!» (II, 333).

Сам Штолл в своих обращениях к деятелям культуры, в выступлениях перед писателями избегает прямолинейных рецептов, его критика никогда не превращается в окрик. Твердость позиции сочетается у Штолла с демократичностью в споре и широтой эстетических вкусов. В этом смысле он дает пример той «знающей, принципиальной и тактической критики», к созданию которой призывает.

«Социалистическое мировоззрение, — говорит Штолл, — составляет органическое гомогенное идейное содержание каждого большого произведения искусства современного мира, потому что произрастает из тех же корней живой действительности, что и облагораживающая сила настоящей поэзии, настоящего искусства... Такова основа качественно нового реализма, реализма социалистического!» (I, 84). Величайшим писателем современности является для Штолла Максим Горький. Было бы недостаточно сказать, что Штолл в своих статьях на темы чехословацкой культуры уделяет много внимания Горькому. Штолл, действительно, часто упоминает его имя, но в этих обращениях заключается нечто большее, чем простое признание заслуг советского писателя перед мировой культурой. Позиция Штолла по отношению к Горькому глубже и эмоциональнее. Это позиция восхищенного читателя и ученика, современника и единомышленника, партийного публициста, литературоведа и философа. Говорит ли Штолл о рождении нового человека в борьбе за новую жизнь (II, 34), о том, что легче усвоить новую идеологию разумом, чем ею проникнуться, психологически перестроиться (II, 195), о пессимистической основе французской поэзии XIX века (II, 106) или о социальном происхождении гомеровских героев (I, 77), — он не преминет сослаться на Горького. «Абсолютно невозможно представить современную мировую культуру без Горького, без Маяковского, без Есенина, Шолохова, Алексея Толстого и вообще без традиций русского реализма» (II, 314) — в этих словах Штолла раскрывается кредо исследователя. При этом чаще, чем по отношению к любому другому русскому писателю, возникает тема: Горький и мы, чехи. Постоянно идет «примерка» — что следует прежде всего почерпнуть из богатейшей сокровищницы горьковского наследия и применить в деле построения современной чехословацкой культуры.[7]

Одну из особенностей работ Штолла составляет диалектический подход к явлениям духовной жизни. Штолл антидогматичен, он рассматривает историю русской и чешской культуры в развитии, не зачеркивая добытые ценности, но и не абсолютизируя их. Это относится прежде всего к литературе XX века. Исследователь как бы все время устремлен вперед. То, что в 50-х годах казалось ему абсолютно справедливым, то в 70-х годах нуждается, с его точки зрения, в уточнении. В этом смысле характерны слова в авторском предисловии к двухтомнику, относящиеся к известной, отчасти спорной работе Штолла «Тридцать лет борьбы за чешскую социалистическую поэзию». «Я не включаю ее сюда, — пишет Штолл, — не потому, что отступил от ее принципиальных позиций, а потому, что хочу ее еще дополнить, — в той ее части, где она была подвергнута справедливой критике, исправить и уточнить, — и издать самостоятельно» (I, 7).

Штолл придает большое значение чехословацко-советскому сотрудничеству и много делает для его осуществления в плане организационном и научном. Процитируем его мнение на этот счет по советскому изданию, хотя статья эта включена в настоящий двухтомник: «Я уверен, что контакты с советскими друзьями нам чрезвычайно помогут в решении всех жгучих проблем, что они помогут вооружить нашу теорию литературы и искусствоведение на борьбу за подлинно гуманистическое и подлинно современное искусство, на борьбу за нового коммунистического человека».[8]

Книга «Искусство и идеологическая борьба» еще раз убеждает в том, что путь, на который вступила Чехословакия после 1945 года, исторически закономерен, что подготовка к нему началась задолго до этого (ведь недаром «с промышленной Прагой, колыбелью современного рабочего движения, колыбелью КПЧ, связана память о пребывании в ней Ленина...» (II, 52)) и что русская и советская культура имеет в ЧССР подлинных друзей и последователей.

---

[7] Попутно бросим упрек авторам полезного и в целом добросовестно выполненного комментария и именного указателя. Среди прочих мелких неточностей (например, оказалась перепутанной фамилия оратора на общем собрании Культурного единения в 1947 году — стр. 292, I; примечания к статье Штолла в журнале «Tvorba» от 16 сентября 1970 года помещены в виде комментария к другой статье в газете «Rudé právo» от 19 сентября 1970 года — стр. 374, II, но поскольку в комментариях отсутствует указание на страницы, к которым они относятся, то их трудно найти вообще) вкралась одна особенно досадная: в именном указателе Горький в обоих томах назван «Максимом Алексеевичем».

[8] Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. Под общей редакцией члена-корр. АН СССР И. И. Анисимова и академика ЧССР Л. Штолла. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 120.

lib.pushkinskijdom.ru

*Я. Л. ЛЕВКОВИЧ*

# ПУШКИН В РАБОТАХ АМЕРИКАНСКОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ

«В то время как большинство русских и изучающих русскую литературу без колебаний считают Пушкина величайшим поэтом России, его достоинства недостаточно признаны за пределами его страны», — так начинает свою монографию о Пушкине Уолтер Викери.[1] Диспропорцию между местом Пушкина в истории русской литературы и его известностью за границей Викери связывает с языковым барьером, который стоит на пути всякого поэта к иноязычному читателю. Особенности поэтической манеры Пушкина, его «ненавязчивость и сдержанность, которые в оригинале относятся к его основным завоеваниям, делают этот барьер еще более непреодолимым». Исследователь ставит перед собой задачу привести к Пушкину нового читателя, раскрыть перед ним «ощущение величия Пушкина как поэта, передать аромат и неповторимость его поэзии», а также «поднять свежие вопросы и вызвать дискуссию среди тех, кто уже знаком с Пушкиным и исследованиями о нем».

«Диспропорция», о которой пишет Викери, в последние годы решительно уменьшается. Если в 40-е годы творчество Пушкина привлекало только эпизодическое внимание американских исследователей, то начиная с 60-х годов пушкиноведение становится видным разделом американской славистики,[2] и значительное место здесь принадлежит исследованиям самого Викери.

Приобщение нового читателя к Пушкину Викери начал не с творчества, а с жизни поэта, с ее самого драматичного момента — дуэли. Первая его книга «Смерть поэта» [3] вышла за два года до монографии о творчестве Пушкина. Рано оборванная насильственной смертью жизнь национального гения всегда привлекает внимание и волнует воображение. О переплетениях драматических обстоятельств, предшествующих трагическому финалу жизни Пушкина, рассказывается в книге живо и увлекательно. Здесь нет каких-нибудь новых данных или сенсационных поворотов, но хорошо известные факты в изложении Викери становятся художественно выразительными. Сложные ходы личных отношений Пушкина, яркость его натуры, насыщенность эмоционального бытия — все это служит как бы первой ступенью на пути к познанию творчества.

Несколько настораживает эпиграф к книге, взятый из статьи известного философа-идеалиста Владимира Соловьева «Судьба Пушкина».[4] Приведем его, потому что он имеет концепционное значение: «Слишком очевидно, что власть человека, хотя бы самого упорного и энергичного, над ходом и исходом его жизни имеет очень тесные пределы. Но вместе с тем легко усмотреть, что власть судьбы над человеком при всей своей несокрушимой *извне* силе обусловлена, однако, *извнутри* деятельным и личным соучастием самого человека». Целью статьи Соловьева было оспорить мнение, что главной причиной гибели Пушкина была враждебность «общества», «среды», истоки жизненной трагедии поэта он искал в особенностях его характера и темперамента. Викери согласен с Соловьевым. «Даже если признать, — пишет он, — что высший свет действительно обладал всеми недостатками, которые ему приписываются, все же трудно понять, почему он должен был прилагать усилия, чтобы намеренно устранить человека, который в его равнодушных глазах был не больше, чем сочинитель стихов, фигура социально-абсурдная, незначительная, немного комическая, чьим главным raison d'être в придворных кругах была обаятельная и прелестная жена». Конечно, и стечение обстоятельств и темперамент Пушкина сыграли не последнюю роль в его гибели, но было и другое: железная рука монарха, которая держала поэта при дворе, крики об упавшем таланте, злые языки, искавшие повод для сплетен. В глазах царя и «светской клики» Пушкин был не «социально-абсурдной фигурой», а главой либеральной оппозиции, сплетни и обывательские толки становились орудием борьбы с народным поэтом. Пушкин сознавал свое общественное значение и считал, что имя его должно быть незапятнанным. Вывод, к которому пришел Соловьев, парадоксален: «Эта смерть *не* была безвременною... никаких новых художественных созданий Пушкин нам не мог дать и никакими сокровищами не мог больше обогатить нашу словесность». Говорят, что иногда новое — это хорошо забытое старое. Концепция Соловьева была действительно хорошо забыта, стала эпизодом в «итогах» изуче-

---

[1] Walter N. Vickery. Alexander Pushkin. New York, 1970, 212 pp.

[2] См.: обзоры А. И. Голышевой: 1) Американская пушкиниана 60-х годов. В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1968, стр. 148—164; 2) Пушкин в Америке. «Ученые записки Псковского педагогического института», 1968, вып. 28, стр. 25—35; 3) Пушкин в исследованиях американских славистов. В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1972, стр. 68—83.

[3] W. N. Vickery. Death of a Poet. Indiana University Press, 1968.

[4] «Вестник Европы», 1897, № 9, стр. 131—156.

lib.pushkinskijdom.ru

ния Пушкина. Однако в предисловии к книге Викери «Смерть поэта» мы находим ту же мысль: «Как человек и как поэт Пушкин достиг конца дороги». И дальше: «Не будет излишне драматично или неточно сказать, что его смерть началась значительно раньше, может быть в 1831 г., в год его женитьбы, может быть в 1826 г., в год его возвращения из ссылки, а может быть еще раньше». Высказывая это суждение, Викери ссылается на известные слова Белинского: «Пушкин царствовал десять лет... Теперь мы не узнаем Пушкина: он умер или, может быть, только обмер на время».[5]

Белинскому возражал сам Белинский в своих позднейших статьях о Пушкине. Викери — биографу поэта возражает сам Викери — исследователь его творчества. Появляется монография о Пушкине, и в ней мысль, заимствованная у Соловьева, мысль предвзятая и декларативная, опровергается уже самим ходом исследования. Основная часть монографии уделяется творчеству Пушкина после 1826 года, в особенности творчеству 1830-х годов. Правда, для Викери Пушкин прежде всего поэт. Поэтому из 195 страниц монографии только пять посвящены пушкинской прозе. Это тоже совпадает с позицией Соловьева, который настаивал на толковании Пушкина как «поэта по преимуществу». Но еще решительнее опровергает тезис об исчерпанности дарования Пушкина увлеченность исследователя. В книге приводится много стихотворений Пушкина, таким образом исследование как бы дополняется антологией пушкинской поэзии, составленной Викери и, как всякая антология, отражающей его вкус и его видение опорных моментов лирики Пушкина. Из 18 стихотворений, включенных в книгу, только четыре написаны до возвращения Пушкина из ссылки, остальные относятся к тому периоду, когда началось, как писал Викери в предыдущей книге, «умирание поэта».

Викери выступает и как переводчик. Почти все стихи (кроме двух: «Пророк» и «Воспоминание»), а также отрывки из поэм и «Евгения Онегина» переведены им самим. О своих переводах он пишет, что «в некоторых случаях поддался соблазну рифмовать, но чаще всего пытался только грубо воспроизвести английский эквивалент пушкинского русского метра». У Викери были предшественники — почти все приводимые им стихи уже переводились на английский язык, но он предпочел свой хороший безрифменный перевод плохим стихам. Если преследовать цели информации (а это одна из задач его книги), то лучше переводить стихи без рифм, чем вводить читателя в заблуждение, выдавая за пушкинские стихи слабые и неадекватные переводы. Анализ крупных произведений сопровождается подробным пересказом, в который вкрапливаются отрывки пушкинских текстов. Анализ отличается чувством меры и тонким пониманием текста.

Значительное место отведено в книге биографическим сведениям. Викери упоминает все сколько-нибудь значительные эпизоды жизни Пушкина, но сквозь приводимые биографические факты далеко не всегда просвечивает общественное бытие поэта. Важнейшие узловые моменты жизни Пушкина излагаются иногда информационно и поверхностно. Так, цитируя строки Пушкина из письма к Вяземскому от (не позже) 21 апреля 1820 года — «Петербург душен для поэта. Я жажду краев чужих», Викери понимает их буквально, ссылка изображается как благо для Пушкина: «Решение убрать Пушкина из столицы не было таким уж нежелательным для поэта. Он не имел денег, чтобы предаваться расточительству, и жизнь, которую он вел, не могла удовлетворить его более серьезные умственные запросы. Пушкин более или менее сознательно добивался неудовольствия властей, может быть испытывая внутреннюю потребность видеть себя наказанным, а может быть стремясь к принудительному удалению». Таким образом, отношения Пушкина с властью уже в самом начале предстают перед читателями в сглаженном, притушенном варианте. Это первый шаг к той недооценке конфликта поэта с правительством и светом, которая привела исследователя к истолкованию дуэльных событий только как следствия черт характера и личных отношений Пушкина. Викери повторяет легенду дореволюционного пушкиноведения о великодушном царе и тайном недоброжелателе Пушкина Бенкендорфе. Он считает, что «докучливые неприятности, которые поэт время от времени испытывал и которые он, по-видимому, приписывал чрезмерному рвению руководимого Бенкендорфом III отделения, почти или совсем не возбуждали злобы против царя».

Основное внимание уделяется в книге творчеству. Объектом исследования является не Пушкин в быту, а Пушкин как значительное явление в истории мировой литературы. Викери отмечает протеизм Пушкина, т. е. его разносторонность и восприимчивость к различным явлениям культуры или «всемирную отзывчивость». Вслед за И. Берлином[6] Викери по типу художественного мышления разбивает писателей на «ежей» и «лис». «Ежи» — это те, «которые все относят к какому-то центральному видению, одной системе». Такое «единое видение» отличает Достоевского и Толстого. Оно «указывает на существование какого-то укрытия

[5] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 73.

[6] J. Berlin. The Hedgehog and the Fox. New-York, 1953, p. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

в бесконечно меняющемся море жизни, какие-то стабильные эталоны, с которыми можно соотнести все жизненные перипетии». Пушкин относится к «лисам». «Лисы» «действуют во многих направлениях, часто не связанных и даже противоречивых», они «умеют ухватить сущность великого множества опытов и умеют выявить истинную суть явлений». Процесс выбора или разработки темы дает возможность проникнуть в мировоззрение писателя. «Пушкин, — пишет Викери, — не просто выбрал тему Дон-Жуана из прихоти — выбор темы и способ ее обработки были продиктованы изнутри. Как в этом случае, так и во всех других он вносил в предположенную объективную ситуацию третьего лица свои собственные мысли, чувства и проблемы, которые его интересовали». Исследователь отмечает, что Пушкин «обладал практическим умом, и его в первую очередь интересовала та жизнь на земле, которая есть». С этим нельзя не согласиться. Пушкин был человеком, не связанным какой-нибудь догмой, мыслил общечеловеческими категориями со всей свободой критического ума, система его взглядов определялась непосредственным чувством и наблюдением. Это в полной мере сказалось в его поздней лирике, для которой характерен дух трезвого и разумного размышления.

Опираясь на работы своих предшественников, в том числе советских исследователей М. П. Алексеева, В. В. Виноградова, Б. П. Городецкого, М. Л. Слонимского, Б. В. Томашевского и др., Викери большей частью дает устоявшееся, традиционное толкование творческого пути Пушкина. Однако иногда он стремится вызвать дискуссию и полемизирует с мнениями, которые широко распространены и утвердились в советском пушкиноведении. Так, он решительно отрицает народность «Руслана и Людмилы». «К несчастью, — пишет он, — „Руслан и Людмила“ иногда рассматривается русскими критиками как первый шаг к поэтическому сближению с народом... это полностью ошибочно». Исследователь признает, что «нетрудно указать различные элементы поэмы, которые следуют непосредственно из русского эпоса или из традиционных сказок», и наряду с этим считает, что «утверждать, будто бы эти элементы придают поэме народный, фольклорный характер, — значит совершенно не понимать их поэтической функции». Использование фольклорных элементов в поэме, по его мнению, полностью совпадает с той подделкой под народность, которая наблюдается в комических поэмах Вольтера. Отрицая полностью народность «Руслана», Викери возвращается к отвергнутому уже в дореволюционных работах Н. И. Черняева, А. И. Незеленова, П. В. Владимирова мнению о подражательном характере поэмы Пушкина и полной зависимости ее от комических поэм Ариосто и Вольтера. В то же время он считает эту поэму «света и шутки», «прекрасную безупречностью стиха и сдержанностью», «столь же совершенной, как и все, что когда-либо было написано Пушкиным».

Больше всего «критицизм» Викери сказывается в анализе «Евгения Онегина». Несколько лет тому назад отзвучала полемика, вызванная докладом американского исследователя Штильмана на IV Международном конгрессе славистов.[7] Штильман отказывался видеть в «Евгении Онегине» реалистическое произведение и толковал его как своеобразную «литературную энциклопедию», т. е. сочетание различных традиционных тем, образов, мотивов и приемов, отрывая пушкинское творение от реальной русской жизни и общественной проблематики. Викери также сводит генезис романа к литературным традициям. Герой романа, по его мнению, — разновидность чайльд-гарольдовского типа. Правда, он упоминает, что Онегин явился «первым в длинной серии героев русской литературы, которых из-за их неумения приспособиться к нетребовательным обывательским нормам русского общества или добиться для себя независимого и продуктивного способа жизни часто относят к „лишним людям“», но появление этих «лишних людей» исследователь также связывает не с конкретными условиями российской действительности, а только с определенной литературной традицией: «Онегин безусловно является примером определенного типа личности, общей для европейской жизни и литературы XVIII и начала XIX века, личности, страдающей от романтической меланхолии, mal du siécle, Weltschmerz, т. е. он близок таким литературным героям, как Вертер, Адольф и Чайльд-Гарольд». Еще Герцен писал: «Те, что говорят, что поэма Пушкина „Онегин“ это русский „Дон-Жуан“... судят по внешности».[8] Взгляд «по внешности» ведет исследователя к выводу, что «Евгений Онегин» прежде всего поэма о «дважды отвергнутой любви». Правда, он упоминает, что Пушкин собирался привести героя к декабризму, но следы этого замысла в изложении и анализе

---

[7] Л. Н. Штильман. Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина. 'S.-Gravenhage, 1958 (American contributions to the Fourth International Congress of Slavicists. Moscow, September, 1958). Полемику по поводу доклада см. в кн.: IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии, т. I. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 585—594 (выступления Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Ю. Г. Оксмана, Г. Дудека, Д. Д. Благого, И. Л. Фейнберга-Самойлова).

[8] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 73.

lib.pushkinskijdom.ru

романа отсутствуют. Герои романа оказываются статичными, а пробудившееся чувство любви в Онегине обусловлено не внутренней эволюцией его характера, а романтическим роком. По мнению Викери, три главных героя романа «каждый в своем роде являются продуктом века романтизма», «мнимый автор — герой также подвержен болезни романтизма». При этом исследователь делает оговорку: «...хотя сюжетная сторона „Евгения Онегина“ без сомнения происходит из романтизма, трактовка и обработка этого сюжета является собственно пушкинской и выходит за пределы романтизма». В чем видит исследователь выход Пушкина за пределы романтизма, он объясняет в заключении. «Все зрелые работы Пушкина, — пишет он, — питаются разными школами, и навесить на него ярлык романтика так же неверно, как навесить на него ярлык реалиста. Однако в окончательном анализе романтизм можно рассматривать как эмоциональную исходную точку для большинства произведений Пушкина. Можно сказать, что основные достижения Пушкина проявляются в том, что он сделал с романтическими проблемами и романтическими настроениями. Поэтический мир его наиболее значительных, серьезных произведений отражает противоречие между эмоциональным мировоззрением романтического типа и интеллектом, который все время включается для того, чтобы умерить всю субъективность, все крайности и все ограничения, которые сопутствуют романтическому мировоззрению».

Приведенная цитата не объясняет, что понимает Викери под определениями «романтизм» или «реализм». Примат интеллекта над эмоциями скорее всего рассматривается им как одно из проявлений реалистического метода. Но безусловно ясно, что поэтический мир Пушкина для Викери — это прежде всего мир субъективных переживаний, сдерживаемых усилием разума. Отсюда и некоторые особенности интерпретации других произведений Пушкина, в частности «Медного всадника». Изложив бытующую трактовку центральной проблемы поэмы, как конфликта между исторической необходимостью и «благополучием личности», Викери особое внимание обращает на «субъективную, эмоциональную позицию поэта», считая, что только такой взгляд может раскрыть многозначимость «Медного всадника». И тут всплывает автобиографический аспект поэмы, в той интерпретации, которая в свое время была выдвинута Андреем Белым: «Под покровом объективности скрываются чувства самого поэта. В „Медном всаднике“ выражено свое собственное чувство заключенного. Пушкин такой же узник Николая, как Евгений был жертвой Петра». «Медный всадник» — поэма огромного обобщения, ее герой показан как явление не индивидуальное, а социально-массовое, как один из тех многих, которые в совокупности своей образуют государство. Прямая биографическая параллель между поэтом и его героем снижает социальное звучание поэмы. Но Викери не только излагает интерпретацию А. Белого, но и дает свое решение этой поэмы-вопроса Пушкина. Отметив, что поэма начинается и оканчивается описанием пейзажа, исследователь пишет: «...в обеих сценах преобладает безлюдная, дикая природа, не тронутая рукой человека, поэт использует одни и те же лексические формулы. Может быть, это значит, что в конце концов побеждает природа... Может быть, это выражает мысль, невысказанное желание поэта, чтобы „противоестественный“ и гнетущий Петербург разрушился?» Такое толкование, даже высказанное в форме вопроса, произвольно. Поэт оправдывает замысел Петра, для него Петербург — город, воплотивший творческое начало петровской эпохи. Действительно, в начале и в конце поэмы дан почти один и тот же пейзаж, повторяются даже слова: «пустынный», «бедный», «челн», «невод», однако «финского рыболова» теперь уже сменяет «чиновник». Эта человеческая фигурка, вписанная в пейзаж, символизирует, что движение, произведенное толчком «строителя чудотворного», продолжается и постепенно власть города захватывает окрестные «топи».

Тема Петра и петровских преобразований, выраженная в поэме, подводит исследователя к вопросу о взглядах Пушкина на Россию, ее историческую миссию и современную политику. Упоминая о споре Пушкина с Чаадаевым и его сторонниками, Викери пишет: «Пушкин верил в Россию — хотя и со стиснутыми зубами». Тема России и ее исторической миссии в понимании Пушкина становится центральной для следующей работы Викери «Пушкин: Россия и Европа».[9] Практически эта работа шире своего названия и затрагивает разнообразные аспекты мировоззрения Пушкина, эволюцию его политической и социальной позиции: отношение к западноевропейским революционным движениям, к декабрьскому восстанию, к крепостному праву и самодержавию, к вопросам современной политики. Вступление к работе открывает угол зрения исследователя: «Больше всего поражает, хотя и несколько удивляет, пушкинская позиция по отношению к своей стране в связи с другими странами — ее очевидная, эмоциональная, почти инстинктивная основа. Логика вовлекается во вторую очередь». Викери признает, что взгляды Пушкина на Россию со временем менялись, но один аспект их оставался

[9] W. N. Vickery. Pushkin: Russia and Europe. «Review of National Literature», III, 1972, № 1, pp. 15—39.

lib.pushkinskijdom.ru

неизменным — его «выраженный, пылкий национализм». Правда, английское слово «nationalism» не имеет того оценочного оттенка, которое свойственно ему в современном русском языке и может быть переведено не только как «национализм», но и как патриотизм, национальная самобытность. Викери определяет позицию Пушкина формулой «моя страна — права — или неправа». Заданность позиции, ее предвзятость приводит к смещению планов. Под рубрику «национализма» на равных основаниях вписываются и патриотический подъем периода Отечественной войны, и взгляд Пушкина на русскую историю, и его отношение к внешнеполитическому курсу русского правительства до и после 14 декабря.

Свою концепцию Викери строит, подбирая определенным образом высказывания Пушкина в его статьях, письмах и стихах. Между тем изучение взглядов Пушкина (как и всякого другого деятеля) возможно лишь при сопоставлении отношения его к определенным событиям с исторической оценкой этих событий. Приведем один пример. Касаясь «национальной ориентации Пушкина в 1817—1823 гг.» (эти годы определяются как «период западного либерализма»), Викери пишет: «Сочувствуя русским крепостным крестьянам и симпатизируя движениям за национальную самобытность народов южной Европы (Испании, Португалии, Италии, Греции), он в то же время не признает права на свободу народов Кавказа». Эта мысль иллюстрируется эпилогом к «Кавказскому пленнику», который, по мнению исследователя, разрушает художественное единство поэмы и свидетельствует о «националистической» позиции Пушкина: «...когда были затронуты интересы русской иностранной политики, Пушкин не отвлекался на размышления о доблестях примитивных народов». Но в эпилоге как раз поэт «отвлекается», чтобы отметить мужество и гордое свободолюбие горцев («Кавказа гордые сыны»). Одновременно он понимал, что горцы Северного Кавказа не имеют развитых форм государственности и неминуемый ход событий приведет к гибели этой дикой и воинственной вольности, как уже бывало в истории («Подобно племени Батыя, Изменит прадедам Кавказ»). Кровопролитные войны, по мнению Пушкина, приносят гибель, разрушение горцам и русским, и мирное объединение равно отвечает интересам обеих стран.[10]

Особое внимание обращает Викери на роль, которую отводил себе Пушкин на политической арене николаевского царствования: «До последнего дня Пушкин лелеял иллюзию, что можно убедить монарха отвернуться от придворной бюрократии и льстивых придворных и обратить внимание на неприкрашенную правду поэта-патриота». С этой иллюзией связывает Викери и намерение поэта напечатать в «Современнике» «Записку о старой и новой России» Карамзина и статью «Александр Радищев». Отношение Пушкина к существующим формам государственности в России и на Западе дается в статье слишком упрощенно. После поражения декабрьского восстания вопрос об уничтожении самодержавия был нереальным, и Пушкин как трезвый политик это сознавал. Но его не удовлетворяла буржуазная демократия, и критика Запада, западных форм правления связана с размышлениями о путях развития России. Горькие слова в письме к Чаадаеву о том, что в России «правительство единственный Европеец», — это не сентенция приверженца самодержавия, как это представляется Викери, а реальная оценка конкретной общественной ситуации.

В заключительной главке статьи (она называется «Русская литература и Европа») Викери касается «универсализма» Пушкина, его «восприимчивости и отзывчивости» к явлениям других литератур и стремления утвердить право гражданства русской культуры в Европе и в мировой культурной традиции. Следует заметить, что эти качества Пушкина — художника и гражданина были свойственны ему всегда, а не только в последние годы. Поэтому исследователь не прав, когда творчество Пушкина последних лет пытается определить как «движение к Западу». Вот как он формулирует свою мысль: «Пушкин чувствовал себя одиноким в филистерской культурной среде Санкт-Петербурга 30-х годов, и в своих последних лирических стихотворениях он двинулся в сторону Запада. Его целью было вырваться из узости местнических интересов Санкт-Петербурга, его целью как литератора было перенести русский флаг к западу от границ России. Серьезные лирические стихотворения его последних лет являются консервативно классическими по форме, их темы более универсальны, чем специально русские; когда они личные — они избегают узких или единичных мотивов, когда они касаются России, тогда это Россия, увиденная не только изнутри, но и извне, с некоторой отстраненной точки наблюдения». Викери хорошо чувствует пафос строгой ясности и общности, который пронизывает творчество Пушкина 30-х годов, но его замечание о лирике относится к чисто художественным достижениям Пушкина-реалиста и не имеет отношения к теме «Пушкин и Европа». Свое положение о взгляде Пушкина на Россию извне Викери подкрепляет примером пушкинского «Полководца». Стихотворение начинается строкой «У русского царя в чертогах есть палата».

[10] См.: В. Сандомирская. «Естественный человек» и общество. «Кавказский пленник» в творчестве поэта. «Звезда», 1969, № 6, стр. 184—190.

lib.pushkinskijdom.ru

«Мне бы хотелось отметить, — пишет Викери, — что прилагательное „русский“ заключает в себе нечто любопытное и значительное. Мне кажется, что оно указывает на изменение интеллектуального центра тяжести у Пушкина. Он мог бы сказать „наш царь“. Может быть, „русский царь“ лучше в художественном отношении. Я бы не хотел оспаривать эстетические соображения. Но я чувствую, что сверх и помимо эстетических оснований использование слова „русский“ может быть значительно в смысле позиции Пушкина».

Действительно, прилагательное «русский» многозначно, но несколько в ином плане, чем это представляется Викери. Кроме своего прямого смысла, оно ассоциативно связано с атмосферой 1812—1814 годов, когда победа именно русских войск принесла освобождение народам Европы. Правда, исследователь не придает существенного значения этому частному наблюдению. «Но это не существенно, — пишет он. — Все же, нет сомнения, что большое расстояние отделяет Пушкина, который своей ранней поэмой „Руслан и Людмила“ говорил: „Мы, русские, можем также создать комическую эпопею не хуже, чем Вольтер или Ариосто“, и поздним Пушкиным, который утверждал: „Мы здесь, мы — часть великой культурной традиции“».

Это понимание художественных достижений «позднего Пушкина», как мы видели, пришло к исследователю не сразу. Но в целом Викери сумел показать американскому читателю величие русского поэта, его разносторонность и особенность его поэтического мышления.

---

*Н. С. ДЕМКОВА, Я. С. ЛУРЬЕ*

## ОБ УЧЕБНИКЕ ПО ИСТОРИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ *

Книга профессора Н. В. Водовозова «История древней русской литературы» несколько раз выходила в свет в издательстве «Просвещение». Первое издание книги (1958) имело подзаголовок «Учебное пособие для пединститутов», во втором издании (1962) книга получила наименование «Учебник для пединститутов», и, наконец, последнее, только что вышедшее издание допущено Министерством просвещения СССР в качестве учебника для студентов педагогических институтов по специальности «Русский язык и литература». Итак, на полках вузовских библиотек книга занимает место учебника по древнерусской литературе, рядом с известным учебником Н. К. Гудзия.[1]

Выход в свет нового издания книги Н. В. Водовозова, ранее никогда не рецензировавшейся, заставляет обратиться к научной оценке этого учебника; анализ его позволяет поставить и некоторые общие вопросы о типе и качестве вузовского учебника по русской литературе.

В течение целого ряда лет студенты наших высших учебных заведений при подготовке курса древнерусской литературы использовали как основное пособие уже упомянутый учебник Н. К. Гудзия. Это был именно учебник — книга, дающая достаточно полное представление об основных памятниках литературы XI—XVII веков. Наряду с этим студенты могли обращаться к двум лекционным курсам, отразившим неповторимый индивидуальный облик их создателей — акад. А. С. Орлова [2] и проф. И. П. Еремина.[3]

Какое же место занимает среди этих важнейших пособий учебник Н. В. Водовозова? В чем специфика этой книги?

Учебник предназначен для будущих учителей, и поэтому вполне оправданно особое внимание автора к историческому, светскому и оригинальному повествованию древней Руси: именно здесь ярче всего раскрывается национально-патрио-

---

* Н. В. Водовозов. История древней русской литературы. Изд. 3-е, изд. «Просвещение», М., 1972, 384 стр.

[1] Последнее посмертное издание: Н. К. Гудзий. История древней русской литературы. Изд. 7-е, изд. «Просвещение», М., 1966.

[2] А. С. Орлов. 1) Древняя русская литература XI—XVI вв. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937; 2) Древняя русская литература XI—XVII веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1945.

[3] И. П. Еремин. Лекции по древней русской литературе. Изд. ЛГУ, Л., 1968.

lib.pushkinskijdom.ru

тическая тема, столь характерная для древней русской литературы, традиции которой были переданы литературе нового времени, когда она обращалась к историческому прошлому. Для будущих преподавателей средней школы историческая тема древнерусской литературы, очевидно, важнее столь распространенных в ней духовно-религиозных тем; древнерусские памятники могут быть использованы не только на уроках русской литературы (где они занимают весьма скромное место), но и в общей учебно-воспитательной работе учителя.

История древней русской литературы предстает перед читателем книги Н. В. Водовозова как цепь литературных памятников, снабженных историческим и литературным комментарием. Памятников этих много, и все они — первоклассные произведения литературы, принцип расположения их — строго хронологический, комментарии — обильны; некоторые историко-литературные очерки (например, об Аввакуме) написаны живо и достаточно полно; создается впечатление, что книга охватывает весь основной древнерусский литературный материал.

Однако внимательное знакомство с книгой Н. В. Водовозова вызывает целый ряд недоуменных вопросов.

В книге отсутствуют все произведения переводной литературы — с XI по XVII век включительно. В ней нет ни «Александрии» — Хронографической и сербской, ни «Девгениева деяния», ни «Акира Премудрого», ни даже «Повести о Бовекоролевиче» — популярнейшего памятника XVII века. Вынесение этих произведений за пределы древнерусской литературы значительно обедняет наши представления о ее художественных достижениях и проблематике.

Предположим однако, что автор хочет сосредоточить внимание на собственно русских, оригинальных сочинениях. Но почему при анализе памятников XV—XVI веков совсем не упоминаются (хотя бы в порядке обзора) интереснейшие произведения русской повествовательной прозы — «Повесть о Вавилоне», «Повесть о Дракуле», «Повесть о Басарге», «Повесть о новгородском посаднике Щиле» и др.? Почему в разделе литературы XVII века нет повестей о Сухане, о начале Москвы, о Тверском Отроче монастыре, о Еруслане Лазаревиче, Сказания о киевских богатырях и т. д.? Здесь уже за пределами древнерусской литературы остаются важнейшие в художественном отношении произведения оригинальной литературной традиции, а вместе с этим ослабляется внимание читателей к народным истокам литературы XVII века.

В книге мало обзоров и часто нет необходимых обобщающих характеристик: отсутствует обзор развития областных литератур XIII—XV веков, нет здесь и обобщающей характеристики таких новых, принципиально важных явлений в русской литературе XVII века, как театр и стихотворство (они упоминаются только в связи с очерком деятельности Симеона Полоцкого). Более того, в учебнике нет общей характеристики литературы XVII века, тех заметных сдвигов, которые произошли в ней в эту новую эпоху, в «новый период, — по словам В. И. Ленина, — русской истории».[4] Литература XVII века предстает в учебнике как разорванная цепь повестей, выборочно охарактеризованных автором.

Обращает на себя внимание и неравномерность в освещении историко-литературного значения различных памятников: «Повести временных лет» в книге Н. В. Водовозова отведено всего 5 стр., «Повести о разорении Рязани» — 4 стр., «Повести о Фроле Скобееве» — 3 стр., в то время как «Хожению игумена Даниила» уделено 9 стр., «Хожению» Афанасия Никитина, вместе с описанием памятника ему в г. Калинине,[5] — 13 стр. Создается впечатление, что наибольшим вниманием Н. В. Водовозова пользуются те разделы курса, которыми он специально занимался. Такая неравномерность, допустимая в какой-то степени в курсе лекций, невозможна в учебнике; она приводит к деформации историко-литературного процесса древней Руси: в центре внимания читателя оказываются не самые важные литературные явления XI—XVII веков.

Конечно, нельзя требовать от автора учебника, чтобы он охватил в своем курсе все многообразие фактов развития русской литературы за первые семь веков ее существования. Неизбежен отбор фактов и самих литературных памятников из огромного фонда дошедших до нас текстов средневековой русской литературы, неизбежен отбор проблем, нуждающихся в специальном освещении.

Многолетняя практика педагогической работы в вузах доказала необходимость двух типов изложения в учебниках по истории литературы: обзора литера-

---

[4] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 153.

[5] Подробное описание этого памятника (дополненное фотографией) содержится во всех изданиях учебника (стр. 205—206). Не излишество ли это? Студент, знакомящийся с древнерусской литературой по книге Н. В. Водовозова, ничего не узнает о первых памятниках древнерусской сюжетной прозы и театра, его сведения о ряде важнейших произведений XI—XVII веков будут бедны и ограниченны. Справедливо ли, что вместо всего этого он получит подробное описание далеко не самого выдающегося памятника скульптуры второй половины XX века?

lib.pushkinskijdom.ru

туры (материал группируется здесь по тем или иным принципиальным признакам — хронология, тематика, литературная среда и т. п.) и анализа отдельных произведений литературы. Учебник Н. В. Водовозова ориентируется только на второй тип изложения. В этом отношении ему можно противопоставить другое учебное пособие — курс лекций В. В. Кускова, уместившего в небольшой по объему книге[6] обзор всех основных моментов древнерусского историко-литературного процесса (в том числе, конечно, и богатейшую переводную литературу, и театр, и стихотворство, и рыцарский роман XVII века). К сожалению, ограниченный объем курса лекций (12 печ. листов) не позволил В. В. Кускову дать полный очерк художественного своеобразия древнерусской литературы и детально проанализировать основные произведения, вошедшие в золотой фонд мировой литературы.

Важным недостатком книги Н. В. Водовозова следует считать отсутствие последовательного исторического подхода к явлениям древнерусской литературы.

Историзм в изучении древнерусской литературы — одно из главных достижений русской и особенно советской медиевистики. Он необходим и при характеристике литературного процесса в целом, и при исследовании отдельных памятников.

Неисторический подход Н. В. Водовозова к древнерусской литературе сказывается, в частности, в попытках «улучшить» древние памятники, привнести от себя отсутствующие в них моралистические оценки. Хорошо известен летописный рассказ о мести Ольги древлянам: весь он построен на иносказаниях мудрой княгини, которые не могут понять древляне и поэтому сами обрекают себя на смерть (ладья, баня, пир — образы смерти в народном творчестве).[7] Н. В. Водовозов не ощутил фольклорной природы этих рассказов о «мудрой деве», сведя их содержание к несложной морали и ограничившись вульгарно-социологической характеристикой героини: «Народное сказание о четырех местях Ольги рисует ее хитрой, коварной, властолюбивой женщиной, не останавливающейся перед прямым вероломством для достижения своей цели. И в этом сказании чувствуется отзвук народного осуждения системы насилий, применявшейся феодалами для установления своего господства» (стр. 18). Примерно так же интерпретирует автор учебника и «Повесть о Фроле Скобееве» — лучшую «плутовскую повесть» древней Руси, с ее великолепными диалогами и живыми сценами. Н. В. Водовозов утверждает, что автор повести «отнюдь не сочувствует Фролу Скобееву», ибо «герой повести, с точки зрения автора, — мошенник по убеждению и плут по призванию»; все персонажи повести «принадлежат к эксплуататорскому классу, живущему паразитически и стремящемуся к праздной, обеспеченной жизни» (стр. 366—367).

Черты неисторического подхода и модернизации древнерусской литературы ощущаются и при анализе «Поучения» Владимира Мономаха. «Через все его „Поучение“ проходит лейтмотив: призыв „печаловаться“ о своей Русской земле, о ее тружениках, но не ограничиваться пассивным сожалением, а бороться активно со всеми отрицательными явлениями феодальной действительности», — пишет В. Н. Водовозов (стр. 76). Киевский князь, подавлявший народные восстания, выступает, таким образом, в роли активного борца за интересы тружеников Русской земли против «феодальной действительности».

Историзм в подходе к древнерусской литературе требует не только рассмотрения литературной истории отдельных памятников, но и изучения всей литературы в ее движении, исследования смены стилей, художественных открытий, новых методов в изображении человека.

Как шло развитие литературы? Какие открытия совершал древнерусский писатель в художественном освоении мира? Ответов на эти вопросы мы в книге не найдем. В ней почти отсутствует анализ стилистических категорий и их связи с глубинными эстетическими основами художественного мировоззрения. Вот как поверхностно определяет Н. В. Водовозов стиль барокко: «В литературе, зодчестве и живописи появляются элементы реализма, которые в сочетании со стремлением к пышности и украшательству создают в русском искусстве второй половины XVII века стиль так называемого „русского барокко“» (стр. 381). Сложность и противоречивость художественных представлений барокко, его особая роль в создании новых художественных (литературных) форм и в подготовке просветительской идеологии XVIII века — все это остается за пределами учебника.

Иногда Н. В. Водовозов устанавливает прямолинейные связи между стилистическими категориями и историческими событиями. Так, он пишет: «В XV веке получает развитие так называемый „украшенный стиль“, в котором отразились идеи величия исторической победы русского народа на Куликовом поле» (стр. 380). Вполне оправданно рассматривать подъем русской культуры (и литературы) конца XIV—начала XV века в свете Куликовской победы 1380 года, свя-

---

[6] В. В. Кусков. История древнерусской литературы. Курс лекций. Изд. 2-е, изд. «Высшая школа», М., 1966.

[7] Ср.: Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 134—137.

lib.pushkinskijdom.ru

зывать с ней идейную проблематику «Задонщины» и московских летописей XV века (см. стр. 157). Но связан ли с Куликовской битвой (и как) «украшенный стиль» XV века? Утверждение Н. В. Водовозова осталось декларативным: анализируя конкретные произведения «украшенного стиля» XV века («Житие Стефана Пермского», «Житие Сергия Радонежского»), он не только не смог показать этой связи, но и не напомнил о ней. Ощутимые явления духовной жизни русского общества конца XIV—начала XV века, которые способствовали возникновению панегирического стиля, — формирование идеологии централизованного государства, возросшее значение философско-религиозной литературы, связь и взаимодействие с византийской и южнославянской культурными традициями — в книге не рассматриваются.

Отсутствует в учебнике Н. В. Водовозова и исторический подход к проблеме текста древнерусских литературных произведений.

Изучение текста литературного памятника в движении, в его редакционных изменениях — основной принцип работы современных исследователей древнерусской литературы. В фундаментальных трудах А. А. Шахматова, В. Н. Перетца, Д. С. Лихачева установлено, что литература древней Руси не знала стабильного авторского текста, что текст памятников постоянно изменялся под руками редакторов-переписчиков. Отсюда и трудности при датировке первоначального текста. Очень редко исследователь может назвать точную дату создания произведения. Чаще всего памятник удается прикрепить к какой-либо определенной эпохе на основании косвенных данных или фиксированных моментов его реальной литературной жизни.

Связанные с вопросами истории текста трудности датировки памятников не учитываются автором учебника. Н. В. Водовозов безоговорочно относит Повесть о Ерше Ершовиче к концу XVI века,[8] считает, что «Задонщина» написана в 1383 году (стр. 155),[9] «Сказание о Мамаевом побоище» — в конце XIV века (стр. 163).[10] И здесь в позиции Н. В. Водовозова обнаруживается определенный принцип: рассказы об исторических событиях непременно рассматриваются им

---

[8] «На одном из списков этой „Повести“ имеется дата 7.105, т. е. 1597 год», — пишет Н. В. Водовозов на стр. 278. Здесь все не точно — и обозначение «даты» («7.105» и «1597»), и выражение «имеется дата». Можно подумать, что в списке указана дата написания «Повести». На самом деле дата «7105» имеет в тексте повести совсем иной смысл: один из списков старшей редакции «Повести» (список XVII века) содержит указание на время, когда происходил сказочный суд в Ростовском озере: «Лета 7105 (*1596*) декабря в день...» (цит. по: Русская демократическая сатира XVII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 7). Принимая безоговорочно точку зрения Н. А. Баклановой, датирующей «Повесть» концом XVI века, Н. В. Водовозов оставляет без внимания более поздние по времени наблюдения и контраргументы В. П. Адриановой-Перетц, относящей «Повесть» к первой половине XVII века — «до Уложения 1649 года, ближе к началу, чем к середине XVII в.» (см.: Русская демократическая сатира XVII века, стр. 220).

[9] Уточняя дату написания «Задонщины», Н. В. Водовозов ссылается, вслед за М. Н. Тихомировым (М. Н. Тихомиров. Древняя Москва. Изд. МГУ, 1947, стр. 203), на ее предполагаемого автора, Софония рязанца, который, вычисляя время, протекшее со времени битвы на Калке до великой победы русского народа над татарами на Куликовом поле, называет число в 160 лет. Между тем если прибавить к 1223 году (битва на Калке) 160 лет, оказывается, что Куликовская битва была не в 1380, а в 1383 году. «Это, конечно, не год Куликовской победы, но год написания Софонием „Задонщины“ — поэмы, прославляющей Куликовскую победу. Указанная дата свидетельствует о том, что „Задонщина“ была создана по свежим следам событий 1382 года» (нашествие Тохтамыша на Москву, — *Н. Д., Я. Л.*), — замечает Н. В. Водовозов (стр. 155). Но в «Задонщине» говорится, что 160 лет прошло «от Калатския рати до Мамаева побоища», а не до времени написания памятника. Очевидно, перед нами просто округленное и неточное число (недаром в списке Ундольского оно превратилось в «170 лет», а в Кирилло-Белозерском совсем пропущено), которое никак не может служить ключом к датировке памятника.

[10] Возражая Л. А. Дмитриеву, обратившему внимание на ряд анахронизмов в «Сказании» (роль союзника Мамая приписывается здесь не литовскому князю Ягайле, как это было в действительности, а уже умершему в 1380 году Ольгерду, и т. д.) и относившему этот памятник к первой половине XV века, Н. В. Водовозов датирует «Сказание» 90-ми годами XIV века, а замену Ягайла его отцом Ольгердом объясняет тем, что в это время московский князь Василий I вел переговоры с Витовтом: «...в таких условиях не очень уместно было подчеркивать вражду между братом Витовта и отцом Василия» (стр. 169). Но почему во время переговоров с Витовтом нельзя было упоминать о фактах политики его двоюродного брата (и постоянного соперника) Ягайла, но можно было (вопреки историческим фактам) чернить родного дядю Витовта — Ольгерда?

lib.pushkinskijdom.ru

как сообщения современников этого события, написанные сразу же после события или с незначительным временным интервалом. Повесть о битве на Воже в 1378 году была, по словам автора, включена «в том же году в летопись» (стр. 146); пространная летописная повесть о побоище на Дону в 1380 году была «первым литературным произведением», отразившим это событие (стр. 146). Аналогичным образом датируются «Слово о житии и о преставлении Дмитрия Донского» (стр. 163), «Повесть о Темир-Аксаке» (стр. 167) и «Повесть о Царьграде» Нестора Искандера (стр. 191—192). Но разве произведения об исторических событиях всегда пишутся современниками? Никому из нас не придет в голову мысль датировать «Капитанскую дочку» концом XVIII века, а «Войну и мир» — временем Отечественной войны 1812 года. Конечно, древнерусская литература отличалась несколько иным подходом к историческому материалу, чем литература XIX века. Но значит ли это, что писатели древней Руси не умели писать о сколько-нибудь отдаленном прошлом и всегда описывали исторические события по горячим следам? [11]

Для того чтобы датировать те или иные летописные рассказы или повести, занимающие большое место в изложении Н. В. Водовозова, надо, очевидно, прежде всего выяснить, что представляют собой летописи, в которых они появились. В какой летописи читаются повести о взятии Царьграда фрягами, о битве на Липице, о битве на Воже, о побоище на Дону, о Тохтамыше, о Темир-Аксаке, «Слово о житии и о преставлении Дмитрия Донского», «Хожение за три моря»? Никаких ответов на эти вопросы студент в учебнике Н. В. Водовозова не найдет. Больше того, обратившись к изложениям повестей, данным в книге, мы в ряде случаев можем убедиться, что и сам автор с полным безразличием относится к тому, по какой летописи цитировать или пересказывать повесть. Так, подробно разбирая летописную «Повесть о побоище великого князя Дмитрия Ивановича на Дону с Мамаем», заявляя, что план этой повести послужил «образцом для последующих произведений на эту тему» (стр. 146), Н. В. Водовозов пересказывает эпизод с «засадным полком» (стр. 149). Но характерной особенностью летописной повести о Куликовской битве (Софийская I, Новгородская IV, Никаноровская летописи, Московский свод конца XV века и др.) является как раз то, что в ней нет ни слова о засадном полке: рассказ о засадном полке принадлежит совсем другому памятнику — внелетописному «Сказанию о Мамаевом побоище». Это важнейшее различие между рассказами о Куликовской битве не раз отмечалось историками.[12] Как же случилось, что в учебнике Н. В. Водовозова мотив засадного полка попал в летописную повесть? Источником пересказа могла быть только Никоновская летопись XVI века, в которой текст летописной повести был объединен с текстом «Сказания о Мамаевом побоище». Обратившись к столь позднему источнику и игнорируя более ранние, Н. В. Водовозов дал читателю неверную картину литературной традиции повестей о Куликовской битве. Повесть из Никоновской летописи, которую он пересказывает, вовсе не была «образцом для последующих произведений на эту тему», напротив, она сама возникла путем соединения более ранних памятников Таким образом, в книге Н. В. Водовозова происходит последовательная (и методологически сомнительная) замена литературного процесса — историческим, и все повести (особенно летописные) выстраиваются не в литературный, а в весьма условный исторический ряд, в соответствии с хронологией событий, описанных в них.

Столь же сомнительны и предложенные Н. В. Водовозовым атрибуции древнерусских литературных произведений. Известно, что средневековая русская литература в большинстве своих текстов анонимна, сознание «авторского права» — сравнительно позднее явление. Однако Н. В. Водовозов не учитывает этой особенности средневековой литературы и упорно стремится назвать имена авторов текстов даже не имея для этого сколько-нибудь убедительных данных. Он заявляет, что автором «Слова о погибели Русской земли» и «Жития Александра Невского» был Даниил — создатель известного «Слова Даниила Заточника»,[13] автором

---

[11] Укажем хотя бы на «Чтение о Борисе и Глебе», написанное Нестором спустя несколько десятилетий после их убийства, или на «Повесть о разорении Рязани ханом Батыем», или на слова Серапиона Владимирского, описывавшего ужасы татаро-монгольского нашествия 1237 года в 70-е годы XIII века.

[12] Ср.: М. Н. Тихомиров. Куликовская битва 1380 года. В кн.: Повести о Куликовской битве. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 346, 370—372.

[13] Уже в 1958 году Д. С. Лихачев отмечал, что эта атрибуция Н. В. Водовозова (предложенная им вслед за Х. М. Лопаревым и В. М. Истриным) — простая догадка, основанная на том, что Даниил (если он был реальным лицом и писателем) мог писать эти сочинения, — «кто же, как не он, взялся бы за благодарную задачу рассказать о жизни и подвигах такого человека?» (стр. 131; ср.: Д. С. Лихачев. Реплики. ТОДРЛ, т. XV, 1958, стр. 500); Н. В. Водовозов не ответил на эти замечания Д. С. Лихачева.

lib.pushkinskijdom.ru

«Слова о житии и о преставлении Дмитрия Донского» — Епифаний Премудрый,[14] автором «Казанской истории» — Иван Глазатый.[15] Все эти атрибуции предлагаются читателю учебника без сколько-нибудь веской аргументации. Н. В. Водовозов вообще не отделяет в своем изложении догадок от гипотез, а гипотез — от доказанных положений. Непонятно, например, на чем основываются такие утверждения автора: «Самое прозвище Дигениса „Акритос“... проникло в русский фольклор в форме „Аника-воин“» (стр. 14); «по-видимому, из цензурных соображений Полоцкий для своих произведений избегал брать сюжеты из русской истории, чтобы не вызвать неудовольствия со стороны Алексея Михайловича и других своих влиятельных читателей» (стр. 343—344), и др. Еще более странным представляется утверждение, что читателями «Изборника» 1076 года были «не только богатые и влиятельные люди.., но и просто „рабы“, „убогие“, для сведения которых хозяевами их должны были трижды прочитываться отдельные главы „Изборника“» (стр. 38).

Несколько лет назад Г. П. Макогоненко писал об особой разновидности литературоведения, которую он назвал «романическим литературоведением»: «Исследователи, работающие в этой манере, не убеждают точными доказательствами, а предлагают читателю поверить их увлечениям и предположениям».[16] К сожалению, Н. В. Водовозов утверждает этот принцип субъективного истолкования фактов в учебнике, рассчитанном на стотысячную аудиторию будущих учителей...

Главная опасность такой субъективной манеры изложения заключается не только в том, что студенты запомнят не общепринятые, а иногда и неверные сведения (автор «Жития Александра Невского» — Даниил Заточник),[17] но и в том, что они могут усвоить самый метод бездоказательных рассуждений, пленяться легкостью, с которой можно «принимать решения», не имея в своем распоряжении строгой научной аргументации.

Во многих местах книги Н. В. Водовозова обнаруживается неточность стилистического анализа. «В своде, — пишет автор о Древнейшем Киевском своде, — приемами устной поэзии даются портреты действующих лиц. Вот, например, портрет польского короля Болеслава, который „велик и тяжьк, яко и на кони не могы седети“» (стр. 31). Почему это летописное описание грузного Болеслава следует рассматривать как фольклорное? Какие приемы устной поэзии использовал здесь летописец? Ответа нет. Приблизительность художественного анализа проявляется в следующем утверждении Н. В. Водовозова: «„Слово Даниила Заточника“ в соответствии с требованиями средневековой поэтики состоит из трех частей: 1) вступления, 2) изложения и 3) заключения» (стр. 109). Поэтику какого жанра имеет в виду автор? Разве наличие вступления и заключения в сочинении является признаком именно средневековой поэтической нормы?

Особенно грустно встречать в книге искажения текстов древних литературных памятников, буквализмы и ошибки в их переводах,[18] контаминации

---

[14] Догадка об авторстве Епифания высказывалась также А. В. Соловьевым, однако она вызвала возражения В. П. Адриановой-Перетц и позднее М. А. Салминой (работа новейшего исследователя этой темы М. А. Салминой «Слово о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя Русьского» (ТОДРЛ, т. XXV, 1970, стр. 90—104) не учтена Н. В. Водовозовым). В учебнике Н. В. Водовозова догадка эта дополнена еще предположениями о том, что «Слово» поручил написать Епифанию Сергий Радонежский, бывший «вторым лицом после митрополита» Киприана, что митрополит «мог жестоко расправиться с автором» за его «Слово», и «Епифанию прямой расчет был не только скрыть свое имя, но и спрятаться за такую сильную личность, как Сергий» (стр. 164—165).

[15] Источником этой догадки (стр. 257—258) является писцовая запись Ивана Глазатого на одном из 200 с лишним списков «Казанской истории».

[16] Г. Макогоненко. Романическое литературоведение? «Литературная газета», 1965, № 18, 11 февраля, стр. 2.

[17] В книге встречаются фактические ошибки: адресатом известного письма Епифания Премудрого Кириллу Тверскому (стр. 173) назван «Киприан» (по-видимому, имеется в виду митрополит Киприан); автор знаменитой записи 1307 года на Псковском Апостоле, цитирующей «Слово о полку Игореве», назван «неизвестным» (стр. 143), хотя имя его давно прочитано — «Домид»; чиновник сибирского архиепископа *дьяк* Иван Струна (в «Житии» Аввакума) назван *«дьяконом»* (стр. 355), что, как известно, не одно и то же, а герой Куликовской битвы Пересвет — Пересветовым (стр. 236), и т. д.

[18] Феврония, пишет Н. В. Водовозов, пересказывая текст «Повести о Петре и Февронии» (стр. 216), «воткнула иголку, привертела ее ниткою» (в оригинале: «преверте ниткою», т. е. «прикрепила, обернула (иголку) ниткою»). В пересказе «Слова о полку Игореве» императивное требование автора (в речи Святослава) к полоцким князьям: «Уже понизить стязи свои, вонзить свои мечи вережени...» — заменено прошедшим (!) временем: «...они опустили стяги свои, вложили в ножны мечи поврежденные» (стр. 88), и др.

lib.pushkinskijdom.ru

различных произведений,[19] многочисленные опечатки, кочующие из издания в издание.[20]

Существенным недостатком учебника Н. В. Водовозова является отсутствие продуманной системы библиографических ссылок. Упоминания научной литературы появляются в книге спорадически и случайно; например на стр. 260 (при анализе «Казанской истории») указана статья Г. Н. Моисеевой, посвященная частному вопросу («„Казанская история" в творчестве М. В. Ломоносова»), но нет ссылки на издание памятника и на специальное исследование его, принадлежащее той же Г. Н. Моисеевой (Казанская история. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954), выводами которого Н. В. Водовозов пользуется. Возражение вызывает не только содержание и отбор библиографических указаний, но и само оформление библиографического аппарата книги.[21]

Н. В. Водовозов не только не информирует читателя о важнейших исследованиях большинства рассматриваемых им памятников, но, как правило, не заботится даже о том, чтобы сообщить, где можно отыскать и прочесть сами тексты (источники цитирования большинства древнерусских произведений также не оговариваются).

Эта особенность книги Н. В. Водовозова находится в резком противоречии с обычной практикой составления библиографии в учебных пособиях, авторы которых стремятся дать студентам необходимые сведения об источниках и библиографии. Именно этим достоинством отличался учебник древнерусской литературы Н. К. Гудзия: автор его считал своей важнейшей обязанностью быть в курсе последней научной литературы и неизменно пополнял каждое новое издание свежими библиографическими данными. Необходимая для самостоятельной работы студентов библиография содержится и в новых, недавно изданных учебных пособиях.[22]

Серьезнейшие пробелы в учебнике Н. В. Водовозова — недостаточная разработка целого ряда историко-литературных и эстетических проблем, отсутствие библиографии — делают особенно досадным наличие в книге явного «балласта»: избыточных комментариев и таких разделов, которые будут бесполезно обременять память студентов. К ним принадлежит, например, длиннейшее введение по древнейшей истории Руси (тем более странное, что в дальнейших разделах автор иногда совсем забывает об истории, не упоминая даже о предпосылках образования Русского централизованного государства), ссылки на малодоступные и едва ли необходимые читателю учебники и книги (латинский текст Бертинских анналов, книга Гастона Додю «История монархических учреждений в Латинском Иерусалимском королевстве» и т. д.).

Недостатки рецензируемой книги заслуживают внимания не только сами по себе. Эти недостатки могли бы стать поводом для специального и подробного обсуждения вопроса о типе учебников по литературе для высшей школы.

Преподаватели истории литературы в общих и специальных вузовских курсах стремятся ко все более глубокому осмыслению историко-литературных фактов. В центре внимания науки — проблемы связи творчества писателя с современной ему действительностью и художественной специфики литературного произведения. Пересматриваются учебные программы вузовских курсов, создаются новые учебные пособия.

Каким же должен быть учебник по древнерусской литературе?

Вопрос о построении курса древнерусской литературы далеко еще не решен. Древнерусская литература не знала литературных направлений, подобных тем,

---

[19] Пересказ летописной повести о походе Игоря Святославича на половцев в 1185 году включает в себя цитаты из «Слова о полку Игореве» («полегоша за землю Рускую») (стр. 84).

[20] Странный древнерусский язык звучит во всех изданиях книги Н. В. Водовозова: «...и в забыть я положи» (стр. 71), «грамтицю» вм. «грамотицю» (стр. 74), «половецьского» вм. «половецкаго» (стр. 86), «заворачает» вм. «заворочает» (стр. 87), «единеверники» (стр. 82), «красныя девы» (стр. 93; словосочетание приписано «Слову о полку Игореве», но там «красныя девкы»), «заметня» вм. «замятня», «възвестища» вм. «възвестиша» (стр. 139) и др. В учебнике искажены имена и названия («Ефагрий» вм. «Евагрий» — стр. 116—117, «Всеволод» вм. «Беловод» — стр. 84; «Липецкая» вм. «Липицкая» — стр. 108).

[21] Отметим также небрежность в ссылках: на стр. 120 не авторизованы слова К. Маркса о татаро-монгольском иге на Руси, не отмечены кавычками (стр. 345—346) дословно воспроизведенные тексты из статьи И. П. Еремина (И. П. Еремин. Симеон Полоцкий — поэт и драматург. В кн.: Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 244—245); спутан (стр. 27) год издания «Повести временных лет» в серии «Литературные памятники» (указан 1957 год, надо — 1950-й).

[22] Ср. указанную выше книгу В. В. Кускова (прим. 6), а также: А. С. Елеонская, О. В. Орлов, Ю. Н. Сидорова, С. Ф. Терехов, В. И. Федоров. История русской литературы XVII—XVIII веков. Изд. «Высшая школа», М., 1969.



lib.pushkinskijdom.ru

которые характерны для литературы нового времени. Древняя Русь не переживала Возрождения — во всяком случае в такой полной и развернутой форме, как литература западноевропейских и, в частности, западнославянских стран. Сложным является и вопрос о появлении в русской литературе XVII века черт барокко. Но тем более важное значение приобретает проблема своеобразия русского литературного развития. Как возникла литература в Киевской Руси (учтем, что письменность на национальном языке появилась на Руси раньше, чем в ряде западных стран)? Можно ли обнаружить в литературе XIV—XV веков черты Предвозрождения, а в литературе XV—XVI веков элементы Возрождения? Ни эти специальные, еще не решенные исследователями проблемы, ни более широкие вопросы художественного своеобразия древнерусской литературы (проблема средневекового литературного «этикета», абстрагирование и конкретизация, пути построения сюжетов в средневековой повести и т. д.) не ставятся ни в книге Н. В. Водовозова, ни в других существующих курсах.

Несомненно, что учебник по древнерусской литературе, как и всякий другой учебник, должен быть абсолютно точен в изложении фактов, он должен вооружить филолога основной библиографией по теме. Но главное — автор его должен выбрать из литературного процесса самое существенное, факты и явления, определяющие его направление, должен сконцентрировать внимание читателя на ведущих историко-литературных проблемах. И еще одно. Вузовский учебник по любому разделу истории литературы должен быть увлекательно написан, он должен будить мысль студента, обращать его внимание на нерешенные проблемы науки, указывать возможные пути их разрешения. Выше, сравнивая учебник Н. В. Водовозова с учебником Н. К. Гудзия, мы подчеркивали бесспорные преимущества последнего: равномерность в распределении материала, точность сообщаемых фактов, полноту библиографии. Однако, при всех этих достоинствах, учебник Н. К. Гудзия тоже небезупречен — и не только потому, что последнее, посмертное издание его вышло в 1966 году и в известной степени устарело. Книга Н. К. Гудзия — хорошее пособие для студента, изучающего курс древнерусской литературы. Она настолько полна, что ею в качестве справочника могут пользоваться и исследователи. Но, к сожалению, она лишь в небольшой степени способна пробудить интерес к более углубленному изучению литературы русского средневековья. Именно такая способность увлечь читателя, поставить перед ним важнейшие проблемы историко-литературного процесса была важнейшим достоинством «Истории русской литературы XVIII века» Г. А. Гуковского. Возможно ли создание подобного учебника на материале литературы древней Руси? За последние годы вышел ряд книг, освещающих основные вопросы истории древнерусской литературы. Это исследования В. П. Адриановой-Перетц, И. П. Еремина, Д. С. Лихачева, А. Н. Робинсона, коллективные труды «Актуальные задачи изучения русской литературы XI—XVII веков», «Пути изучения древнерусской литературы и письменности», «Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII в.)» и др.

Внесение теоретического материала в вузовские курсы, создание не только полного, научно выверенного и библиографически оснащенного, но и увлекательного учебника истории русской литературы XI—XVII веков — важнейшая задача, стоящая перед нашими филологами.

---

*А. Н. ИЕЗУИТОВ*

## ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО*

На протяжении многих десятилетий творчество Чехова-драматурга привлекает к себе внимание самой широкой общественности в нашей стране и за ее пределами. Однако до сих пор не потеряли своей актуальности слова К. С. Станиславского: «Глава о Чехове еще не кончена, ее еще не прочли как следует, не вникли в ее сущность... Пусть ее раскроют вновь, изучат и дочтут до конца».[1] Известный советский литературовед Г. П. Бердников своей книгой «Чехов-драматург», нацеленной на современное осмысление творчества писателя, вносит су-

---

* Г. Бердников. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. Изд. второе, дораб., изд. «Искусство», М., 1972, 317 стр. По существу, это не переиздание книги того же названия, вышедшей в 1957 году, а совершенно новая работа.

[1] К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах, т. I, изд. «Искусство», М., 1954, стр. 277.

lib.pushkinskijdom.ru

щественный вклад в решение этой задачи. Автор показывает социально-историческую обусловленность драматургии Чехова и одновременно раскрывает ее непреходящее эстетическое и художественное звучание, состоящее не в отрешенности от насущных проблем своего времени, а, напротив, в глубоком осмыслении таких его социально-психологических закономерностей, которые сохраняют актуальность до наших дней. Г. П. Бердников убедительно доказывает, что передовая идеологическая направленность чеховской драматургии определяет ее истинное новаторство и художественную силу, исследует поэтику чеховской драматургии как содержательную художественную структуру. В монографии органически сочетается анализ отдельных произведений писателя с раскрытием сущности историко-литературного процесса. При этом каждая чеховская пьеса выступает в книге как своеобразное выражение общественных настроений определенного исторического периода и как необходимое звено в духовном развитии самого художника.

Драматургия Чехова анализируется в работе в тесной связи с историей русского театра, но главным предметом исследования являются в ней сами чеховские произведения, а не их сценические интерпретации, в которых до сих пор встречается много спорного и просто неверного, по существу античеховского. Избранный автором подход к материалу глубоко оправдан, ибо невозможна верная сценическая трактовка чеховской драматургии без ясного понимания ее новаторской природы как литературного явления. Постоянно рассматривая драматургию как особую и вместе с тем органическую часть всего чеховского творчества, Г. П. Бердников выявляет единые идейно-эстетические принципы, которыми руководствовался писатель в своей литературной деятельности, общие черты его художественного метода. В соответствии с методологическими установками современной науки о литературе автор исследует чеховскую драматургию в качестве системы внутренне устойчивой и одновременно исторически изменчивой. Это дает ему возможность масштабно и вместе с тем лаконично соотносить ее с предшествующими и современными ей драматургическими системами (Гоголь, Тургенев, Островский, Горький) и отчетливо выявить ее собственную новаторскую сущность. Г. П. Бердников постоянно учитывает и творчески развивает лучшие традиции советского чеховедения (В. Воровский, А. Луначарский, А. Скафтымов, А. Роскин, Б. Эйхенбаум и др.), опирается на разыскания и наблюдения ряда ученых (С. Данилова, А. Долинина и др.). Вступая в полемику с предшественниками или современниками, Г. П. Бердников никогда не огрубляет точку зрения своего оппонента, при этом собственное понимание какого-либо вопроса он стремится органично включить в общую систему своих представлений о характере чеховской драматургии, что придает особую целостность и доказательность авторской концепции.

В главе «У истоков драматургического творчества» исследователь прежде всего обращает внимание на то, что с юношеских лет Чехов проявлял постоянный и живой интерес к театру и драматургии. Автор отмечает, что уже в детские годы пробудилась у Чехова любовь к музыке, которая останется у него на всю жизнь, и соглашается с наблюдением М. Семановой, что в писательской работе Чехова эта любовь отзовется в настойчивых поисках «музыкальной композиции» и во внимании к ритму, к звучанию каждого слова (стр. 9). Г. П. Бердников показывает, что взгляды Чехова на театр представляют собой рано сложившуюся, весьма продуманную и чрезвычайно устойчивую систему взглядов, в основе своей совпадающую с мыслями А. Н. Островского о русском театре: высокая оценка школы русского сценического реализма, борьба за культуру актера, критика рутинной постановки театрального дела, мелкотравчатости репертуара и т. д. Прекрасное знание современной сцены, отчетливое понимание ее насущных задач определило общее направление новаторских исканий Чехова-драматурга. Существенная роль в становлении чеховской драматургии, отмечается в главе, принадлежала также повествовательному творчеству писателя, которое оказало влияние не только на содержание и тон, но и на структуру ранней драматургии Чехова (острая социально-психологическая конфликтность, прием комической неожиданности, пародийное заострение ситуации и т. д.). Исследователь развивает мысль Б. Эйхенбаума о том, что Чехов не случайно перешел в 80-е годы от рассказов не к романам, а к пьесам (стр. 25). Уже тогда, справедливо полагает Г. П. Бердников, складывался художественный метод Чехова, в основе которого лежало стремление к предельной объективности изображения жизни, при которой автор как бы исключается из самого повествования, избегает прямых оценок происходящего, говорит языком своих героев. Этот метод внутренне тяготел именно к драматургии.

В главе второй «Чеховский водевиль» раскрывается своеобразие интерпретации Чеховым этого драматургического жанра, широко распространенного в 80-е годы прошлого века на русской сцене. Чехов решительно порывал с традиционным представлением о водевильном жанре как бездумной комедии-шутке (В. Крылов, И. Щеглов, Л. Иванов и др.). Автор книги аргументированно критикует точку зрения С. Балухатого, что чеховские водевили были якобы лишены оригинальности. Он показывает, что Чехов пытался расширить водевильную тематику, стереть грани между драмой и комедией, сделав предметом осмеяния определенные общественные явления, положить в основу конфликта не лжеборьбу



lib.pushkinskijdom.ru

условных масок, а столкновение людей, наделенных различными характерами, как представителей конкретной социальной среды («Свадьба», «Предложение», «Юбилей» и т. д.). Это вело к отказу Чехова от интриги в качестве обязательного условия для развития сценического действия, от построения финала как практического разрешения драматической ситуации. Конечно, рамки чеховского водевиля, как показывает Г. П. Бердников, были в свою очередь ограничены. Они не могли вместить в себя многие важные жизненные темы, но уже в них закладывались некоторые существенные принципы чеховской «большой драматургии», к которой закономерно переходил писатель.

Глава третья «Творческие искания Чехова-драматурга» посвящена анализу тех завоеваний (и тех просчетов), которые характеризуют чеховские пьесы конца 80-х годов. Г. П. Бердников подробно исследует пьесу Чехова «Без названия» и приходит к заключению, что уже в ней автор пытался разобраться в ряде сложных современных ему социальных явлений, но недостаточная литературная зрелость начинающего писателя предопределила его творческую неудачу. Особое место занимает в драматургии Чехова пьеса «Иванов», увидевшая свет рампы в 1887 году. Ученый отмечает, что Чехов сделал в ней главным героем субъективно честного человека, трагически переживающего свое нравственное падение, соглашаясь с А. Скафтымовым в том, что «Чехову важно было не допустить сочувствия к пессимизму Иванова и в то же время не делать Иванова морально виноватым» (стр. 61—62). Г. П. Бердников присоединяется также к определению В. Воровским Иванова как представителя «вырождающегося культурно-народнического течения» (стр. 59). Исследователь подчеркивает: молодой драматург стремился, чтобы в его пьесе окончательный и безоговорочный приговор Иванову был вынесен самой жизнью. В отличие от других пьес, пишет ученый, в «Иванове» Чехов прибегает к ясно выраженной интриге, которая позволяет драматургу охарактеризовать нравы окружающих главного героя обывателей (Боркин, Бабакина, Косых и др.) и вскрыть динамику его собственного нравственного падения. Специфической для «Иванова» является и «монологическая центростремительность композиции» (стр. 62), ибо все в ней подчинено выявлению характера основного действующего лица. Однако совершенно выключив Иванова из общественной практики и полностью перенеся суд над ним в план моральный, Чехов, как показывает автор книги, лишил себя этим возможности верно объяснить и правильно оценить характер героя как явление социально-историческое.

Г. П. Бердников справедливо отмечает, что «проблема новаторства Чехова-драматурга есть в то же самое время проблема его идейной зрелости» (стр. 77). Это положение целиком относится к пьесе Чехова «Леший». Автор монографии показывает, что в сложной идейно-политической обстановке 80-х годов подчеркнутая «беспартийность» Чехова уберегала его от политики приспособления к существующим порядкам, в той или иной мере свойственной чуждым ему идеологическим направлениям (либеральное народничество, толстовство, буржуазный либерализм и т. д.), но слишком большая абстрактность его собственной программы не позволяла Чехову дать ответа на вопросы, которые волновали его самого и его современников. Стремление отрешиться от политических проблем отчетливо проявилось в пьесе «Леший». В ней драматический конфликт был полностью переведен в план моральный. Чехов нашел новые приемы сценического освещения ряда персонажей, отошел от некоторых традиционных условностей, но все это, показывает Г. П. Бердников, оказалось изнутри парализованным и обескровленным ошибочной идеей произведения, которая была чужда и враждебна собственному чеховскому принципу правдивого, предельно объективного воспроизведения жизни. Всей логикой развития общественно-исторического процесса и логикой своего внутреннего творческого развития, утверждается в главе, Чехов приходил к осознанию жизненной необходимости для писателя передового, цельного и ясного мировоззрения. В этом состоит принципиальное и поистине общелитературное значение чеховских идейных и художественных исканий.

В главе «Творческая зрелость» развивается мысль о том, что идейная зрелость Чехова определила и его творческую зрелость, позволила ему в повседневном быту увидеть настоящую драму, являющуюся отражением реальных противоречий действительности. Пьесу «Чайка» Г. П. Бердников с полным основанием характеризует как классический образец новаторской чеховской драматургической системы и как боевой литературно-эстетический манифест писателя, рассматривая это произведение на фоне не только русской, но и общеевропейской литературы (Бурже, Мопассан, Ибсен, Метерлинк и т. д.).

Исследователь показывает, что хотя у каждого из основных героев «Чайки» свой характер, свои увлечения, свои беды, своя любовь, но именно проблемы искусства являются для них жизненно важными, оказывают существенное влияние на их взаимоотношения. Дело в том, как тонко замечает автор монографии, что с представлениями об искусстве и о месте художника в жизни общества у самых разных людей связано представление о чем-то возвышенном и значимом, выходящем за рамки будничного существования, знаменующем духовную свободу. Г. П. Бердников обоснованно критикует утверждение Ю. Соболева, что в «Чайке»

lib.pushkinskijdom.ru

Чехов «расчленяет себя... как бы на две половины», что он в такой же мере Треплев, в какой и Тригорин (стр. 121). На самом деле, показывает автор книги, в «Чайке» Чехов впервые так последовательно воплощает свой принцип объективности, предоставляя возможность каждому действующему лицу (Тригорину, Треплеву, Аркадиной, Заречной и др.) наиболее полно проявить себя, свои убеждения, доказать свою правоту. В этом заключался, считает ученый, истинно новаторский характер чеховской драматургии. Соглашаясь с А. Роскиным и П. Громовым в правомерности постановки проблемы «Чехов и Шекспир», Г. П. Бердников высказывает ряд интересных соображений, связанных с этой проблемой, отмечая, что она не сводится к обнаружению цитат и реминисценций из Шекспира у Чехова. Очевидно, есть основания поставить ее в еще более широком плане. Так, можно предполагать, что сам принцип объективности у Чехова в известной мере восходит к шекспировскому принципу «нет в мире виноватых», через который в творчество великого английского драматурга органично входила идея детерминизма.

В «Чайке» Чехов впервые столь последовательно осуществляет также принцип проверки героев, их убеждений, нравственной позиции и субъективной правоты жизненной практикой. И здесь проблемы эстетические играют важнейшую роль. Эстетическая ограниченность таких деятелей искусства, как Аркадина и Тригорин, лежит в основе их жизненной ограниченности и нравственного дальтонизма, определяет духовную драму Треплева. С другой стороны, отсутствие тесного контакта с действительностью и ее глубокого понимания обесценивает их художественную деятельность, лишает ее внутренней силы и гражданского смысла. Автор монографии приходит к важному выводу, что Чехов не только показал ущербность и несостоятельность модернистских течений в искусстве, провозгласил незыблемость коренных реалистических принципов художественного творчества, но и практически, самой своей пьесой доказал их жизненность и плодотворность.

Как отмечает Г. П. Бердников, не внешняя интрига, а внутреннее действие составляет драматический нерв пьесы, позволяя слить воедино изображение интимно-будничного существования с высотой философских обобщений. В «Чайке», по мнению автора книги «Чехов-драматург», нет действия в традиционном понимании этого слова, но зато «с небывалой силой раскрывается внутренний мир человека, как арена напряженной борьбы и исканий» (стр. 152). Своим драматическим строем «Чайка» утверждает мысль, что лишь неразрывная связь с жизнью, честное исполнение своего общественного долга, твердая вера в свое предназначение могут обеспечить успех человеку, посвятившему себя искусству. Не только искусство перестает быть искусством, но и любовь теряет одухотворяющую силу, становится источником несчастья и разрушения человеческой личности, когда люди эгоистически замыкаются в себе, отгораживаются от активных поисков истины. Так, считает автор книги, выясняется Чеховым решающая роль мировоззрения и в художественной практике, и в личной жизни человека.

Исследователь аргументированно критикует некоторые новейшие постановки «Чайки» (театр «Современник», МХАТ), когда драматургию Чехова пытаются раскрыть с помощью приемов дочеховского театра — провести по линейке сюжетную линию и сочинить подобие того внешнего действия, которое было решительно отвергнуто Чеховым; создать «современную» интерпретацию пьесы, отбросив, как помеху, чеховские открытия и завоевания, нарушая волю автора и искажая его подлинный замысел (стр. 157—162). Иногда стремятся, в частности, истолковать «Чайку» в духе модных ныне на буржуазном Западе идей некоммуникабельности (стр. 126, 156, 157). Уроки таких спектаклей, справедливо пишет Г. П. Бердников, еще раз убеждают, что «Чехов не оппонент наш, а единомышленник и соратник. Не поправлять и исправлять его надо, а понять — такова, видимо, основная задача при обращении к чеховскому наследию» (стр. 163).

В главе пятой «От „Лешего“ к „Дяде Ване“» автор книги показывает, что во второй половине 90-х годов, в обстановке общественного подъема, серьезные сдвиги происходят и в чеховском творчестве. Основу основ его составляет теперь «стремление пробудить в людях чувство неудовлетворенности и протеста, жажду иной жизни, основанной на началах свободы и справедливости» (стр. 169). Насколько изменения в мировоззрении Чехова были серьезны и в то же время плодотворны, убеждает проведенный Г. П. Бердниковым сравнительный анализ «Лешего» и «Дяди Вани». Производя коренную переделку своей ранней пьесы, Чехов доказывает в «Дяде Ване», что никакие благие намерения людей сами по себе не могут изменить социальной действительности, безжалостно ломающей и деформирующей все человеческое и подлинно талантливое, в целом несущей реальную угрозу всеобщего вырождения. «Драматург заставляет нас проникнуться мыслью о насущной потребности для человека других жизненных условий, которые дали бы простор лучшим человеческим стремлениям, таких условий жизни, в которых труд человека из рабской, одуряющей его повинности превратился бы в труд творческий, направленный на преображение и украшение жизни» (стр. 179—180). Как и в «Чайке», подчеркивает исследователь, подлинным источником трагедии человеческого бытия в «Дяде Ване» является погружение в прозу быта.

lib.pushkinskijdom.ru

В «Дяде Ване» (и в последующих пьесах) основным критерием оценки действующих лиц оказывается мера их внутреннего разрыва с привычным строем жизни, а мерой их трагической вины — так или иначе проявляемая неспособность к такому разрыву. Драматург приводит к мысли, что невыносимы не условия бытия отдельных лиц, поставленных жизнью в драматические взаимоотношения, а само обыденное течение жизни. Именно это создает постоянно действующий драматический ток в пьесе. Одним из наиболее эффективных приемов, воплощающих его, как показывает исследователь, является система пауз в сочетании с авторскими ремарками.

В центре шестой главы монографии находится пьеса Чехова «Три сестры». Автор книги устанавливает, что в конце 90-х годов, когда происходит дальнейший подъем общественного движения в России, творчество Чехова также претерпевает заметную эволюцию. Никогда еще писатель не рисовал столь мрачной картины российской действительности и в то же время никогда с такой силой и отчетливостью не звучала в его произведениях мысль о неисчерпаемых жизненных возможностях, открытых перед человеком. Эти новые черты творчества Чехова ярко проявились в «Трех сестрах». Основу драматического конфликта пьесы, считает Г. П. Бердников, составляет противоречие между горячим стремлением человека к разумной творческой деятельности, к простому человеческому счастью и враждебной ему социальной действительностью. Основные герои пьесы глубоко неудовлетворены своей жизнью и вместе с тем полны непреоборимым предчувствием неизбежного и скорого ее изменения. Драматург проявляет повышенную идейную и нравственную требовательность ко всем персонажам, в том числе к Вершинину, сестрам Прозоровым, не говоря уже о Чебутыкине, Соленом, Андрее Прозорове и др. Исследователь дает оригинальную и убедительную трактовку образа Тузенбаха как первого из героев Чехова, который «не только думает о разрыве со своим классом, но и действительно делает этот решающий шаг» (стр. 219). Автор книги справедливо критикует попытки отождествить взгляды Вершинина на будущее с точкой зрения самого Чехова (А. Роскин), показывая, что мечтания и Вершинина и сестер Прозоровых свидетельствуют не только об их стремлении к лучшей жизни, но и об их наивности, неумении на деле изменить свою судьбу. При всем напряженном драматизме и грустной лиричности, наполняющих пьесу, ее основной тон, справедливо считает ученый, составляет предчувствие неизбежного изменения жизни. Вопреки мнению С. Балухатого, что будто бы пьеса «Три сестры» написана Чеховым в духе упадочнических настроений 80-х годов (стр. 205), Г. П. Бердников утверждает: не будучи революционером по мировоззрению, Чехов горячо откликнулся на предреволюционные настроения в обществе и по-своему отразил их в «Трех сестрах» (стр. 218, 221).

В предреволюционные годы, говорится в главе «Накануне первой русской революции», резко возрастает политическая активность Чехова. Писатель был не только уверен в неизбежности революции, но и верил в ее непосредственную близость. Эти особенности общественно-политических взглядов писателя предопределили и общий характер его творческих исканий в начале 900-х годов. Исследователь считает, что наиболее полно новый взгляд Чехова на жизнь и его новая творческая манера нашли отражение в пьесе «Вишневый сад». В этой пьесе, полагает Г. П. Бердников, сама социальная действительность изображена в процессе движения и исторического развития. В своей пьесе Чехов вовсе «не отстал от века», как считал С. Балухатый. По мнению исследователя, своеобразие драматического построения комедии состоит в том, что Чехов показывает справедливость неизбежного ухода с исторической арены даже таких, казалось бы, симпатичных, безвредных и даже жалких людей, как бывшие хозяева вишневого сада, и внутреннюю бесплодность и историческую обреченность ныне преуспевающего дельца Лопахина, человека, болезненно переживающего чувство неудовлетворенности собой и своей деятельностью. Чехов отчетливо проводит также на примере судьбы Трофимова и Ани мысль о необходимости и возможности разрыва человека со своей средой, утверждая, что человек не только должен, но и в состоянии пойти не тем путем, который диктуется ему классовой принадлежностью. Трофимов по отношению к Ане, пишет ученый, по существу выполняет роль, аналогичную роли Саши в рассказе Чехова «Невеста». Г. П. Бердников обоснованно акцентирует внимание на подлинно оптимистическом тоне пьесы в целом, который складывается из сложного сочетания комедийных, подчас фарсовых, элементов с лирико-драматическими и даже трагическими. При этом он проницательно замечает, что на сцене — в силу ее специфических условий — финал пьесы приобретает минорный тон, а вовсе не мажорный, как предполагал сам Чехов, работая над «Вишневым садом». Думается, что есть повод обратить внимание и на другие случаи возможного расхождения текста пьесы и ее сценического воплощения. По отношению к Раневской как живому действующему лицу у зрителей преобладает все-таки сочувствие и жалость, а Петя в целом производит комическое впечатление (ведь именно он падает с лестницы и т. д.). Видимо, дело здесь не только в особом сценическом звучании образов, но и в их собственной литературно-драматической природе, допускающей подобные расхождения.

lib.pushkinskijdom.ru

В заключительной главе «Традиции и новаторство в творчестве Чехова-драматурга» Г. П. Бердников на широком общественно-политическом и историко-литературном фоне выясняет идейно-эстетическое и структурное своеобразие чеховской драматургической системы. Сопоставляя драматургию Чехова с драматургией Тургенева и Горького, исследователь подчеркивает, что именно в творчестве Чехова «непримиримый конфликт человека с нравственными, социальными и политическими основами буржуазного строя вырастал в конфликт всемирно-исторического значения» (стр. 266). Чеховский идеал был неизмеримо глубже и выше самой последовательной буржуазной демократии. В условиях, когда в некоторых исследованиях возрождается представление о чеховских героях как людях маленьких и заурядных, а пафосом чеховской драматургии считается «тоска по лучшей жизни», Г. П. Бердников своевременно напоминает принципиально важное суждение П. И. Лебедева-Полянского: «Чехов писал о рядовых людях и писал для рядовых людей, но он поэт и пророк другой жизни — светлой, радостной, солнечной» (стр. 267).

Автор книги делает верный и перспективный вывод: Чехов «умел увидеть в простых, отнюдь не героических и не идеальных людях живые черты свободного, гармонически развитого человека будущего. Чеховский идеал не был ни абстрактным, ни умозрительным, он представлял собой лишь полное развитие тех черт русского характера, которые писатель умел открывать в измученных, подавленных, искалеченных жизнью современниках» (стр. 267). В этом состоит секрет непреходящего обаяния чеховской драматургии.

Именно гражданская сторона чеховских идейно-творческих исканий, показывает Г. П. Бердников, оплодотворяла эстетические поиски писателя, приводила его к замечательным художественным открытиям. Чехов-драматург вошел в историю русского и мирового театра как смелый новатор, создавший, по словам Горького, новый вид драматического искусства — «лирическую комедию», в которой конфликт человека с окружающим его буржуазным строем жизни выступал в форме лирических размышлений персонажей и самого автора, ярко обнаруживающих вопиющее несоответствие этой жизни высокому авторскому идеалу. Новаторство Чехова-драматурга, подчеркивается в главе, питали прочная связь с предшествующей реалистической литературой и живой и постоянный контакт с современностью.

Анализируя ряд новейших интерпретаций чеховского творчества и чеховских спектаклей, автор книги приходит к теоретически и практически важному заключению: «Опыт учит — задача создания подлинно современного спектакля не может быть решена путем насильственной перелицовки классики... Нет, ключ к созданию полноценного современного чеховского спектакля заложен прежде всего в самих драматических произведениях писателя» (стр. 317).

Отличающаяся высокой культурой литературоведческого исследования, глубоким проникновением в сущность чеховской драматургии и специфику театра, тонкой наблюдательностью и художественным вкусом, монография Г. П. Бердникова окажет большую помощь в создании «современного полноценного чеховского спектакля» и будет с несомненной пользой прочитана как специалистами-литературоведами и театроведами, так и всеми, кому дорого и близко творчество Чехова.

---

***К. Д. ВИШНЕВСКИЙ***

## ПО-НОВОМУ ОБ ИЗВЕСТНОМ *

Книга, о которой пойдет речь, аннотирована как «пособие для студентов филологических факультетов»; если бы ее роль исчерпывалась только этим, то и в таком случае книгу следовало бы всячески приветствовать, потому что издания подобного рода появляются не часто, очень скромными тиражами, тогда как потребность в них велика.

Но в том-то и дело, что значение работы В. Е. Холшевникова выходит за рамки учебного пособия, призванного научить студента отличать ямбы от хореев. Перед нами своеобразный итог достижений стиховедения, отражающий современное состояние вопроса. Написанная сжато, почти конспективно, книга действительно может служить справочником не только для начинающего филолога, но и для специалиста; справочником в том смысле, что автор фиксирует «горячие

---

* В. Е. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Пособие для студентов филологических факультетов. Изд. 2-е, переработанное, Изд. Ленинградского университета, 1972, 168 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

точки» стиховедения; хотя и не вдается в полемику, но освещает спорные проблемы; высказывает к ним свое отношение, но объективно излагает мнение и других стиховедов.

Проблемы эти разнообразны. Чаще всего они связаны с метрикой, что обусловлено и наибольшим интересом современного стиховедения к области внутренней метрической структуры стиха, и относительно большей разработанностью этих вопросов; как ни странно, но чем больше мы изучаем стиховую речь, тем больше возникает споров и недоумений.

Простое перечисление «горячих точек» стиховедения, так или иначе освещенных в книге В. Холшевникова, убедит нас в том, что школьно-методическое назначение, акцентированное ее редактором В. А. Мануйловым, отнюдь не отодвигает на второй план научно-исследовательский аспект работы. Произнесение «живого» силлабического стиха в эпоху его расцвета; достижения современных методов исследования стихового ритма; соотношение основных и переходных метрических форм; проблема сосуществования различных систем стихосложения; анализ интонационной структуры стиха (этого вопроса большинство стиховедов избегает!) — вот далеко не полный перечень проблем, из-за которых ломаются копья и которые еще не имеют однозначного решения.

Исследовательский характер работы подкреплен солидной библиографией. К сожалению, «указатель литературы» выполняет двойную функцию: является списком источников, на которые ссылается автор по ходу изложения, и в то же время суммирует фундаментальную литературу вопроса. Это создает впечатление некоторой бессистемности.

Вернемся, однако, к учебно-методическому аспекту книги.

Как известно, в учебных программах филологических факультетов стиховедению отведено определенное место, а соответствующие стабильные учебники (их много) содержат необходимые разделы. В одних учебниках такие разделы написаны более квалифицированно, в других — слабее, но общий недостаток их состоит в том, что авторы прямолинейно начинают излагать основы стихотворной техники как суммы приемов ритмического оформления стихотворного текста, не пытаясь эстетически осмыслить само явление стихотворной речи. Это приводит к невольному перенесению акцентов на формальную сторону дела. Исключение составляет известный труд Л. И. Тимофеева «Основы теории литературы», где специальная глава «Особенности стихотворного языка» как раз и призвана подчеркнуть эстетическую роль стиха.

Работа В. Е. Холшевникова в соответствии с лучшими традициями современной науки дает систематическую теорию стиха в ее историческом развитии. Автор начинает изложение не с традиционных «черточек» и «дужек», символизирующих структуру ритма и метра (они нужны и появятся в свое время и в своем месте), а с общетеоретических положений о характере прозаической и стихотворной речи, экспрессивных, интонационных и ритмических особенностях той и другой.

Эта, казалось бы, небольшая композиционная деталь имеет немаловажное значение. Не секрет, что читатель, недостаточно квалифицированный, зачастую относится к стихотворной форме как к некоему необязательному орнаменту, как к нарочитому построению, неизвестно зачем нарушающему «обыкновенную» речь. Школьная практика формального определения размеров закрепляет предвзятое отношение к стиху. В. Е. Холшевников прежде всего стремится подчеркнуть отсутствие непреодолимого водораздела между стихом и прозой, необходимость существования особого ритмизированного и эмоционально напряженного, но вполне естественного строя речи.

Редкое качество специалиста говорить о своих делах просто, доступно, но не снижая научный и теоретический уровень, постоянно радует нас при чтении книги. Вот, казалось бы, «дела давно минувших дней» — вопрос о силлабическом стихе. Именно потому, что за давностью лет мы не имеем возможности услышать подлинные ритмы, а располагаем лишь текстом, традиционная наука ограничивалась констатацией слоговой структуры силлабики, в результате чего было непонятно, что же придавало силлабическим виршам вид и звучание «настоящего» стиха. В. Е. Холшевников вводит нас в атмосферу научного спора о подлинном звучании виршевой поэзии XVII века, убедительно аргументируя особую манеру чтения, при помощи которой скандируемый текст обретал ритмические свойства.

Известный болгарский стиховед М. Янакиев в своей очень сочувственной рецензии на первое издание книги (1962 год) упрекнул автора в неточности интерпретации ударений в силлабическом стихе А. Мицкевича.[1] Упрек вряд ли справедлив; но даже с этим спорным моментом раздел о силлабике — один из самых удачных в книге.

Переходя к изложению основ силлабо-тонического стихосложения, автор справедливо предупреждает об условности терминологии, о том, что и понятие стопы,

[1] «Език и литература», год XVIII, кн. 2, 1963, с. 77—79.

lib.pushkinskijdom.ru

и наименования стоп некритически заимствованы из греческого и не имеют того реального содержания, какое имели в античном стихосложении. Все это так, но здесь напрашивается вот какое соображение.

Беда нашей современной науки о стихе состоит в том, что мы никак не можем навести порядок в собственном доме: мы вынуждены постоянно обращаться к терминам «стопа», «ямб», «спондей», «пиррихий» и т. п., при этом постоянно прибегая к пространным оговоркам и оправданиям, заранее отводящим подозрения в приверженности к стопной теории, хотя вряд ли кто и в самом деле наполняет термины опровергаемым нами смыслом...

Но это еще полбеды. Имеющая место в нашей сегодняшней науке теория иктов ведь, по существу, представляет собой эвфемизм все той же стопной теории, но не в классическом ее понимании, а в современном. В. Е. Холшевников пишет: «Когда мы говорим „четырехстопный ямб", это означает, что в стихе имеются четыре сильных места, а в промежутках между ними по одному слабому слогу, а анакруза односложна. Но такое определение, хотя и более точное, слишком громоздко. Поэтому удобнее пользоваться термином „стопа", надо только помнить, что он условен» (стр. 49—50). Как ни жонглируй, в основе альтернирующего ритма лежит сочетание из двух качественно различных элементов. Мы можем назвать их иктами, можем придумать любое другое наименование — принцип бинарности останется. Так, может быть, есть смысл, договорившись раз и навсегда, что никто уже после Тредиаковского не помышляет о существовании долгих и кратких слогов, амнистировать привычную терминологию, заполняющую тысячи различных статей и книг?

Особо останавливается автор на вопросе о наличии в русском стихе пеонов. Приводя различные мнения на этот счет, В. Е. Холшевников приводит и соответствующие примеры; правда, при этом он оговаривается, что «пеоны редки в русской поэзии». Ну, коль скоро редки, очевидно, что они существуют как *явление ритма*, но не могут претендовать на самостоятельное место в системе *размеров*. Думается, что кольцовский пятисложник, внешне как будто бы связанный с пеонизацией стиха, на самом деле все же явление другого порядка, связанное с переходными (логаэдными) метрическими формами.

А раздел о логаэдах и тоническом стихе, куда бы следовало поместить и кольцовский пятисложник, — это настоящая удача автора. За последнее время проблема стиха неклассического стала предметом пристального внимания стиховедов, да и не только стиховедов. Может быть, поэтому сюда внесено столько противоречий и терминологической неразберихи.

С подкупающей простотой и ясностью В. Е. Холшевников вводит нас в терминологию, а вслед за ней — и в особенности структуры неклассического стиха, освещает историю появления первых признаков расшатывания классической схемы.

Совершенно справедливо отмечено важное значение исследований М. Л. Гаспарова, приведших к открытию особой, промежуточной формы тактовика, хотя и предсказанного ранее, но не имевшего доказательств. Заслуженно отмечается и роль исследований школы акад. А. Н. Колмогорова. Но самое главное в этом разделе — наглядная схема иерархии различных переходных метрических форм и ясное, отчетливое их обозначение при помощи условной формулы.

Здесь напрашивается лишь одно пожелание: более четко определить место гекзаметра в иерархической системе; весь ход повествования приводит к выводу, что гекзаметр — первый прообраз дольника, ибо стяжения в нем, в отличие от регулярных стяжений собственно логаэдов, — иррегулярны. Точка над и, однако, не поставлена.

Но это замечание частное. Главное же — это любопытнейшая картина, возникающая после примера из баллады Асеева «Синие гусары» (стр. 65). «В стихотворении Асеева, — пишет автор, — ясно видна тенденция к превращению тактовика в логаэд». И не только у Асеева, но и у других поэтов XX столетия. Думается, что это не случайно и что, возможно, многое устаревшее и забытое в стихосложении может на новой основе оказаться продуктивным и плодотворным.

Приступая к разделу фоники, В. Е. Холшевников опять-таки начинает не с традиционных примеров прямого звукоподражания, хотя и эффектных, но все же второстепенных, и не с формального описания различных номенклатур рифмы, а с глубокого осмысления звуковых повторов, концевых слов и созвучий внутри стиха. Отсюда и параллели из области музыки, и несколько неожиданные, но чрезвычайно любопытные — из области изобразительных искусств: «Сравнение характера рифм с живописной манерой не случайно. Многие художники середины XIX века отказываются от прежней техники, переходя от гладкой поверхности картин к технике видных глазом мазков. Аналогичные явления можно наблюдать и в музыке. Таким образом, стремление к более свободной манере как источнику новых эстетических эффектов — это тенденция не одной поэзии, а общего развития искусств, которая все более усиливается в конце XIX и в XX веке» (стр. 91). Не следует думать, что процитированная фраза лишь дань беллетризации изложения: внутренние эстетические связи различных искусств еще только начинают

lib.pushkinskijdom.ru

изучаться по-настоящему; вскользь оброненное частное замечание содержит в себе многообещающий тезис.

Очень осторожно и тактично говорится о звуковых повторах, так называемой «звукописи», представляющих большой соблазн для «наивного натурализма», с чем мы частенько сталкиваемся, особенно на страницах научно-популярных изданий. В. Е. Холшевников этому соблазну не поддается, что не мешает ему говорить об эвфонических явлениях серьезно и интересно: «...в некоторых случаях... выразительность слова важнее его звучности, а *какофония* (неблагозвучие) может иногда произвести замечательный художественный эффект» (стр. 87). Здесь бы привести замечание Радищева о строках оды «Вольность» — «Во свет рабства тьму претвори», где писатель усматривал «в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия».

Глава «Строфика» могла бы быть обстоятельней; к сожалению, автор почти не говорит ни об архитектонике различных видов стиховой речи, ни о полиметрических композициях. Зато подробно исследована и описана строфическая номенклатура и при этом — еще раз отметим — отнюдь не с позиций каталогизации строфических моделей, как это часто бывает (например, в хорошей, но специфической книге Г. Шенгели «Техника стиха»), а с позиций интонационно-синтаксических возможностей строфы. Нельзя не согласиться с характеристикой строфы, которую дает автор: «Строфа в большинстве случаев является не только интонационно-ритмической единицей, но единицей композиционного членения стихотворного произведения...» (стр. 104). Отсюда один шаг до вывода о двойственном характере строфы, о том, что строфа выступает одновременно и как своеобразное ритмико-структурное клише, имеющее тенденцию срастания с жанром, и, чаще, как индивидуальное изобразительно-выразительное средство, мельчайшая форма композиции стихотворного произведения; эта мысль подробнее будет развиваться в следующей главе — об интонационно-ритмическом строе стихотворной речи.

Эта глава интересна и потому, что вопросами интонации стиховедение занимается относительно мало, а те работы, которые существуют («Ритм и смысл» С. Шервинского, «Звучащее слово» Н. Першина и др.), более относятся к выразительному чтению, нежели к стиховедению. Но еще и потому, что намечает пути решения очень давнего спора относительно семантического значения элементов стихотворной речи.

Здесь не место углубляться в данную проблему, ведущую начало от полемики Тредиаковского с Сумароковым и Ломоносовым. Замечу лишь, что многие исследователи потратили немало сил, чтобы доказать семантическую значимость ритма и его перебоев, метрической структуры, строфических построений. К сожалению — безуспешно. Убедительных аргументов тематической «заинтересованности» метра или строфы, их жанрового прикрепления (за исключением самоочевидных случаев традиционного использования александрийского стиха или одических десятистиший) нет и не предвидится. Однако же и отрицать значение стиховой формы как формы содержательной никто не решается.

Очевидно, содержательность стиховых формантов не может быть прослежена ни постопно, ни построчно. Не может она быть прослежена ни постопно, ни построчно. Не может она быть прослежена и построфно, если под строфой мы будем понимать лишь некую комбинацию метра и чередований рифм.

Только в связи с реальным высказыванием стих наполняется смыслом. И в этом отношении интонации принадлежит решающая роль. Но ведь интонация не существует сама по себе: она формируется в предложении, в данном случае — в предложении стихотворного текста, и здесь на ее формирование оказывает существенное влияние метрическая и строфическая матрица, позволяющая, затрудняющая или помогающая формированию интонационной волны.

К этим выводам и подводит нас В. Е. Холшевников подробным, тонким и убедительным анализом многочисленных примеров различного интонационно-ритмического движения в стихе различной структуры. Вот почему вызывает недоумение замечание рецензента, правда относящееся к первому изданию книги, о том, что глава об интонации «должна быть квалифицирована как просчет, хотя она содержит много верных указаний».[2] Как следует из дальнейшего, замечание вызвано тем, что В. Е. Холшевников якобы отождествляет «интонационные сигналы» (каденция, антикаденция, полукаденция) с сильными и слабыми паузами, условно соответствующими знакам препинания. Правда, как известно, каденция и антикаденция и в самом деле идентифицируются в нашей науке с аподозисом и протазисом — частями сложноподчиненного предложения — и в этом смысле весьма точно соответствуют знакам препинания.[3] Но дело-то совсем не в этом: спорность тер-

[2] Kirill Taranovski. Metrics. In: Current trends in linguistics. Ed. by Thomas A. Sebeok. Vol. I. Soviet and East European linguistics. The Hague, Mouton, 1963, p. 200.

[3] О. С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. Изд. «Советская энциклопедия», М., 1969, стр. 187, 48, 52.

lib.pushkinskijdom.ru

минологии не может быть основанием для безоговорочных суждений; что же касается концепции В. Е. Холшевникова, то она вряд ли может вызвать сомнение.

Первое издание книги «Основы стиховедения» получило весьма положительные отклики.[4] Надо полагать, что второе издание, расширенное и переработанное, будет встречено не менее радушно. К сожалению, оно не может удовлетворить спроса — его тиража не хватит и одному потоку студентов-филологов. Об этом тоже, вероятно, нужно подумать.

---

*Т. М. ВАХИТОВА*

## НОВОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ О Л. ЛЕОНОВЕ *

Творчество большого русского писателя Л. М. Леонова издавна привлекает внимание критиков и литературоведов. В настоящее время существует разветвленная система литературоведческих исследований, охватывающая многие проблемы, связанные с изучением мировоззрения писателя, его метода и стиля.[1] Советскими учеными создана своеобразная летопись пути Леонова в литературе, разработаны основные аспекты изучения его прозы, осмыслены идейно-эстетические особенности отдельных произведений.

Новая книга Е. Стариковой сосредоточивает внимание на некоторых сторонах сложного художественного мира писателя, причем автора монографии интересуют те из них, которые «сложились из соотношения коренных вопросов гуманизма, унаследованных Леоновым от русской классической литературы, с движением нашей национальной судьбы на разных отрезках ее современной истории» (стр. 3). К достоинствам книги надо отнести умение автора проникнуть в сложные философские построения леоновской мысли. Пользуясь разнообразным литературоведческим инструментарием, Е. Старикова рассматривает произведения Л. Леонова в единстве общефилософского и конкретно-исторического содержания. Кроме того, она связывает творческий поиск писателя с общественно-литературной обстановкой. Лейтмотивом книги являются раздумья о счастье. Это позволяет критику рассмотреть философское наполнение понятия «счастье» в разные периоды творчества писателя и проследить в связи с этим его идейно-эстетическую эволюцию.

В творческой биографии Леонова Е. Старикова останавливается на трех моментах. В первой главе «От Лихарева к Увадьеву» предметом изучения является творчество Леонова 20-х годов. Старикова ставит своей целью раскрыть проблематику произведений писателя в те годы и дать интерпретацию его сложным идейным исканиям. Вторая глава «Вихров и Грацианский» представляет собой вариант уже известной статьи о «Русском лесе». Заключает книгу небольшое эссе о пьесе Леонова «Золотая карета». Эта пьеса имеет сложную творческую историю и нуждается в углубленном исследовании, приближение к которому и осуществляет автор монографии.

Большое место в начале первой главы отводится размышлениям о свойственном Леонову «чувстве пути». Е. Старикова пишет, что во «внутренней прикованности к пути его родины и была его единственная песня: художественная отзывчивость на существенные и глубинные повороты духовного развития революции...» (стр. 8). Действительно, подобная формула обнимает творчество Леонова, но также и М. Шолохова, и А. Толстого, и любого другого большого писателя. Специфика леоновского вклада в русскую культуру ускользает от определения критика. Е. Старикова весьма широко истолковывает и характер преемственных связей творчества Леонова с классической русской литературой. Вот каким представляет она итог первых лет писательской деятельности Леонова (до 1924 года): «Писатель оказывался в роли ученика, запоздало твердящего азы старых, закончивших свое поприще учителей» (стр. 36). Учителями же молодого писателя исследователь считает множество его предшественников — от Гоголя до Ремизова, от Козьмы Пруткова до Бальмонта и Северянина. Для Леонова, по мнению критика, «не было

---

[4] См., кроме упомянутых выше: «Slovenská literatúra», roč. X, № 2, 1963, s. 275; «Revue des études slaves», t. 42, 1963, p. 191.

* Е. Старикова. Леонид Леонов. Очерки творчества. Изд. «Художественная литература», М., 1972, 335 стр.

[1] Основные направления, по которым осуществляется исследование творчества Л. Леонова, освещены в статье В. А. Ковалева «Леонов в литературной критике» («Русская литература», 1971, № 1).

lib.pushkinskijdom.ru

существенной разницы между народной сказкой и Достоевским, между Лесковым и Блоком...» (стр. 19). И это разноцветное, неразличимое «духовное достояние он противопоставлял действительности».

При таком подходе к ранним литературным опытам Леонова трудно выявить характер преемственности и истоки его новаторства, проследить зарождение идейно-эстетической концепции, формирование художественного метода, поскольку весь поиск писателя сводится к искусной стилизации и книжным реминисценциям. Леонова интересуют с 20-х годов, и в этом он глубоко последователен и органичен, «формулы» явлений, их «философическая подоплека», если использовать слова писателя из письма к Горькому. Исследованием философской сущности бытия и занимается Леонов в ранних рассказах и повестях. Это свойство леоновской прозы остается неизменным и по сей день, хотя иным стал уровень философских обобщений и характер их соотношения с реальной действительностью.

Какой же представляется критику эволюция мировоззрения Леонова в 20-е годы? По мнению Е. Стариковой, наиболее общую сферу размышлений молодого писателя составляла проблема «стихия — разум». Она получила конкретное выражение в двух основных направлениях леоновского творчества, взаимообусловленных и вместе с тем парадоксально-противоречивых, связанных с жизнью нации и с жизнью природы. Исследуя конкретные формы национальной жизни, Леонов обращается к двум ее ипостасям—городу и деревне («Барсуки», «Вор») и выясняет генетическую связь между ними, исторические корни противоречий и социально-политическую возможность их устранения. При этом, как считает Е. Старикова, для того, чтобы уяснить позицию писателя, следует прежде всего рассмотреть его отношение к национальному наследию. Изменение взглядов писателя на проблему национального наследия прослеживается в первой главе книги «От Лихарева к Увадьеву».

В «Барсуках», по мнению Е. Стариковой, Леонов отрекается от «мифа о деревне как хранительнице единых национальных начал»; в «Воре» происходит «последнее прощание и героя, и писателя с национальными святынями»; и, наконец, через «преодоление России» Леонов приходит в «Соти» к «жесткому» изображению социалистического обновления жизни. Такова в общих чертах концепция Е. Стариковой. На чем основывается автор монографии, отстаивая подобный взгляд на путь идейного развития Леонова в 20-е годы?

«Миф о родине, — пишет Е. Старикова, анализируя роман «Барсуки», — выступает у Леонова в 1924 году в ясном и наивном видении цветущего луга, из-за которого братья, земляки льют кровь» (стр. 36—37). «Нет для повествователя и наблюдателя этих событий глубокого смысла в крестьянской междоусобице» (стр. 62—63), — утверждает далее критик. В освещении Е. Стариковой борьба за Зинкин луг является лишь нелепым наследием крепостнического прошлого и олицетворяет тупое мужицкое презрение к землякам, проданным барином Свинулиным за гусака. Такая трактовка событий, изображенных в «Барсуках», и порождает глубоко неверную мысль о том, что Леонов, видя «пренебрежительное» отношение крестьян к наследию дедов — Зинкину лугу, «отказался от мифа о деревне как хранительнице единых национальных начал», за что будто бы и похвалил роман М. Горький.

Сложным было отношение к крестьянству у автора «Барсуков». В концепции романа, предложенной Стариковой, в некоторых случаях эта сложность игнорируется. История Зинкина луга несет в себе чрезвычайно важный мотив для понимания замысла романа — мотив борьбы крестьянства за справедливость, человеческое достоинство. В крестьянской междоусобице был смысл, и немалый. Вспомним, что когда решением советской власти луг был целиком присужден безземельным «гусакам», «гусаки» встревожились: а что скажут «воры»? А «воры» обиделись, узнав о «милостыне» — небольшой части луга, которую все-таки испросили для них «гусаки», считая несправедливым ничего не оставить прежним владельцам. В необузданной стихии крестьянской жизни Леонов видел и крохотные искры справедливости и добра. И М. Горький хвалил роман за отсутствие сусальной жалости и умиления к мужику, а не за отказ от изображения национальных начал («Это очень хорошая книга. Она глубоко волнует. Ни на одной из 300 ее страниц я не заметил, не почувствовал той жалостной, красивенькой и лживой „выдумки", с которой у нас издавна принято писать о деревне, о мужиках...»).

Очень важным для выяснения идейного смысла «Барсуков» является то обстоятельство, что именно в исконно крестьянских чертах — любви и тяге к земле, трудолюбии — находит свою опору правда революции, правда Антона. Эти традиционные черты русского крестьянства Е. Старикова классифицирует как биологическую потребность: «Родится мужик, пашет землю, производит себе подобных мужиков, умирает, как трава, — бесконечный круговорот» (стр. 66). То, что мужики ушли из барсучьих нор пахать землю, оказалось не проявлением «равнодушия к высокому смыслу драмы», как думает критик, а осознанием основной массой крестьянства гибельности избранного пути. Таким образом, автор «Барсуков», приступив к художественному исследованию русского национального характера, пытался выделить в структуре народной жизни положительные социально-истори-

lib.pushkinskijdom.ru

ческие и национально-нравственные начала и показать их связь с социалистической революцией.

Говоря о романе Леонова «Вор», Е. Старикова подчеркивает, что оригинальность произведения заключается в выраженных в нем перекрещивающихся точках зрения на события 20-х годов самого Леонова и персонажа-писателя Фирсова. Основными художественными принципами этого романа-эксперимента, «романа-конструкции» критик считает «маски и формулы». Под разными масками скрываются герои романа; ищут, проверяют они «формулы» бытия, предложенные им Леоновым в нескольких вариантах. Испытание это развертывается в романе драматически, окрашивая все повествование в трагические тона.

Е. Старикова объясняет это тем, что молодой писатель «оказался в ловушке противоречий, создавшейся в результате столкновения исповедуемых им наследственных „безмерных" требований к жизни со столь же „безмерным" и наследственным ужасом перед мелкостью обыденности». Разрешить этот конфликт, по ее мнению, Леонов не мог, поскольку ему мешало «глубоко органическое и надменно-аристократическое отвращение и презрение к реальным и в реальности доступным формам человеческого „счастья"». Автор книги не замечает, что Леонов питал отвращение лишь к мещанским формам счастья, олицетворением которого для Митьки Векшина служили доломановские перины. В понятие «счастье» Леонов включает, как утверждает исследователь, «и ощущение исторической преемственности... и национально-эстетические ценности... и жалость и сострадание к ближнему». Но Е. Старикова полагает, что Леонов считал эту «формулу» бесполезной для конкретной реальности 20-х годов. Думается, что Леонов в 1927 году констатировал «стесненность» этой формулы для действительности, а не ее бесполезность, более того, он показал, что отсутствие в человеческом сознании компонентов этой формулы оборачивалось трагедией (Векшин) или пародией (Чикилев).

Трагедия Митьки Векшина, бывшего красного командира, главаря воровской шайки, отразившая настроения стихийно участвовавших в революции народных масс, не только связывается Леоновым со своеобразным отношением героя к культурному наследию нации: судьба Митьки поверяется опытом народной жизни. Возвращаясь в родную деревню, отягченный грузом прошлого, Митька хочет найти здесь прощение, светлое радостное ощущение бытия, которое было у него в детстве. Но Леонов показывает невозможность проникновения в народную жизнь, противоречивую, сложную и суровую, человека, порвавшего с ее нравственно-этическими нормами, не разделяющего ее трудностей. Поэтому Леонов снова возвращает Митьку «на круги своя» — в лоно русских лесов, где тот должен обрести «вторую родину», познать ее и потом уже научиться управлять ее законами с помощью «электрических вожжей». Таким образом, родник да мужик с клюшкой, встречающие Митьку при входе в лес в конце романа, символизируют приобщение к народной жизни, а не прощание с нею.

Критик утверждает, что «деревня и крестьянство для героев Леонова будут представать, будут существовать лишь как стихия, подлежащая обузданию, лишь как материал и оружие для величественных построек будущего и даже лишь как опасные отходы великого строительства» (стр. 120). Весьма спорное заключение. Рассуждая о стихии народной жизни, Е. Старикова забывает о том, что стихия эта может быть не только враждебной, но и дружественной. Главной задачей леоновских героев (Увадьев, Курилов) было выковать «коллективное сознание» в стихийной народной массе, вовлеченной в процесс строительства новой жизни. А это оказалось возможным потому, что опорой большевикам служил положительный исторический опыт народа. Не зря советует большевик Потемкин Увадьеву («Соть»): «...ты вниз гляди, вниз, откуда миллионы глаз на тебя смотрят. Ты внизу справляйся, ладно ли идет...» В конечном счете и все положительные герои генетически связаны с народом. В то же время и Увадьев, и Курилов, и Скутаревский, и Вихров олицетворяют «разумные» начала нации, поэтому вышеприведенное утверждение Стариковой выглядит однозначным и игнорирует диалектическое единство «разума» и «стихии», заостряя внимание лишь на их борьбе.

Вероятно, этим же просчетом можно объяснить и тот факт, что строительство на Соти (роман «Соть») критик расценивает как «преодоление России». Россия, в трактовке Е. Стариковой, выглядит темным, полным предрассудков и инертности пространством, которое нужно преодолеть «ради выявления ее богатств». Это противоречит историческому понятию развития России как процесса поступательного, в котором внутренняя борьба между косностью и тягой к светлой жизни закончилась победой деятельного, разумного начала, воплотившегося в классовую ненависть народа к угнетателям. «Преодолевать» надо было не Россию, а вековую отсталость страны.

Рассматривая героев романа «Соть», Старикова считает, что главный герой романа большевик Увадьев является лишь «монументом» человеку суровой эпохи, который, как и всякий монумент, упрощен, огрублен писателем, в то время как черты человека новой формации наиболее полно проявились в образе Сузанны. Как утверждает Е. Старикова, Сузанна «с ее деловитостью, мужеством, беспощадностью к себе и другим становится для него (Леонова. — *Т. В.*) почти идеалом

lib.pushkinskijdom.ru

современного человека» (стр. 171). Эта формулировка основана на строках из письма Леонова к Горькому, где молодой писатель замечает: «...излишне расписываться в чувствительностях. Дело надо делать». Отсюда критик заключает, что «чувство» и «дело» теперь решительно противопоставляются им. Не трудно заметить, что Леонов противопоставляет «делу» «чувствительность» как излишнюю сентиментальность, а не чувства как эмоционально-духовное богатство личности. Образом Сузанны писатель предостерегал общество от проявлений ригоризма, свойственного определенной части молодежи тех лет. Даже Увадьева, оградившего себя от житейских волнений и забот, удивляет жестокость Сузанны по отношению к родителям. И в этом смысле Увадьев человечнее, добрее ее, хотя все свои душевные волнения постоянно пресекает. И не столько ограниченность Увадьева подчеркивает Леонов, как думает Старикова, сколько выявляет истинную героику его трудной судьбы.

Центральное место в книге занимает глава «Вихров и Грацианский». Как видно из названия главы, идейно-эстетическая концепция романа «Русский лес» анализируется в свете взаимоотношений главных героев романа. Е. Старикову интересует феномен существования в природе социалистического общества этой «странной двойной звезды». Обращая внимание читателей на зловещую параллельность жизненных судеб героев, автор книги подводит нас к тем сложнейшим вопросам нашей исторической и духовной жизни, которые волнуют и читателей, и критиков романа «Русский лес» уже 20 лет.

Прежде всего, это вопрос о причинах «пассивности» Вихрова. Е. Старикова называет две — «узкий профессионализм» и «политическая недальновидность». Что касается «узкого профессионализма», то тут совершенная натяжка, наоборот, Леонов показал, как профессия вывела Вихрова к людям, к революции («к революции я шел своим лесом»). Термин «политическая недальновидность» слишком расплывчат и не уточняется автором. Да в конце концов, так ли уж беззащитен Вихров? Научная принципиальность в «лесных» делах, твердое и упорное отстаивание народных интересов — это ли беззащитность? Отношения личного плана, где Вихров мягок и уступчив с Грацианским, объяснить можно свойствами характера Вихрова, представляющего собой тот своеобразный русский характер, который, по словам М. Е. Салтыкова-Щедрина, «против неожиданностей и расставленных ловушек ничего сделать не в состоянии». Кроме того, нельзя забывать, что истинное лицо Грацианского, ненавидящего народ, его новую жизнь и его идеалы, еще до некоторой степени скрыто от современников, в том числе и от Вихрова, и лишь проницательная мысль Леонова сорвала маску специалиста по «корню зла» с врага. Осложняла борьбу Вихрова и та атмосфера страха, которую вызывали трагические отступления от норм и идеалов социализма, что весьма тонко показал в своем романе Л. Леонов. И нет никаких оснований для упреков критика в том, что писатель «все еще остается во власти противоречий того времени» (стр. 233—234).

Отношения Вихрова и Грацианского Старикова рассматривает, в основном, в области житейско-бытовой, оговариваясь, что в сфере научной решающего значения их спор не имел. Подобная постановка вопроса сводит конфликт романа «Русский лес», имеющий, по словам А. М. Старцевой, «симфонический» характер, лишь к отвлеченным нравственным проблемам. При этом Е. Старикова, определяя «двойную игру» Грацианского как искажение устойчивых основ общечеловеческих отношений до их противоположности, безосновательно упрекает Вихрова и в «двойной игре», и в «двойной вере». За некоторыми внешними противоречиями поведения Ивана Вихрова исследователь романа не улавливает внутренней, глубинной целостности его характера, обусловленной твердой идейной позицией и незыблемыми нравственными принципами.

Таким образом, критик, пытаясь обновить «традиционный» взгляд на основных героев романа как на антиподов, переносит черты характера Грацианского на Вихрова, обвиняя последнего даже в более тяжких грехах. Не слишком ли велика доля критических упреков в адрес неистового защитника лесных богатств народа, глубоко порядочного человека? Не противоречит ли «новый» взгляд Е. Стариковой на роман идейно-эстетической концепции Л. Леонова?

Сравнивая пути Вихрова и Грацианского, автор книги рассматривает их отношения вне национальной жизни, от которой, как она считает, «повседневная жизнь Вихрова и Грацианского очень далека». Приходится снова повторять, что сугубо научный спор выливается в борьбу за богатство и будущее нации, и позиция в этой борьбе Вихрова и Грацианского определяется их отношением к народу, его интересам и нуждам. Показательной в этом плане является знаменитая сцена у родничка, которая совершенно выпала из поля зрения Е. Стариковой. Сцена эта представляет собой своеобразный ключ к пониманию романа и всей эстетики Леонова. Игнорирование ее оборачивается сомнительными рассуждениями о «несколько стилизованной, несколько патриархальной России». Есть здесь перекличка с М. Щегловым, который в 1954 году также упрекал Леонова в создании идеалистически-эстетизированного облика России. При чтении книги Е. Стариковой нетрудно заметить, что для автора оценки М. Щеглова являются в некотором роде эталоном.

lib.pushkinskijdom.ru

Е. Старикова полагает, что «блестящая характеристика» грацианщины, данная М. Щегловым, раскрывает смысл явления более широко и полно, чем это сделано у Леонова. Вслед за Щегловым она считает, что такой факт биографии Грацианского, как связь с охранкой, делает его образ единичным, ограничивает возможности этого типического характера. Однако, говоря о том, что «грацианские в жизни боятся разоблачения в более простом смысле — они боятся остаться без облачения в придуманные ими для себя достоинства, ибо тогда-то и откроется бездарная, себялюбивая, скверная их сердцевина», М. Щеглов как раз вскрыл в «грацианщине» лишь ее нравственную ущербность, тогда как Леонов рассматривает это явление в его историческом содержании, когда подобное моральное уродство оборачивалось политическим предательством. И Леонова привлекала не колоритность материала и острота психологических ситуаций, как полагает критик, а исследование генезиса определенного слоя интеллигентной молодежи, отличающейся крайней шаткостью взглядов, себялюбием, игрой в революцию. М. Щеглов связывал «корни» Грацианского с советской эпохой, считая, что Леонов отдал дань идеализаторским тенденциям 50-х годов, «укоренив» Грацианского в капитализме. С этим положением смыкается и вывод Е. Стариковой, также проводящей мысль об идеализации действительности Леоновым, что было якобы характерно для всей литературы 50-х годов. С этим нельзя согласиться. Леонов в романе «Русский лес», показав широкую историческую перспективу развития социалистического общества, подчеркнув его поступательный характер, не придавал отступлениям от норм социализма абсолютный смысл, что в некоторой мере свойственно концепции М. Щеглова. Такая позиция писателя во многом опережала ход общественной мысли, стимулировала поиск истины. «Открытием» в «Русском лесе» стала и та национальная «координата» жизни, которая должна определять результаты любой деятельности, направленной на преобразование действительности в духе социалистических идеалов. Вот почему в образе Вихрова выявлено и подчеркнуто Леоновым национальное начало.

В третьей главе «Каревы или Кареевы?», заключающей книгу Е. Стариковой, сделана попытка разобраться в нравственных исканиях писателя путем сравнения трех редакций пьесы «Золотая карета» (1946, 1955, 1964 годов). Возвращение Леонова к системе образов этой пьесы критик объясняет принципиальной чертой его таланта — «колеблющимся постоянством нравственного идеала». В свете изменений нравственного идеала критик истолковывает символические образы пьесы — «золотую карету» и «черный хлеб счастья». В 1946 году для Леонова, по мнению Е. Стариковой, не были существенными противоречия между этими понятиями: Марька в финале пьесы уезжала к сияющему Памиру, олицетворяющему высокое предназначение молодого поколения, достойного этих «высоких гор», в то время как «черный хлеб счастья» оставался на долю ее матери — Марьи Сергеевны, сознательно отстраняющей Марьку от будничных забот разоренного города ради высокой судьбы. В редакции 1946 года существовала строгая дифференциация героев по отношению к нравственным итогам войны: одни отдали ей все — полковник Березкин, слепой танкист Тимоша, другие служили родине в меру сил — Каревы, Марья Сергеевна, третьи же укрылись от выполнения долга за спины героев, за что и должны понести заслуженную кару, — Чирканов, Табун-Турковская.

Вариант пьесы 1955 года выявил антагонистические противоречия между «золотой каретой», символизирующей уже внешний успех в жизни, и «черным хлебом счастья», олицетворяющим слитность судьбы героев с судьбой родного города, его нуждами и трудностями. Поэтому Марька в финале «Золотой кареты» оставалась дома, принимая в наследство от матери ее заботы и разделяя любовь Тимоши. Причины такой трансформации пьесы Е. Старикова не без основания видит в опыте писателя, приобретенном при работе над романом «Русский лес». Этот опыт привел писателя к «тому нравственному идеалу, в который непременной составной частью входит и демократическое единство человека с судьбой его рядовых сограждан и современников». Академик Кареев, приезжающий в персональной «золотой карете», приобрел черты самодовольного эгоиста, окружившего свою персону ореолом избранничества.

Последнюю редакцию пьесы (1964 год) критик считает «примирительным вариантом двух первых». «Теперь здесь есть и справедливое опасение эгоизма избранничества, но есть и не менее справедливая тревога за молодость, за счастье, за красоту готовых безоглядно повторить материнский жертвенный путь, не страшась прилипчивой паутины обыденности, не ведая еще ядовитого осадка полного отречения от себя» (стр. 335). Писатель вернулся к финалу пьесы 1946 года: Марька, не устояв перед соблазнами «золотой» жизни, уходит вслед за лощеным сыном академика, еще не подозревая о своей измене матери, родному городу.

Заключая размышления о «Золотой карете», Старикова приходит к выводу о том, что в последней редакции пьесы не содержится прямого ответа на вопрос о мере соответствия между «полнотой бытия каждой человеческой личности и выполнением высокого долга каждого перед всеми и всеми вместе перед каждым» (стр. 335). Думается, что ответ Леоновым все-таки дается. Нравственная чистота личности, по мнению писателя, и служит тем критерием, которым следует про-

lib.pushkinskijdom.ru

верять соответствие общественных и личных интересов. В понятие «нравственная чистота» включаются не только нравственные возможности человека, но и приобщение его к нравственно-историческому опыту народной жизни. Может быть, неустойчивость Марьки к жизненным соблазнам объясняется отсутствием в ее духовных стремлениях попытки понять народную судьбу и сблизиться с ней. И на это обстоятельство с такой тревогой обращал внимание читателей и зрителей Л. Леонов в середине 60-х годов.

Несмотря на то, что концепция идейной эволюции Л. Леонова, предложенная Е. Стариковой, вызывает возражения, отдельные стороны художественного мира писателя получают в книге оригинальное толкование. Это относится в большей мере к ее первой главе «От Лихарева к Увадьеву», в которой имеется немало интересных выводов, тонких наблюдений над произведениями Леонова 20-х годов. (Можно назвать, к примеру, комментирование легенды «Про неистового Калафата» и «Про руку в окне» в «Барсуках»; размышления о «формулах счастья» и «зависти» в «Воре»).

Хочется отметить и своеобразный жанр рецензируемой книги. Будучи рассчитана на широкую аудиторию, она сочетает в себе признаки эссе и черты научного труда, причем живость изложения материала, эмоциональная окрашенность повествования не влекут за собой каких-либо отступлений от принципов детального анализа, поэтому книга, разумеется, будет интересна и специалистам.

---

*В. М. АКАТКИН*

## ГЕОГРАФИЯ ПОДВИГА*

Поэзия и проза военных лет — давно «пристрелянный» плацдарм нашего литературоведения. За последние годы появилось немало книг и статей, писем и мемуаров, поведавших о том, как рождалось и рядом с бойцами воевало поэтическое слово. Вспомним работы Е. Никитиной, И. Кузьмичева, А. Журавлевой, Л. Плоткина, И. Козлова, П. Топера, А. Павловского, П. Глинкина и других исследователей. Теперь должное место среди них заняла книга известного литературоведа и критика А. Абрамова «Лирика и эпос Великой Отечественной войны. Проблематика. Стиль. Поэтика», изданная «Советским писателем».

Военный период литературной истории дорог и поучителен для нынешнего поколения, жаждущего сохранить единство мысли и действия, слова и поступка. Мы снова и снова обращаемся к тем грозным дням, когда слово сердца становилось делом, а дело находило непременный отзвук в слове. Нас не перестает удивлять такое тесное сотрудничество литературы и действительности, писателя и воюющего народа, которое было достигнуто в годы войны.

Долг перед прошлым мобилизовал современных художников и мыслителей — так же, как раньше война призывала солдат. Война, благодаря усилиям многих мастеров слова и кисти, отложилась в нашем сознании целостным образом эпохи, обнажила не только свои главные цвета, но и полутона и оттенки. Нынешний этап ее изучения характерен тем, что о ней чаще всего пишут участники боев или свидетели происходившего, люди, для которых книги о войне были и остаются не просто «текстом», а самой жизнью, боевым товарищем по окопу.

Разумеется, еще не все белые пятна на литературной карте войны закрашены. И не только потому, что мы еще не все узнали, написанное у нас о войне. Но и потому, что многое освоено нами поверхностно, неполно. Мы не до конца оценили тот эстетический капитал, что накопили не умолкнувшие в грохоте боев музы. Не все поставили на свои места, ибо в общей литературной упряжке не каждое произведение тянуло одинаково. И не каждому из них суждена долгая жизнь, хотя говорить об этом даже теперь кажется кощунством.

Книга А. Абрамова существенно дополняет и уточняет поэтическую карту военной поры. Имея своей основой докторскую диссертацию, она вобрала в себя все достоинства этого жанра: широту охвата материала, основательность, глубину и научность его постижения. В то же время она непосредственно связана с проблемами современности: поэзия тех лет дорога автору книги постольку, поскольку она необходима нынешнему читателю. Ведь своей работой в годы войны поэты «создавали костяк — костяк в нравственном существе наших людей, в том, что определяет нашу культуру, идеалы, искусство» (стр. 5). Поэзия годов войны в прош-

---

* А. Абрамов. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. Проблематика. Стиль. Поэтика. «Советский писатель», М., 1972, 672 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

лом и современном ее значении, незабываемые уроки творчества, полученные ею тогда, —вот что больше всего интересует А. Абрамова как исследователя.

В книге учитывается опыт других литературоведов, но определенно проступает и собственный подход в освещении поэзии военных лет. Суть его видится в органическом слиянии историко-литературного и теоретического начал, научности и боевой публицистики. Теория эпоса и лирики, жанра и стиля не выделяется в особые разделы, но у автора книги есть своя концепция, свой взгляд на развитие литературного процесса, которые пронизывают всю книгу, определяют отбор материала и основные направления исследования.

А. Абрамов часто и охотно погружает нас в русло поэтического потока, но он умеет дорожить отдельным поэтом. При всей включенности каждой индивидуальности в поток литературы он не допускает ее нивелирования. Для него литература годов войны — «сложная художественная система. Эта система складывается из лирических или лиро-эпических индивидуальностей самых различных художников, включенных в общее динамическое единство. Способ проявления столь многогранного единства — многообразие жанров и жанровых тяготений, стилей и стилевых тенденций» (стр. 24).

Но любая система не поглощает и не покрывает творческой индивидуальности. Помня об этом, А. Абрамов старается дать целостное представление о каждом авторе, в его особенности и неповторимости. Он показывает не только военный период его творческого пути, но и его прошлое и даже перекидывает мостики к его будущим состояниям. Перед нами возникает процесс развертывания поэтической личности и судьбы, не ограниченный годами войны. Рождается вывод, корректирующий системный подход: «... ни жанровая, ни тематическая, ни стилистическая характеристики, сами по себе важные и необходимые, не дают полного представления о произведении, тем более об авторе. В сущности, каждый настоящий поэт — и свой жанр, и своя тема, и свой стиль, короче — свое поэтическое единство» (стр. 45). Сохранить это «поэтическое единство» в разговоре о потоке было главной заботой А. Абрамова.

Книгу А. Абрамова отличает многообразие ракурсов исследования. Это и взгляд на литературу эпохи в целом, и монографические главы о поэтах, и анализ книг или стихотворных циклов, и проникновение в историю создания отдельных стихотворений, в их ритмико-интонационный строй, и экскурсы в область душевной жизни современников. Макро- и микромир поэзии предстают в движении, в своей слитности с происходящими событиями и духовной жизнью творцов победы, с личностью самого исследователя.

Огромное количество хорошо, мало или почти не известных имен, названий сборников, циклов, отдельных стихов и строчек, приведенных в книге, создает внушительную поэтическую панораму годов войны. Панораму, отразившую любовь и гнев писательских сердец, победное торжество и трагическую скорбь народа-воина и вместе с тем как бы подновленную публицистическим пафосом ученого.

По-разному проявляется в книге личность исследователя. Перед нами то темпераментный критик, превыше всего ценящий действенность поэтического слова, в основе которой — «укрепление души человека, чувство поддержки, получаемое бойцом от писателя-друга» (стр. 16). То участник боев, лично знающий, как воспринималось то или иное произведение тогда, в той действительности и теми людьми. То литератор, умеющий образно передать состояние души человека в момент встречи со словом поэта. Но прежде всего это ученый — историк и теоретик литературы, напряженно всматривающийся в ее жанровые облики и стилевое многообразие на особом историческом рубеже.

Поэзия годов войны исследуется А. Абрамовым не как заповедный островок, не как исключительный этап ее развития, а как продолжение поисков литературы Октября. В ней, по твердому убеждению автора книги, «выразились лучшие черты нашей революционной литературы» (стр. 24), «завершились многие процессы, происходившие в ее предшествующее двадцатичетырехлетие, и в необычайно концентрированной форме выразились новые особенности, которые продолжают развиваться и сегодня» (стр. 649—650).

Следовательно, поэзия военных лет не ушла в прошлое вместе с породившими ее событиями. Нет, «военная по времени и обстоятельствам своего рождения, она ни в коем случае не является только военной по своей сущности. Ее менее всего назовешь батальной» (стр. 638). А. Абрамова занимает не столько временной смысл труда фронтовых поэтов, сколько то, что уходило в будущее, что соприкасалось с вечными вопросами бытия. Он убежден, что «художественное произведение тем сильнее, тем долговечнее, чем оно более рассчитано на сильные, наиболее постоянные качества и свойства человека. И еще более долговечно и сильно, если рассчитано на такие свойства, которые будут развиваться, становиться более распространенными и всеобщими и в формировании которых оно принимает участие. Именно в этом разгадка и силы и слабости самых различных произведений искусства» (стр. 637).

Историзм во взгляде на литературу военной поры — одно из главных достоинств книги А. Абрамова. Особенно рельефно это качество проступает там, где



lib.pushkinskijdom.ru

говорится об изображении центрального героя эпохи, главного действующего лица трагедии. Таким героем стал рядовой советский солдат. Количественная обобщенность образов литературы первых пореволюционных лет (Иван Маяковского) обретает в годы войны качество; создается полнокровный и законченный образ человеческой личности, выражающей собой массу (Теркин Твардовского). «От человека — творца революции, взятого в его сегодняшнем бытии и, как правило, во „всероссийском масштабе“, поэзия переходит к человеку — хозяину и защитнику родины, имеющему свои глубокие исторические корни и свою индивидуальность» (стр. 650).

Основным слагаемым эстетической оценки является для А. Абрамова величина вклада, внесенного тем или иным произведением в дело воюющего народа, близость писателя к людям, к идеалам трудового человека. Отсюда становятся понятными то воодушевление, та свобода, та глубина и точность наблюдений, какие сопутствуют анализу «Книги про бойца» и других поэтических шедевров годов войны. Когда же этот критерий распространяется на произведения, в которых этика и эстетика не совсем дружны, мысль исследователя теряет напряжение и глубину, анализ уступает место простому перечислению фактов и малоубедительным восторгам, логика — хронологии, афористичность и точность — приблизительности и многословию.

В основном же позиция А. Абрамова — это собирание в целое всего лучшего, сделанного поэзией в годы войны, позиция бережного и рачительного хозяина. Да и саму поэзию тех лет он понимает как своеобразный нравственный синтез. В ней, по мнению исследователя, нашли свое органическое завершение многолетние поиски полноценной и гармонической личности. А. Абрамов убежден в том, что «самое значительное, созданное в эти годы, было итогом не только предшествующего советского литературного двадцатичетырехлетия, но в известной степени ответом и на поиски цельного человека в русской литературе второй половины XIX века» (стр. 660). Триумфальное шествие «Дней поэзии» в послевоенные годы берет свое начало в солдатских окопах, ибо никогда в истории поэзия не знала такого массового слушателя и читателя, как в годы войны. Отсюда и убежденность А. Абрамова в неоспоримых преимуществах поэзии военных лет.

В подобных мыслях есть доля исследовательского увлечения. Во-первых, популярность поэзии не всегда равна ее высоким эстетическим достоинствам. И тогда много было стихов торопливых, пустых, просто неряшливых. И тогда были, пусть невольные, спекуляции на теме и пафосе, были эмоциональная однобокость и схематизм, на которые не отзывалось сердце солдата.

Во-вторых, нужно помнить об особом состоянии общества, когда эта поэзия создавалась. А создавалась она в тоске о будущих *обыкновенных* мирных днях. Создавалась в условиях крайнего напряжения душевных и физических сил, когда, по словам самого А. Абрамова, необходимо было «„поставить“ свое сердце на новый „завод“, приучить его к той человеческой, гражданской и профессиональной активности, которая для обычного течения жизни немыслима» (стр. 33). Вряд ли в исключительных обстоятельствах войны поэзия могла достигнуть всей полноты выражения человеческой личности. Напротив, вся она была устремлена в будущее, к более свободным отношениям со временем, с происходящими событиями. Формирование в поэзии образа цельной личности, о котором пишет А. Абрамов, происходило под огнем врага, с той вынужденной поспешностью и необходимостью, с какой солдат роет свой окоп для защиты от смерти. Надеждой на «потом» жили почти все писатели, на ходу осмысляющие войну.

В конечном счете это ощущает и автор рассматриваемой монографии. Ведь устремленностью в завтра, к тревогам и болям *мирного* читателя продиктовано само появление книги А. Абрамова, хорошо понимающего, что всякая идеализация прошлого грозит непониманием или неприятием будущего. Поэзия необходима во все времена, она может достигнуть высочайшего уровня даже тогда, когда личность находится в разладе с самой собою.

Нет никакого сомнения в полезности этой книги для всех, кому дорого поэтическое слово, для любителей и исследователей литературы, ибо факты поэзии представлены в ней не в случайной связи, а в глубинном теоретическом сцеплении. Подвиг поэзии «ради жизни на земле» обрел в ней наиболее точные координаты.

lib.pushkinskijdom.ru

# ХРОНИКА

## УЧЕНЫЕ СТРАНЫ — МАЯКОВСКОМУ

### (К 80-летию со дня рождения поэта)

29—30 мая 1973 года в Ленинграде, в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялась научная конференция, посвященная 80-летию со дня рождения В. В. Маяковского, на которой было заслушано двадцать пять докладов и сообщений ученых из одиннадцати городов нашей страны — Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Воронежа, Владимира, Калинина, Коломны, Перми, Свердловска, Уфы и Ярославля.

Открывая конференцию, доктор филолог. наук В. В. Тимофеева (Ленинград) отметила, что рожденная эпохой пролетарской революции и неотделимая от ее великих гуманистических целей и идеалов, умевшая прозревать «в сплошной лихорадке буден» первые ростки коммунистических отношений и коммунистической нравственности, поэзия Маяковского созвучна и новой исторической эпохе. Созданная Маяковским подлинно новаторская и вместе с тем опирающаяся на глубинные традиции национального искусства поэтическая система оказала и продолжает оказывать огромное воздействие на поиски многих поэтов разных стран и народов. Подчеркнув далее, что изучение Маяковского в послевоенные десятилетия превратилось в один из самых значительных разделов литературоведческой науки, В. В. Тимофеева особо выделила тот весомый вклад, который внесли работы о Маяковском в изучение больших вопросов теории и истории литературы — народности и партийности искусства, становления нового героя, проблем сатиры, комедии, развития советской поэмы и т. д. Боевая, наступательная поэзия Маяковского, сказала В. В. Тимофеева, вела неустанный бой за утверждение социалистических идеалов и в литературе и в жизни; этот боевой, наступательный дух, эту непримиримость ко всяким отступлениям от высоких принципов партийности литературы не может не наследовать и наука о Маяковском.

Творчество поэта еще далеко не полностью изучено в его глубинных идейно-художественных завоеваниях. Пристального внимания требуют вопросы, связанные с формированием творческого метода Маяковского, своеобразием его поэтической системы, стиха и языка, его мастерством в работе над словом, а также с отношением поэта к предшественникам и его взаимосвязями с современниками. Изучение Маяковского внесло заметный вклад в исследование взаимодействий братских литератур, однако сделанное в этой области требует широкого теоретического обобщения. Недостаточно выяснено влияние Маяковского на развитие мировой поэзии. Во многих зарубежных работах творческие завоевания Маяковского неизменно связываются с футуризмом и нередко используются для пропаганды так называемого авангардизма и выступлений против реализма, но мы мало и порою не очень аргументированно критикуем подобные тенденции. Необходимо более интенсивно накапливать материалы и для создания обобщающего труда о мировом значении поэзии Маяковского. Изучение наследия поэта — один из наиболее боевых участков нашей науки, — заключила В. В. Тимофеева, должно подняться на новый уровень.

С докладом «Наследие Маяковского и современность» выступил доктор филолог. наук проф. А. И. Метченко (Москва). Указав на диалектическую взаимосвязь поэта и его эпохи (не только нельзя представить Маяковского без взрастившей и воспитавшей его революционной эпохи, но и саму эту эпоху — без Маяковского), он подчеркнул, что гений Маяковского мог возникнуть лишь на пересечении органических творческих потребностей эпохи и личности. Обратившись затем к проблемам изучения жизни и творчества поэта, А. И. Метченко отметил важность подлинно научного решения вопроса об истоках творческих сил Маяковского. Споры об этом, казалось бы, вполне уже ясном вопросе не только не затихают, но приобретают все большую остроту и принципиальность; за рубежом (особенно — в капиталистических странах) не прекращаются попытки доказать, будто именно футуризм «создал» Маяковского; все это налагает на нас особую ответственность в решении вопроса «Маяковский и футуризм». Далее А. И. Метченко остановился на тради-



lib.pushkinskijdom.ru

циях Маяковского в современной советской поэзии, на характере его воздействия на поэзию, которое не ограничивается лишь областью ритмики, рифмики и других элементов поэтики. Он подверг критике содержащуюся в одном из стихотворений А. Вознесенского мысль о том, что наследниками Маяковского являются лишь Асеев и Пастернак, и отметил, что Вознесенский (воспринимающий традиции Маяковского слишком узко, односторонне и часто неверно, продолжая то, что неуклонно и последовательно преодолевалось самим Маяковским) пытается здесь прикрыть авторитетом Маяковского свои пристрастия. Самой неоспоримой заслугой Маяковского, сказал А. И. Метченко, является то, что в результате его титанической деятельности коренным образом изменился «климат поэзии», изменилось наше представление о ее целях и задачах. А. И. Метченко охарактеризовал также творческий метод Маяковского, своеобразие осмысления им таких важных и сложных категорий социалистического реализма, как национальное и интернациональное, и подчеркнул решающую роль ленинских принципов, ставших для Маяковского живым, конкретным воплощением гуманизма, в новаторских исканиях поэта.[1]

Доктор филолог. наук А. М. Абрамов (Воронеж) в докладе «Народ и личность в поэзии Маяковского» отметил, что нельзя удовлетворяться общим признанием основополагающего места великого поэта революции в советской поэзии. В нашем «поэтическом каждодневье», сказал докладчик, действуют различные тенденции, в том числе и такие, которые говорят о недостаточном присутствии Маяковского в нашей поэзии. Эта недостаточность никак не восполняется ни обращением к опыту Марины Цветаевой или Иннокентия Анненского, ни прививками Фета, хотя бы и в сочетании с Некрасовым. Нужен другой опыт, в том числе опыт поэзии Маяковского, а он трактован многими из нас без учета современных задач и потому неправильно представляется принадлежащим пусть и недавнему, но все-таки прошлому. Отметив односторонность представления о Маяковском исключительно как о поэте-трибуне, А. М. Абрамов обратился далее к анализу диалектического соотношения образов народа и личности в творчестве Маяковского, изменений в их структуре, в их нравственном и эстетическом содержании.

С докладом «Маяковский и национальные художественные традиции» выступил доктор филолог. наук П. С. Выходцев (Ленинград). Охарактеризовав имеющиеся труды о связях поэта с традициями русской классики, он подчеркнул, что при всей многочисленности этих работ, содержащих в ряде случаев интересные и плодотворные наблюдения и выводы, еще далеко не полностью исследованы преемственные связи Маяковского с национальной поэтической культурой. Маяковского чаще всего называют советским, но совсем редко — русским поэтом, и он тем самым порой оказывается как бы вненациональным явлением, сказал докладчик. Истинный масштаб личности и творческого подвига Маяковского можно по-настоящему понять только постоянно соотнося его с предшествующим опытом. Творчество и идейно-эстетические взгляды Маяковского пора рассматривать в свете больших проблем, волновавших крупнейших художников русской и мировой литературы. В заключение П. С. Выходцев остановился на вопросе о традициях Маяковского, отметив, что серьезным недостатком написанных на эту тему исследований является слишком изолированное рассмотрение вопроса, без учета продолжающегося воздействия классиков прошлого, а также современников Маяковского (А. Блока, С. Есенина, Д. Бедного) и крупнейших поэтов нового поколения (М. Исаковского, П. Васильева, А. Твардовского, Н. Тихонова, Я. Смелякова, А. Прокофьева и др.) на развитие современной поэзии. При этом он особенно акцентировал мысль о постепенном (начиная с 30-х годов) углублении в творчестве ряда поэтов (П. Васильев, А. Прокофьев, Я. Смеляков, Б. Ручьев, О. Берггольц, Вас. Федоров, в значительной мере и А. Твардовский) своеобразного синтеза традиций Маяковского и Есенина.

Изучать Маяковского, сказал в докладе «Проблемы изучения лирики Маяковского» проф. В. П. Друзин (Москва), можно в трех ракурсах: соотнося поэта с его великими предшественниками, в перспективе нашего времени, которое самому поэту представлялось далеким будущим, и, наконец, на фоне его современности, тщательно восстановив при этом обстановку 20-х годов в целом — иначе мы рискуем многое не понять в замыслах Маяковского. В. П. Друзин детально рассмотрел так называемые «лирические формулы», являющиеся, по его мнению, тем главным, что есть у поэта-лирика (эти общие положения он иллюстрировал анализом стихотворения «Сергею Есенину»). Он осветил многообразие лирических мотивов Маяковского (любовная и философская лирика, лирика природы и т. д.) и обратил внимание на необходимость углубленного изучения тем «Лирика Маяковского» и «Маяковский-лирик». Далее В. П. Друзин поставил вопрос о новом обращении к исследованию

[1] Основные положения доклада А. И. Метченко отражены в его статьях в журнале «Наш современник» (1973, № 7, стр. 158—166) и в «Литературной газете» (1973, № 28, 11 июля, стр. 2).

lib.pushkinskijdom.ru

жанровой природы поэм Маяковского. Коротко напомнив имевшие место в 20-е годы споры об эпосе, о резком неприятии многими литераторами (рапповцами, конструктивистами и др.) поэм Маяковского, а также ряд иронических и критических высказываний самого поэта об эпосе, он подчеркнул, что проблема жанрового своеобразия поэм «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!» и других и сегодня не получила еще ясного и определенного решения. По мнению В. П. Друзина, это лирические произведения особого склада, насквозь пронизанные публицистикой. В этой связи докладчик остановился на необходимости тщательного изучения так называемой «лирической публицистики», высказав мнение, что именно лирический заряд публицистики Маяковского обеспечивает силу и долговечность его лирико-публицистических формул («Я всю свою звонкую силу поэта тебе отдаю, атакующий класс!» и др.).

Канд. филолог. наук Ф. Н. Пицкель (Москва) в докладе «Маяковский и некоторые направления в лирике XX века» отметила, что в Маяковском слились воедино яркая поэтическая индивидуальность и типичность идейно-художественных исканий. Она показала, что в творчестве Маяковского с почти конкретной наглядностью материализовались те общие тенденции развития, тот путь, которым шла значительная часть прогрессивных поэтов XX века (П. Элюар, Б. Брехт, П. Неруда и др.), продолжая — расширяя и углубляя — намеченные им тенденции.[2]

Канд. филолог. наук К. Г. Петросов (Коломна) в докладе «О художественной системе и методе раннего Маяковского», подытоживая свое многолетнее изучение этого вопроса, получившее отражение в целом ряде его публикаций, охарактеризовал романтическую основу дооктябрьского творчества поэта, специфические особенности его романтизма. Наряду с этим докладчик подчеркнул также значение, которое имел для раннего Маяковского огромный художественный опыт изображения действительности, накопленный реалистической литературой.

Дореволюционному творчеству Маяковского были посвящены также доклады кандидатов филолог. наук Р. С. Спивак (Пермь) — «Особенности образной системы дооктябрьской лирики Маяковского» и А. М. Минаковой (Москва) — «К вопросу о трагическом в драматургии Маяковского». Р. С. Спивак охарактеризовала дооктябрьскую лирику поэта как лирику обобщенно-философских решений, выявляющую закономерность трагической раздробленности личности в условиях буржуазного общества. Нравственно-философская проблематика воплощается в ней в соотношении образов капиталистического города, толпы и лирического героя, построенных как концептуально-философские образы, а нравственно-философский по своему типу конфликт формирует особенности сюжетной ситуации лирики — ее условность и экспериментальность, сообщающие ей характер обобщенности, пространственной и временной «открытости». А. М. Минакова подчеркнула, что сознание Маяковского уже в начале творческого пути соприкоснулось с важнейшими противоречиями эпохи, порождавшими у молодого поэта трагическое ощущение мира и человека в нем, что проявилось во всем его творчестве тех лет; трагизм мироощущения определил жанровые поиски поэта; закономерен был приход лирика Маяковского к трагедии, завершившей первый этап его творческой биографии и открывшей дорогу к трагическим поэмам предреволюционных лет. Трагический пафос, противопоставление героя миру «жирных» стали жанрообразующими принципами трагедии Маяковского, сложность структуры которой определена не только его видением мира, но и диалектическим единством трагического, лирического и комического начал.

Вопрос о жанровой структуре поэзии Маяковского был поставлен в докладе канд. филолог. наук А. С. Субботина (Свердловск) «О жанровой типологии поэзии Маяковского». Выделив две типологические тенденции в ранней лирике Маяковского (экспрессивно-изобразительную и взволнованно-декламационную), докладчик отметил, что после Октября у поэта постепенно формируется разветвленная система лирико-декламационных и лирико-повествовательных жанров: пафосный марш, ораторские «обращения», «разговоры», «размышления» и «рассказы», а также сказово-повествовательные агитационные «истории», лирические «портреты», эмоциональные зарисовки.

Многообразие и специфика форм художественной условности, присущий поэту условно-метафорический тип художественного мышления рассматривались в докладе канд. филолог. наук С. А. Коваленко (Москва) «Формы поэтической условности у Маяковского». Приемы резкого смещения временных планов, реального и фантастического, метафоры и гиперболы, подчеркнула С. А. Коваленко, ведут у Маяковского и у поэтов, продолжающих эту его традицию (В. Луговской, Э. Межелайтис, Вас. Федоров, О. Сулейменов), к выявлению внутренних, глубинных пластов в сознании личности, к воссозданию целостной картины ее духовного мира. Игравшие весьма существенную роль в изображении жизни сердца и объек-

[2] Расширенный вариант доклада Ф. Н. Пицкель опубликован во втором номере «Русской литературы» за этот год (стр. 19—33).

lib.pushkinskijdom.ru

тивной действительности, условные формы претерпевали значительные изменения в процессе творческого развития поэта: от гигантомании «150 000 000» и резких смещений реального и фантастического в поэме «Про это» он шел к историзму своего лирического эпоса — поэмам «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!».

В докладе «К вопросу о развитии эстетических взглядов Маяковского (1922—1925 гг.)» аспирант М. С. Бодров (Москва) охарактеризовал принципы построения прижизненных сборников поэта («Вещи этого года» (1924), «Только новое» (1925), пятый том собрания сочинений (1927) и др.), которые, как считает докладчик, отражают эстетические взгляды поэта. М. С. Бодров отметил, что сборники Маяковского представляли собой синтез теоретической и практической разработки вопросов, связанных с выполнением «социальных заказов», средство целенаправленной и аргументированной агитации читателя за свой взгляд на поэзию. Являясь фактами самооценки и самоанализа, они свидетельствуют о развитии взглядов Маяковского на задачи литературы, ее природу, на решение актуальных проблем искусства.

Канд. филолог. наук Б. П. Гончаров (Москва) в докладе «О лексико-фразеологической системе Маяковского» проследил особенности лексики и фразеологии поэта, воссоздающей переживания лирического героя. Как считает докладчик, эта лексика и фразеология обладает определенным внутренним идейно-художественным единством и образует некую систему, которая включает в себя богатый арсенал средств для создания предельной экспрессии (оценочная суффиксация, разговорно-бытовая лексика, склонение несклоняемых слов и т. д.).[3] Канд. филолог. наук О. И. Федотов (Владимир) в докладе «О семантическом аспекте изучения рифмы Маяковского» затронул ряд общетеоретических вопросов изучения рифмы. Он показал, что рифмовая техника Маяковского — принципиально новый этап в эволюции русской рифмы во всех отношениях: в количественном (увеличивается объем созвучных компонентов), качественном (осуществляется принцип апараллелизма — грамматического, синтаксического и семантического, расширяется стилистический диапазон каламбура рифмы) и функциональном (оставаясь ведущим ритморегулятором, она в еще большей мере направляет развертывание темы стихотворения).

Отдельные доклады были посвящены различным аспектам изучения и восприятия творчества поэта в нашей стране и за рубежом. Канд. филолог. наук Г. С. Черемин (Москва) в докладе «Из истории изучения творчества Маяковского» остановился на освещении литературной критикой 20-х—начала 30-х годов идейно-художественного развития поэта.[4] Кроме того, докладчик подчеркнул необходимость комплексного исследования вопросов мирового значения творчества Маяковского, его связи с русской классической литературой и поэзией народов СССР. Г. С. Черемин особо отметил важность критической оценки мемуарной литературы о поэте и создания научной библиографии Маяковского.

Доктор филолог. наук Д. А. Тухарели (Тбилиси) посвятил свой доклад изучению Маяковского в Грузии. Переводы произведений поэта на грузинский язык, сказал докладчик, выходят отдельными изданиями начиная с 1931 года, но в большинстве случаев эти переводы не удовлетворяют современным требованиям. По словам Д. А. Тухарели, в грузинском литературоведении хорошо освещены жизнь поэта в Грузии, отношение к нему грузинской общественности, изображение Грузии в его поэзии и тому подобные вопросы, но явно недостаточно изучены такие темы, как «Маяковский на грузинском языке» (не обобщен опыт переводчиков, почти не оценены и сами переводы), «Традиции Маяковского и грузинская поэзия». Грузинские литературоведы недостаточно активно включаются и в изучение общих проблем жизни и творчества поэта. Подводя итоги, докладчик отметил, что, к сожалению, изучение Маяковского в Грузии активизируется лишь по мере приближения очередного юбилея поэта.

О восприятии и изучении творчества поэта в Югославии говорил в своем докладе член Союза писателей СССР Й. Станишич (Ленинград). Он охарактеризовал переводы произведений поэта на сербохорватский язык со времени их первой публикации (1921) до наших дней, особо выделив переводы Р. Зоговича, впервые раскрывшего перед югославским читателем силу и красоту поэзии Маяковского и воссоздавшего образ поэта в стихотворениях «Намокший платан» (1939), «Сентиментальное путешествие» (1964) и «Если уже записывать сны» (1964). Далее Й. Станишич остановился на работах югославских критиков о Маяковском, отметив тенденциозность ряда авторов, которые стремятся оторвать поэта от революции. Особенно характерны в этом отношении книга Н. Богданович «Футуризм Маринетти и Маяковского» (1963) и работа словенского критика Б. Крефта, пытающегося сблизить дореволюционную поэзию Маяковского с творчеством Ионеско

[3] Расширенный вариант доклада Б. П. Гончарова опубликован во втором номере «Русской литературы» за этот год (стр. 34—49).

[4] См. статью Г. С. Черемина в этом же номере «Русской литературы» (стр. 156—167).

lib.pushkinskijdom.ru

и Беккета, хотя присущая им философия абсурда всегда была чужда Маяковскому.

Ряд докладов был посвящен выяснению личных взаимоотношений и творческих связей Маяковского с современниками. Канд. филолог. наук М. Ф. Пьяных (Ленинград) в докладе «Маяковский и Блок. (О некоторых особенностях историзма в послеоктябрьском творчестве Блока и Маяковского)» подчеркнул, что спор поэтов не сводился к противопоставлению организованного и стихийного начала в революции: он касался путей развития нового мира и включал в себя сложные социальные, нравственные и эстетические проблемы. Со временем, в 20-е годы, в творчестве Маяковского все более сказывалось не только отталкивание от Блока, но и стремление дать конкретно-историческое осмысление духовно-нравственной проблематики поэмы «Двенадцать».

Канд. филолог. наук И. В. Фоменко (Калинин) в докладе «О прямом и опосредствованном выражении в лирике (Маяковский и Пастернак)» отметил различный подход к осмыслению действительности в творчестве обоих поэтов. По мнению докладчика, у Маяковского чувство всепоглощающей радости бытия всегда «материализовалось» в прямых столкновениях, за которыми стояли социальные противоречия, а Пастернак стремился передать (книга «Сестра моя — жизнь») лишь «сказочное настроение» лета 1917 года. Если кредо Маяковского — «о времени и о себе» — усиливало публицистическое начало его стихов, то кредо Пастернака — «я во времени, время во мне» — предопределило возможность множества интерпретаций его стихов, ту «затуманенность» его лирики, которая так огорчала Маяковского.

Некоторые аспекты личных и творческих взаимоотношений Маяковского с И. Сельвинским и вообще с конструктивистами рассмотрела канд. филолог. наук М. Г. Ваняшова (Ярославль) в докладе «Спор о „счастье сегодняшнего человека“ (Маяковский и Сельвинский)». Она охарактеризовала и то общее, что было свойственно этим поэтам в начале 20-х годов, и те существенные различия в их идейно-эстетических взглядах, которые все более усугублялись к концу десятилетия.

Научн. сотр. Н. И. Гусева (Москва) в докладе «Маяковский и Луговской» выделила сходные черты в созданном поэтами типе лирического героя, которые свидетельствуют о влиянии предельно эмоциональной поэтики Маяковского на Луговского. Это влияние сказалось уже в конце 20-х годов (в формировании, например, двупланового лирического стихотворения, продолжавшего традиции многоплановых стихов Маяковского) и заметно усилилось в последующие годы («Сказка о дедовой шубе», «Синяя весна» и др.).

С сообщением «Маяковский и Лариса Рейснер» выступила канд. филолог. наук Н. А. Такташева (Уфа). Она охарактеризовала статью Л. Рейснер «От Александра Блока к Северянину и Маяковскому» и некоторые другие малоизвестные материалы.

Творческое воздействие Маяковского на молодых поэтов Ленинграда 20-х годов (Л. Равич, В. Саянов, Б. Корнилов, О. Берггольц, Н. Заболоцкий и др.) проследил в докладе «Маяковский и молодые ленинградские поэты 20-х годов» канд. филолог. наук А. А. Александров (Ленинград). Он выделил три типа таких влияний: 1) малоплодотворный путь прямого ученического подражания Маяковскому (Л. Равич), 2) путь не только следования за Маяковским, но и посильного творческого развития его достижений (многие пролетарские поэты), 3) активное обращение к художественному опыту Маяковского, тесное соприкосновение с ним (Н. Заболоцкий).

В докладе «Маяковский и советская поэма 20-х годов» научн. сотр. В. В. Базанов (Ленинград) отметил, что ряд вопросов, связанных с поэмами Маяковского, вопреки распространенному мнению, не только не изучен, но даже и не поставлен (не собраны, например, и не осмыслены его высказывания о жанре поэмы). Докладчик остановился на жанровой специфике поэм Маяковского, подчеркнув ошибочность нередко встречающихся утверждений о том, будто именно Маяковский создал тип лиро-эпической поэмы: поэма эта утвердилась еще в эпоху романтизма, новаторство же Маяковского следует видеть в том, что он существенно преобразил, «обновил» эту разновидность жанра. В. В. Базанов говорил также о необходимости перехода от изолированного изучения поэм Маяковского к рассмотрению их в широком историко-литературном контексте, в тесной связи с поисками других поэтов тех лет в жанре поэмы.

Канд. филолог. наук И. В. Денисова (Москва) в выступлении о традициях Маяковского в современной советской поэзии отметила, что принцип Маяковского «поэт всегда должник вселенной» унаследовала вся наша поэзия, что традицию лирического «полпредства», открытую в зарубежных стихах Маяковского, продолжили 20, 30 и 40 лет спустя в своих зарубежных циклах Н. Тихонов и К. Симонов, М. Турсунзаде и М. Бажан, С. Васильев и А. Малышко и др., что поэзия Маяковского стала первоисточником в постижении мастерства социалистической лирики для тех, кто обрел голос в огне Великой Отечественной (С. Наровчатов и М. Луконин, С. Орлов и М. Дудин, Д. Ковалев и В. Туркин и др.). Харак-

lib.pushkinskijdom.ru

теризуя обращение к традициям Маяковского поэтов последних десятилетий (Ю. Марцинкявичус, В. Соколов, Е. Исаев, И. Драч, О. Сулейменов, А. Вознесенский, В. Цыбин, М. Каноат, О. Вациетис, Р. Рождественский, В. Гордейчев и др.), И. В. Денисова заметила, что каждый из этих поэтов берет у Маяковского то, что близко его творчеству, что каждый на своем языке, своими образами, в русле своей неповторимой индивидуальности ведет единый многоплановый разговор «о времени и о себе».

В прениях по докладам выступили А. И. Метченко, А. М. Абрамов, П. С. Выходцев и Й. Станишич.

А. И. Метченко, отметив разнообразие тематики докладов и сообщений, с удовлетворением констатировал тот факт, что почти все выступавшие уделяли большое внимание художественному мастерству Маяковского и, в частности, проблемам его поэтики. В то же время он подчеркнул, что обращение к частным, подчас узким темам может быть вполне успешным только при условии соотнесения их с общим историко-литературным процессом. Касаясь затем отдельных положений заслушанных докладов, А. И. Метченко обратил внимание на широкое увлечение современных исследователей проблемой лиризма, которое нередко приводит к крайностям, к попыткам с помощью лиризма объяснить чуть ли не все проблемы. В этой связи А. И. Метченко подробно остановился на судьбах лирики и эпоса в XX веке, осветил исторические причины последовательного углубления лиризма в литературе нашего столетия и очертил своеобразие этого процесса до и после Октябрьской революции, его связь с исторически обусловленным усилением активизации личности и народных масс в целом. Движение к лирике и эпосу нового мира, сказал А. И. Метченко, шло иным путем, нежели был путь, например, Пастернака, и убедительнейшее доказательство этого — творчество Маяковского, который очень дорожил историческим движением миллионов простых людей и видел свою задачу в том, чтобы найти и укрепить связи, объединяющие и обогащающие и личность и общество.

А. М. Абрамов отметил важность изучения Маяковского в связи с русской классикой и главными мотивами мирового искусства (а не только поэзии). Разделяя высказанное в ряде докладов мнение о необходимости более глубокого изучения жанрово-родовой природы творчества Маяковского, он в то же время заметил, что не следует считать, как это практически получилось у некоторых докладчиков, будто предшествующие работы на эту тему содержали лишь одни ошибки и упрощения: двигаться вперед надо от уже достигнутого, а не от «белого листа». Затронув в этой же связи вопрос о новом типе лирики и эпоса Маяковского, А. М. Абрамов особо акцентировал мысль о «здоровом, глубоко гуманном утилитаризме» его поэзии, прочно связывающем ее с жизнью трудового народа и делающем Маяковского нашим товарищем, другом всех людей доброй воли и одним из самых верных учителей современных писателей.

Выступления П. С. Выходцева и Й. Станишича носили более частный характер и содержали некоторые конкретные замечания по отдельным докладам.

Закрывая конференцию, В. В. Тимофеева сказала в своем заключительном слове, что заслушанные доклады свидетельствуют о продолжающейся интенсивной работе по изучению творчества Маяковского как в Москве и Ленинграде, так и во многих других городах нашей страны, о стремлении ученых разных поколений широко использовать не только опыт, накопленный специалистами по Маяковскому, но и общие достижения нашего литературоведения. Вместе с тем углубленный подход к дальнейшему изучению творческого наследия поэта со всей серьезностью ставит вопрос о позиции исследователя, о верности идейно-эстетических критериев. В заключение В. В. Тимофеева с удовлетворением отметила, что конференция привлекла большое внимание научной и педагогической общественности.

*В. В. БАЗАНОВ*

---

## К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ О. Д. ФОРШ

21—22 мая 1973 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялась научная сессия, посвященная 100-летию со дня рождения О. Д. Форш.

Открывая заседание, доктор филолог. наук В. А. Ковалев сказал: «Жизнь выдающейся советской писательницы О. Д. Форш — многолетний творческий подвиг, пример благородной одержимости художника, последовательно идущего к цели». Он подчеркнул, что писательница «испытала счастье творца, сумевшего и успевшего поведать своему

lib.pushkinskijdom.ru

народу все главное, что накопила „история личности автора", одним из выражений которой, по мысли Форш, и является литература». По-настоящему не раскрыта критикой логика писательского развития Форш. «Нуждаются в более точной оценке ее отдельные произведения, эти неотъемлемые части целого, эти детали творческого портрета — четкого по контурам и удивительно гармоничного и цельного по внутреннему содержанию. Само качество таланта Форш, специфическая именно для нее магия слов и ей только свойственные структура характеров и художнически-инженерные расчеты архитектоники — все это только предстоит разведать исследователям ее творчества».

Форш внесла свою долю в обогащение советской исторической романистики. Как исторический романист она вошла в число крупнейших творцов литературы социалистического реализма. Поразительно вживание художника в различные эпохи, изумляют энциклопедизм ее познаний, ее интуиция в разгадке тайн, которыми заполнены страницы истории, ее стремление сделать художественное исследование прошлого живой потребностью современника в познании истоков и корней настоящего.

В заключение В. А. Ковалев подчеркнул, что Форш показала славные подвиги деятелей русского освободительного движения; ее творчество особенно близко и дорого ленинградцам: исторический образ нашего города проходит по страницам ее произведений.

В докладе доктора филолог. наук А. В. Тамарченко раскрыты личные и творческие связи О. Д. Форш с «интереснейшими» представителями трех литературных поколений, с писателями, стоявшими у истоков формирования советской литературы.

Наиболее подробно были освещены взаимоотношения О. Д. Форш с Блоком, Горьким и Фадеевым.

Блок был любимым поэтом писательницы, как Достоевский — ее любимым романистом. Личное знакомство состоялось в 1911 году. Они встречались у матери поэта и в разговорах затрагивали широкий круг тем, о чем свидетельствуют упоминания в дневнике и записных книжках Блока. Об интересе к творчеству Форш говорит и его рецензия 1919 года на драматический этюд «Смерть Коперника».

Анализу творчества Блока и значения его поэзии Форш собиралась посвятить большую работу «О Прекрасной Даме». «В переездах книга пропала. Остались клочки», — писала она Горькому.[1] Похороны Блока Форш пережила как завершение целой эпохи в развитии духовной культуры.

Из теоретиков символизма Форш больше всего интересовал А. Белый. Дружеское сближение Форш с А. Белым произошло в первые годы революции, когда Белый жил в Царском Селе после возвращения из-за границы. Общение с Форш было бурным из-за постоянных споров. В отличие от Белого писательница не приписывала художественному сознанию никакой «непроизвольно религиозной сущности», выдвигая мысль об активной роли искусства в историческом развитии. Дружеское общение и споры с А. Белым стали важным рубежом в выработке дальнейшей самостоятельной литературной позиции на пути к новому уровню художественного историзма.

При всем многообразии связей Форш в кругу старшего поколения советских писателей наиболее интересны ее отношения с Горьким. Взаимный творческий интерес возникает в 1926 году, он выразился «взрывом эпистолярного общения». Дружба с Горьким продолжается и в 1927 году, когда Форш навестила его в Сорренто. Их сближали общность жизненной проблематики, близость напряженных духовных исканий, тревога за судьбы мира и духовной культуры.

Колыбелью творческого общения Форш со вторым поколением советских писателей, пришедших из боев революции и гражданской войны, был «Дом искусств». На заседаниях литературной группы «Серапионовы братья» и на коллективных читках и обсуждениях литературных новинок она сблизилась с Фединым, Тихоновым, Всеволодом Ивановым и др. Несколько позднее состоялось знакомство и дружба с Фадеевым.

С особенной силой обильные литературные творческие и дружеские связи проявились в юбилейные дни восьмидесятилетия О. Д. Форш. Писатели-современники, представители разных поколений единодушно отмечали «неувядающую силу» ее таланта, «силу духа и ясность мысли», «нравственное влияние».

Доктор филолог. наук В. В. Тимофеева в докладе «„Сумасшедший корабль" Ольги Форш и проблемы прозы 20-х годов» проследила связь этого произведения с книгами других писателей-современников, затрагивающими проблему личности в новых исторических условиях после победы социалистической революции. Своеобразный по форме, насыщенный живыми воспоминаниями и остроумными зарисовками полуфантастического быта на переломе от военного коммунизма к нэпу, «Сумасшедший корабль» пронизан мыслью о судьбах культуры и судьбах личности. Показывая несовместимость с новой эпохой взглядов и представлений человека старого мира, необходимость глубинной

[1] Статья О. Форш «О Прекрасной Даме» хранится в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.



lib.pushkinskijdom.ru

перестройки его психики, писательница с тревогой размышляет о сложном процессе преемственности культурных традиций, о путях формирования личности нового типа.

Немногие сохранившиеся в архиве Форш черновые записи свидетельствуют о том, что автор намеревался продолжить — но в другом плане — начатый в «Сумасшедшем корабле» разговор о новом человеке. Однако этот замысел был, очевидно, заслонен новыми творческими работами. Вернувшись к материалу истории, писательница по-своему преломила в нем свои мысли о человеке и его духовном облике.

Канд. филолог. наук Ю. А. Андреев в докладе «О. Форш — романист» показал, что мастерство Форш как романистки имеет два аспекта, две трактовки: 1) как результат глубоко верного взгляда на мир, на человека, на историю; как качество, делающее писателя человековедом; 2) особая творческая художественная технология.

Нельзя сводить все писательское мастерство к технологии, но без анализа технологии нельзя обойтись, говоря об истинном мастерстве. Жанр романа требует особого ювелирного мастерства, тут необходим масштаб знаний и кругозора, а высокие идеалы и философичность ума проявляются с особой ясностью. Поставив вопрос об истинной ценности человека, Форш сопоставляет два характера в романе «Одеты камнем»: Русанин, натура художественная, человек исключительно тонкий, эстет, способный страстно и самозабвенно любить, увлекающийся и чувствительный и — прямолинейный фанатик Бейдеман, имеющий высокую жизненную цель — жить для всеобщего освобождения и счастья человечества. Композиционно роман строится так, что подлинный революционер — ориентир для окружающих.

В трилогии о Радищеве дана огромная историческая панорама жизни Европы и России в их философских и религиозно-философских течениях. Изображены различные социальные круги от Екатерины и придворных до Пугачева и его армии. «Радищев» — не узкобиографический роман, а именно исторический, отразивший ход большой истории во всех ее сложных противоречиях.

«Михайловский замок» позволяет с особой остротой поставить вопрос о диалектике человеческого характера, о сложном и многозначном человеке. Император Павел — фигура в русской истории отталкивающая, трагикомическая. В изображении Форш он трагичен как жертва многих обстоятельств, противоречивый, близкий к безумию человек, исполненный то подозрительности, то внезапного доверия. Эти его качества обусловлены сложными и бесчеловечными условиями воспитания.

Сценам с реалистическим показом социальных верхов противопоставлены другие, где читатель ощущает гуманистическую силу прогрессивного искусства. В романе мастерски применен психологический анализ, ощущается определенный взгляд на историю и своеобразная гармония исторического прогресса.

Мастерство Форш отличает особенность строить материал так, чтобы он наиболее эффективно воздействовал на читателя. В книгах Форш нет «пустот», повествование напряженно, в сюжете, в расположении действующих лиц — строгая симметрия; исторический деятель раскрывается через контакт с каким-либо вымышленным лицом. Технология Форш совершенна.

Творчество Форш — творчество мудрого мастера дает и эстетическое и научное наслаждение своим знанием истории и точным воспроизведением исторических деталей.

В докладе канд. филолог. наук Н. А. Грозновой «Рассказы 1920-х годов Ольги Форш» определялось значение первых сборников писательницы. Докладчица указала, что новеллистика Форш не укладывается в существующие схемы. Ее связывают либо с малорезультативными попытками освоить тему революции, либо подчеркивают в ней ученические следы подступов к романическому творчеству. Та и другая позиция страдают односторонностью. Процесс взаимообогащения революционных идей и традиций национальной культуры был пронизан сложной диалектикой. Новеллистика Форш открывает в этом процессе одну из ярких страниц. В сборниках «Индрыгин сказ» (1922), «Обыватели» (1923), «Летошний снег» (1924), «Московские рассказы» (1925) отражен губительный мир обывательщины, которая в фантастической изломанности человеческого сознания уродовала жизнь. В них отчетлива перекличка с гоголевской традицией (страшная судьба маленького человека), но дано иное решение темы: герои О. Форш лишены какой бы то ни было поэтизации. Показывая противоречивые проявления народного характера, Форш исследовала сложную социальную почву эпохи революции.

В сборнике «Летошний снег» центральный по глубине раскрытия человеческого характера рассказ «Товарищ Пфуль»; в нем каждый из героев — целое звено исторической жизни. Характерно само название сборника «Летошний (т. е. прошлогодний) снег», где автор исследует все, что «лепилось к революции без глубокого корня».

В «Московских рассказах» показаны уродливые, обывательские явления в новой жизни. Здесь резко ослаблен сюжет, его заслоняют бытовые зарисовки.

lib.pushkinskijdom.ru

Новеллистика Форш 1920-х годов с ее гуманистической проблематикой, с особенностью решения в ней социальных проблем еще раз доказывает, что свершившаяся революция расширяла горизонты тех исканий, которые всегда составляли основной нерв русской литературы.

Канд. филолог. наук З. И. Власова в докладе «Материалы из архива О. Д. Форш» охарактеризовала рукописи, письма и биографические документы, переданные семьей О. Д. Форш в Рукописный отдел Института русской литературы.

22 мая С. С. Гречишкиным был прочитан отрывок из воспоминаний об О. Д. Форш Н. С. Тихонова.

Доклад члена Союза советских писателей Т. В. Ивановой «О. Д. Форш и Всеволод Иванов» был посвящен взаимоотношениям этих писателей.

Канд. исторических наук Н. И. Гаген-Торн в докладе «О. Д. Форш и А. Белый» рассказала о встречах писателей на заседаниях Вольной философской ассоциации (Вольфила), председателем которой был А. А. Блок, а одним из основателей — Андрей Белый. Наиболее подробно докладчица останавливается на характеристике заседания, посвященного вопросу о кризисе современной культуры. Заседание вел А. Белый. Темой его выступления был «Символизм и культура духа».

Отношение О. Д. Форш к А. Белому выражено в ее «синтетическом портрете». Во всех пяти портретах, запечатлевших различные состояния А. Белого, заметна «нотка безумия, выражена символика улетающего сознания».

Аспирантка Киевского государственного педагогического института А. А. Лапутина выступила с кратким сообщением на тему «О. Д. Форш на Украине». Она рассказала, что писательница была связана с культурой украинского народа на всех этапах своего жизненного пути. Первые произведения Форш были написаны в Киеве. В первые послереволюционные годы она сотрудничала во Всеукраинском издательстве, читала и рецензировала множество книг. В ЦГАОР Киева хранятся некоторые ее рецензии и договор на публикацию романа «Оглашенные». Личные контакты с Украиной и украинскими писателями (О. Иваненко, Василием Козаченко, Вл. Сосноpой и др.) продолжались до последних дней жизни О. Д. Форш.

Канд. медицинских наук А. В. Орлов выступил с докладом «Ольга Форш и педагогический круг Иннокентия Анненского». Докладчик сам учился в классе О. Д. Форш, преподававшей рисование и лепку в школе Е. С. Левицкой, основанной при поддержке И. Ф. Анненского, и в школе Л. А. Пушкаревой.

Дружеские связи О. Д. Форш с И. Ф. Анненским возникли до ее переезда в Царское Село. Они завязались в Смоленской губернии, где Анненские проводили лето, а молодая Ольга Форш гостила в смоленском имении своей мачехи; позже она встречалась с Анненскими в Крыму. После переезда в Царское Село О. Д. Форш бывала частой гостьей в семье тогда уже покойного И. Ф. Анненского. Искусствовед и литератор Э. Ф. Голлербах в очерке «Город муз» так отметил появление писательницы в Царском Селе: «Появилась зоркая и остроумная Форш, и не дамскую, а крепкую мужскую беллетристику принесла она в дар царскосельским музам». О. Д. Форш придавала большое значение детскому рисунку и детской скульптуре. Произведения ее учеников экспонировались на выставке, посвященной 200-летию Царского Села.

И. Ф. Анненский и О. Д. Форш, два педагога-художника, принадлежали к сменявшим друг друга поколениям деятелей русской культуры.

Уже в сказках и рассказах для детей выразилось тождественное с Анненским понимание морально-этических и идейно-воспитательных задач. Их роднило отношение к творчеству Пушкина как идейной основе развития любви к родному слову, объединяло высокогуманное и любовное отношение к детям. В творчестве обоих педагогов-художников воплотились единые принципы развития подрастающего поколения с учетом возрастной специфики каждого периода. Уроки О. Д. Форш были не только уроками лепки и рисования, но и первыми уроками литературы. Она прививала интерес и любовь к Пушкину, водила детей к лицею и памятнику юноше-поэту, читала вслух отрывки из «Руслана и Людмилы», сказки Пушкина. А потом пушкинские образы должны были учениками воплощаться в скульптурные изображения из глины. Глиняные фигурки раскрашивались красками, создавались скульптурные иллюстрации. Вспоминаются прочитанные ею отрывки из путешествия Фритьофа Нансена на «Фраме» и то, как дети лепили потом фигурки эскимосов, их чумы, лодки, ездовых собак и северных оленей. Читалась и сказка о «духовике». Его смешной портрет повторялся в детских альбомах. Дети не знали тогда, что автор сказки — сама Ольга Дмитриевна.

О. Д. Форш и как педагог и как писатель была учителем в самом высоком смысле этого слова.

Директор Ленинградского дома писателей А. Я. Миллер рассказывает о праздновании 80-летия О. Д. Форш и поездке к ней в Тярлево, о ее любви к живой природе и склонности к юмористическим рассказам о самой себе.



lib.pushkinskijdom.ru

Воспоминания секретаря и редактора произведений О. Д. Форш М. С. Довлатовой прочитала Л. И. Кузьмина.

Племянник О. Д. Форш доктор филолог. наук Н. А. Мещерский и ее внук доктор биологических наук В. В. Меншуткин выступили с воспоминаниями, в которых нарисовали образ писательницы в кругу семьи и близких ей людей. Воспоминания их, а также других лиц, знавших О. Д. Форш, включены в книгу «О. Д. Форш в воспоминаниях современников», которая должна выйти в конце 1973 года.

*З. И. ВЛАСОВА*

---

К 100-летию со дня рождения Ольги Дмитриевны Форш музей Пушкинского дома подготовил выставку, основные материалы для которой были предоставлены дочерью писательницы Тамарой Борисовной Форш-Меншуткиной и внуком Владимиром Дмитриевичем Форшем (сыном ныне покойного Дмитрия Борисовича).

Жизненный и творческий путь О. Д. Форш был отражен на выставке в документах, рукописях ее произведений и их изданиях, переписке с писателями, трудах советских литературоведов, посвященных ее творчеству, портретах, рисунках, личных вещах писательницы и других экспонатах.

В витринах экспозиции была представлена часть рукописного наследия Ольги Форш, недавно влившегося в фонды Пушкинского дома: листы черновой рукописи первого исторического романа писательницы «Одеты камнем», план незавершенного романа «Оглашенные» и первая его глава, черновые наброски и выписки ее последнего романа «Первенцы свободы», другие ее рукописи, отражавшие ее замыслы и творческие поиски. Здесь же экспонировались письма писателей к Ольге Дмитриевне.

Не менее важны документы Ольги Форш, имеющие биографический характер: среди них — свидетельство о ее рождении, аттестат об окончании ею Московского Николаевского женского сиротского института в 1891 году, первый документ о работе Ольги Форш в советских учреждениях — удостоверение Отдела реформы школы, выданное 13 ноября 1918 года, вызов О. Д. Форш в Петроград из Киева по запросу «Вольфила» (Вольной философской ассоциации) в сентябре 1920 года (этот переезд навсегда связал Ольгу Форш с городом на Неве и во многом определил направление ее творчества), документы, относящиеся к пребыванию писательницы за границей (в частности документ на итальянском языке, гласящий о том, что синьора Ольга Форш, дочь Дмитрия и Нины, находится в Италии в качестве гостьи Максима Горького).

Произведения О. Д. Форш были показаны на выставке в их первых изданиях. Многие из этих книг представляют сейчас уже библиографическую редкость.

На выставке можно было увидеть портреты писательницы, исполненные ее друзьями-художниками в разные годы ее долгой жизни. Один из ранних — живописный этюд работы В. Д. Замирайло 1900-х годов. Портрет создан в период, когда Ольга Форш посещала художественную школу Н. И. Мурашко в Киеве; вероятно, тогда ее товарищ по ученью создал с натуры этот живописный набросок масляными красками. Работы художников В. Е. Савинского (1926 года), Г. С. Верейского (1928 и 1950 годов), Н. И. Альтмана (1946 года) и др. Последние изображения сделаны ленинградским художником А. В. Можаевым незадолго до кончины писательницы. Это ее скульптурный портрет и большой рисунок.

Многочисленны и разнообразны фотографические портреты Ольги Форш, экспонировавшиеся на выставке.

О малоизвестной стороне одаренной натуры Ольги Дмитриевны Форш давали представление показанные на выставке ее рисунки: портреты родных и близких, писателей, знакомых, многочисленные виды любимого ею Петербурга—Ленинграда, пейзажи, рисунки цветов, а также «портреты» героев ее романов («героев своих я не слышу, не осязаю, а прежде всего вижу», — объясняла происхождение этих «портретов» писательница). Всю свою жизнь Ольга Дмитриевна неутомимо рисовала: и еще совсем юной ученицей известного петербургского художника-педагога П. П. Чистякова, когда она мечтала стать художницей, и на склоне лет, после благополучно перенесенной операции глаз, когда мир вновь предстал перед ней во всем многообразии красок. Ольга Дмитриевна делала рисунки графитным карандашом, акварелью, цветными карандашами, писала маслом. Многие ее работы, а также походный ящик для рисования и карандаши были выставлены для обозрения.

На выставке был воссоздан уголок комнаты писательницы.

Экспонаты выставки в их совокупности позволяли глубже познакомиться с жизнью и творчеством писательницы, острее почувствовать своеобразие ее личности.

*И. Е. ГРУДИНИНА*

---

lib.pushkinskijdom.ru

## ТРАДИЦИИ ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКЕ

15—16 мая в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялось совещание, посвященное 85-летию со дня рождения чл.-корр. АН СССР Варвары Павловны Адриановой-Перетц, организованное сектором древнерусской литературы.

Во вступительном слове, посвященном памяти В. П. Адриановой-Перетц, академик Д. С. Лихачев сказал: «Во многих областях науки она оставила по себе открытия, новые научные подходы, новые методы изучения и издания памятников, учеников и просто добрые дела... Ее громадной заслугой было то, что она была историком литературы, создателем историко-литературных концепций, умевшим конкретно представить себе историко-литературные изменения в реальной исторической обстановке, обобщать историю литературы как часть общего исторического процесса, увязывать историко-литературные изменения с изменениями в других искусствах и в фольклоре... Без нее не было бы наших исследований и нашей науки о древнерусской литературе, — по крайней мере в ее современном виде».

Доклады, прочитанные на совещании, были так или иначе связаны с научными интересами Варвары Павловны.

В докладе канд. филолог. наук Л. А. Дмитриева «Труды В. П. Адриановой-Перетц по „Слову о полку Игореве“» был представлен полный обзор этих работ, начиная от сделанной В. П. Адриановой-Перетц библиографии изданий «Слова» и кончая методологически новыми статьями о связях «Слова» с фольклором и фундаментальными трудами о взаимоотношении «Слова о полку Игореве» и «Задонщины». Весь цикл работ В. П. Адриановой-Перетц по «Слову о полку Игореве» с полным основанием может быть назван блестящей страницей русской филологической науки.

Ассистент Ленинградского государственного университета канд. филолог. наук Н. С. Демкова в докладе «К вопросу о времени написания „Слова о полку Игореве“», опираясь на реалии «Слова» и отражение в нем конкретной исторической обстановки конца XII века, предложила уточнить время написания «Слова» 1194—1195 годами. Рассматривая содержание «Слова» в свете борьбы черниговских князей за киевский стол, Н. С. Демкова усмотрела в памятнике, кроме общерусских патриотических идей и призыва к единению, еще и местные черниговские тенденции, что, возможно, объясняет судьбу «Слова» в русской рукописной традиции — его малую распространенность.

Доктор филолог. наук А. Н. Робинсон начал свой доклад «Русско-половецкая символика в „Слове о полку Игореве“» с предположения, что создано «Слово» было сразу после похода, а дописывалось после возвращения из плена Владимира Игоревича.

Прослеживая русско-половецкие политические связи, тесное взаимодействие культур степи и южнорусских княжеств, А. Н. Робинсон трактует символику «Слова» как воплощение архаического половецкого эпоса; лебедь, бык, бусый волк — соответствуют половецким тотемам. Таким образом «Слово», по мнению докладчика, противоречит письменной литературе XII века и сближается со средневековой эпической поэзией.

Доклад аспирантки сектора древнерусской литературы Л. И. Сазоновой «Работа В. П. Адриановой-Перетц о рифме и ритме» был посвящен неопубликованной статье Варвары Павловны «К вопросу о рифме в старинном русском поэтическом языке», написанной в 1935 году. Автор статьи исследует зарождение рифмы в древнерусской переводной и оригинальной письменности, приводит примеры из произведений древнерусской литературы, классифицирует рифмы. В памятниках XVII века Варвара Павловна усматривает не случайную рифму, а правильно построенную стихотворную речь. В отличие от многих работ своих предшественников, где рифма рассматривалась главным образом только в связи с вопросом о появлении силлабического стиха, В. П. Адрианова-Перетц, исследуя обширный материал, поставила вопрос о рифме в древнейшей прозе.

Тема выступления доктора филолог. наук Я. С. Лурье — «Русская литература XV—XVI веков в трудах В. П. Адриановой-Перетц». Докладчик остановился на роли работы Варвары Павловны по определению репертуара древнерусской литературы этого периода. Варвара Павловна ввела в историю русской литературы памятники, стоявшие на грани литературы и деловой письменности — летописи, хронографы, переписки, послания, изымавшиеся предшествующей историографией из круга литературных памятников. В частности это относится к «Хожению за три моря» Афанасия Никитина. Исследовательницей было найдено его место в ряду древнерусских «хожений» и выделен его собственный стиль и жанр дневника, привнесшего в древнерусскую литературу личное начало. «Хожение» Афанасия Никитина охарактеризовано Варварой Павловной как новое течение в биографическом жанре в XV веке.

Я. С. Лурье отметил большое участие Варвары Павловны в создании книги «Истоки русской беллетристики».

Об открытиях в изучении истории старинного театра и ранней драматур-

lib.pushkinskijdom.ru

гии говорилось в докладе канд. филолог. наук А. С. Елеонской «Русский школьный театр XVII—начала XVIII века в работах В. П. Адриановой-Перетц». Варвара Павловна обнаружила существование провинциальных школьных театров в Астрахани, Твери, Троице-Сергиевой Лавре, Новгороде, проследила творческую связь между учебными труппами, изучила их репертуар, в котором с середины XVIII века начинают преобладать светские сюжеты и политические идеи (таковы открытые Варварой Павловной тверские пьесы об Александре Македонском). Вместе с тем Варвара Павловна — автор фундаментального библиографического исследования о школьной драматургии.

Вторая половина вечернего заседания 15 мая была посвящена обзору архивных материалов В. П. Адриановой-Перетц и воспоминаниям о ней.

Доктор филолог. наук О. А. Державина говорила о Варваре Павловне как о воспитателе ученых, занимающихся древнерусской литературой, о ее большой роли в организации группы по изучению древнерусской литературы в Институте мировой литературы.

Канд. филолог. наук Н. Ф. Дробленкова информировала собравшихся об архивных материалах В. П. Адриановой-Перетц, хранящихся в Институте русской литературы, и архивных материалах академика В. Н. Перетца, часть которых хранится в ЦГАЛИ (ф. 1277, 109 единиц хранения за 1896—1933 годы), а часть в Институте русской литературы. Здесь же в древлехранилище Пушкинского дома находится собрание рукописей В. Н. Перетца XII—XIX веков (648 единиц хранения).

Н. Ф. Дробленкова прочитала отрывки из писем В. П. Адриановой-Перетц к Н. К. Гудзию, касающиеся вопросов построения истории литературы и ее периодизации. В этих письмах Варвара Павловна выступает как новатор, ломающий традиционную периодизацию, рассматривающий движение литературных жанров в тесной связи с историей.

Профессор Ленинградского государственного университета доктор филолог. наук Г. А. Бялый выступил с воспоминаниями о работе Варвары Павловны в качестве профессора в семинарии В. Н. Перетца.

Доктор исторических наук С. О. Шмидт рассказал о переписке Варвары Павловны с академиком М. Н. Тихомировым, большое место в которой занимали воспоминания о самарском периоде жизни этих ученых.

Все выступавшие говорили о большой заботе Варвары Павловны о своих учениках и коллегах, о громадной работе, которую она вела как руководитель сектора древнерусской литературы, как редактор научных работ и рецензент, об обаянии ее личности, элегантности, большом душевном богатстве.

На вечернем заседании было прочитано письмо старейшего участника семинария академика В. Н. Перетца А. А. Назаревского, присланное из Киева к юбилею В. П. Адриановой-Перетц.

После докладов состоялся просмотр любительских кинофильмов о В. П. Адриановой-Перетц.

Заседание 16 мая открылось докладом академика Д. С. Лихачева «Стиль как поведение (к вопросу об особенностях стиля произведений Ивана Грозного)». Д. С. Лихачев указал на соотношение литературной борьбы и общественного поведения, на индивидуальный стиль как поведение писателя в письме, на единство деятельности писателя. Именно с этой позиции следует рассматривать индивидуальные черты стиля Ивана Грозного. В его политической деятельности большую роль играло лицедейство, притворное самоуничижение, скоморошьи приемы, переодевание. В сочинениях та же склонность к переодеванию и шутовству, сочетание различных стилей, подражание разным формам языка, склонность к псевдонимам (например Парфений Уродивый, послания от имени бояр). Страшные шутки деспота (Послание пленному Грязному в Крым), брань — перенесение в литературу поведения Грозного в жизни. Для произведений Грозного характерны ирония и гротеск, диспуты, скрытый диалог, актерство, склонность к амплуа простаков.

Творчество политического противника Ивана IV князя Андрея Курбского было рассмотрено в докладе С. О. Шмидта «О составе „Истории о великом князе Московском“ А. М. Курбского».

«История о великом князе Московском» — образец мемуарной литературы на русском языке. Одновременно это и памфлет, направленный против царя, и историко-прагматическое сочинение.

Рассматривая композицию «Истории», С. О. Шмидт приходит к выводу, что она представляет собой сборник сочинений Курбского, объединенных единой темой — трактат о государе, трактат о тиранстве, мартиролог, включает в себя варианты неотправленного ответа на первое послание царя.

С. О. Шмидт уточняет датировку произведения, историю его написания связывает с русско-польскими отношениями 70-х годов XVI века и выставлением кандидатуры русского царя на польский престол, против чего и была направлена «История о великом князе Московском» А. М. Курбского.

Доклад канд. филолог. наук Г. М. Прохорова «Повесть о Нило-Сорском ските» построен на анализе содержания Повести в рукописном сборнике ГИМ (Щукинское собрание, № 212). Наряду с сочинениями Нила Сорского, замет-

lib.pushkinskijdom.ru

ками о распорядке жизни в ските, Повестью, сборник содержит «кормовую» и «келарскую» книги Кирилло-Белозерского монастыря. Докладчик приходит к выводу, что автором Повести и составителем сборника является сам писец книги «тотмянин, дьячок Иван Иванов сын Плешков» и что он был лицом, исполнявшим хозяйственные обязанности сначала в Нило-Сорском ските, а затем в Кирилло-Белозерском монастыре. Таким образом обнаруживается еще один книжник XVII века, его сборник получает индивидуальное «лицо», а его произведение вводится в научный оборот.

Анализ состава другого рукописного сборника ГИМ (Синодальное собрание 865/327) середины XVII века был предметом доклада канд. филолог. наук Е. И. Дергачевой-Скоп. В сборнике, кроме одиннадцати произведений С. Шаховского, имеются две переписки Ивана Грозного с турецким султаном. Одна из них — на тему, почему русский правитель зовется царем — до сих пор не введена в научный оборот. Появление этого произведения Е. И. Дергачева-Скоп связывает с событиями середины XVI века, с дипломатической борьбой Ивана Грозного с Польшей за признание царского титула и датирует 60—80-ми годами XVI века. Жанр переписки определен как публицистический.

Канд. филолог. наук Е. К. Ромодановская сообщила о беллетристической обработке Есиповской летописи, использующей элементы фольклора. Эта обработка сохранилась в так называемой Забелинской редакции, создание которой можно отнести к последней трети XVI века. Особый интерес представляет рассказ о пленении князя Седяка, в основе которого, по всей видимости, лежит местное устное предание; в Забелинской редакции оно сохранилось более цельным, чем в основной редакции Есиповской летописи.

В докладе доктора филолог. наук А. М. Панченко «Юродство как зрелище» на житийном материале раскрываются особенности института юродивых и их роль в общественной жизни древней Руси. Древняя Русь насквозь театральна, хотя и не знала долго собственно театра; юродство также представляет собой зрелище, «позорище», которому присущи и особый костюм — рубаха юродивого, и особый язык жестов.

Канд. филолог. наук О. В. Творогов в докладе «Эпитеты в „Житии Феодосия Печерского“» обратил внимание на особенности стиля Нестора — автора рассматриваемого Жития. Хотя эпитеты в памятнике сравнительно немногочисленны и некоторые из них принадлежат к числу широкоупотребительных и казалось бы «стершихся», Нестор добивается стилистического эффекта, то нарочито концентрируя эпитеты в описаниях, требующих особого эмоционального подъема, то постоянным повторением определенных эпитетов создает атмосферу «благочестивого рвения» и «светлой радости», в которой, как хочет подчеркнуть агиограф, жили Феодосий и его сподвижники.

Заслуживает внимания индивидуальность словоупотребления Нестора. Это лишний раз подчеркивает уже высказывавшуюся исследователями мысль о высокой культуре слова в Киевской Руси.

Тема «поэтического стиля» древнерусской литературы всегда интересовала В. П. Адрианову-Перетц, так много сделавшую для ее углубленной разработки. К этой теме еще следует вернуться исследователям древнерусской литературы и литературного языка Руси XI—XVII веков.

Доклад канд. исторических наук Р. П. Дмитриевой «„Повесть о Петре и Февронии“ и волшебная сказка» представляет собой анализ соотношений житийных, сказочных элементов в повести. Докладчица отметила факт творческого подхода автора Повести к своим фольклорным источникам (к сюжетам о змееборчестве и о мудрой деве). Вместе с тем «Повесть о Петре и Февронии» тяготеет к жанру новеллы, внимание автора обращено на психологию героев, что характерно для литературы второй половины XV века — времени распространения жанра новеллы на Руси.

Канд. филолог. наук Ю. К. Бегунов в своем докладе «Три описания весны (Григорий Назианзин, Кирилл Туровский, Лев Аникита Филолог)» рассказал о художественных приемах изображения природы у трех греко-славянских писателей IV, XII и XVI веков. Все они дают не реальное, а символическое описание весны «в соответствии с теорией экфразиса и топоикой средневековых литератур. Функциональная роль описаний весны у всех трех авторов связана с амплификацией тем ораторских произведений, а идейно-эстетическая задача этих описаний зависит от трансцендентальной эстетики древнеславянских литератур».

Доклад канд. филолог. наук А. С. Демина «Представление о переменчивости жизни в русской литературе XVII века» касается черт новой литературы, появившейся в недрах древнерусской литературы второй половины XVII века. Эти черты проявились в драматургии, где герои даны в динамике, наделены жестом, быстрой речью, переменой положений. Стремительно развертывающиеся события создают атмосферу неустойчивости и зыбкости. Характерный для второй половины XVII века призыв погрузиться в чудную переменчивость жизни наблюдается и в переводных повестях, и в стихах Симеона Полоцкого, и в произведениях Феофана Прокоповича, и у Аввакума, сравнивающего свою жизнь с кораблем.

lib.pushkinskijdom.ru

Закрывая юбилейное совещание, посвященное В. П. Адриановой-Перетц, А. Н. Робинсон повторил два предложения, внесенные в ходе совещания С. О. Шмидтом: 1) издать сборник воспоминаний о В. П. Адриановой-Перетц; 2) лицам, имеющим письма Варвары Павловны, передать их или их копии в сектор древнерусской литературы Пушкинского дома.

*М. Д. КАГАН*

## ПАМЯТИ ПУШКИНА

7 июня 1973 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялось научное заседание, посвященное 174-й годовщине со дня рождения А. С. Пушкина.

С докладом на тему «О некоторых малоизученных вопросах биографии Пушкина» выступил доктор филолог. наук Б. С. Мейлах. Он отметил, что до сих пор остается нерешенной проблема научной биографии поэта. Нужно не только возобновить несколько ослабленные в последнее время поиски новых материалов, но и пересмотреть ряд точек зрения на те или иные периоды его жизненного пути, усилить освещение малоизученных периодов (особенно конца 20-х и 30-х годов), вновь проверить многие факты, принимаемые «на веру». До сих пор не привлекали должного внимания кризисные ситуации в биографии Пушкина; он из них всегда выходил (как, например, в 1822—1823 годах или в 1825 году), но они требуют анализа. Не изучена и история первой ссылки Пушкина, когда он, по его словам, находился на краю гибели, когда у него даже возникала мысль о самоубийстве (как и перед второй ссылкой). Нередко из одной работы в другую переходят без обоснования ответы на важные для эволюции Пушкина вопросы. В качестве примера Б. С. Мейлах привел запись Пушкина, которая во всех изданиях последних лет печатается так: «Только революционная голова, подобная Мирабо и Петру, может любить Россию так, как писатель только может любить ее язык». Эта исключительно интересная запись имеет особое значение в духовной биографии поэта; она свидетельствует о тех источниках мужества и оптимизма, благодаря которым Пушкин преодолел настроения отчаяния, охватывавшие его в силу общей политической ситуации 1822—1823 годов. Между тем эта запись до сих пор не была исследована ни с точки зрения ее содержания, ни с точки зрения текстологической. Приводя ряд фактов, которые касаются исторической обстановки и биографии Пушкина, Б. С. Мейлах утверждает, что в этой записи (где имена написаны неразборчиво) второе имя следует читать не «Петр», а «Пестель», с которым Пушкин общался и умом которого был восхищен. Это чтение в свое время предлагалось (правда, без обоснования) некоторыми редакторами сочинений Пушкина (П. О. Морозов и Ю. Г. Оксман), оно давно (опять-таки без всякого объяснения) заменено именем императора Петра. Что касается «Мирабо», то Б. С. Мейлах считает, что, говоря о любви к России, Пушкин вряд ли мог назвать имя французского деятеля. Здесь оно было условным, за ним скрывался декабрист Н. И. Тургенев, о котором поэт в десятой главе «Евгения Онегина» писал: «Одну Россию в мире видя, лаская в ней свой идеал...» Именем Мирабо Пушкин назвал Тургенева в одном из своих писем. В заключение докладчик подчеркнул важность исследования нерешенных текстологических вопросов в контексте историко-литературном и биографическом.

В докладе «К проблеме пушкинского фольклоризма (народно-фантастические поверья в литературных обработках 1820-х годов)» канд. филолог. наук Р. В. Иезуитова отметила, что многогранный по своим жанрово-стилистическим формам, по широте и глубине охвата действительности художественный мир поэзии Пушкина неразрывно связан с народным творчеством, воплотившим многовековой исторический, социальный и нравственно-этический опыт народа. С конца XVIII—начала XIX века на почве романтического воссоздания национальной старины и фольклора в русской литературе возник и получил широкое распространение интерес к миру народной фантастики, в частности к народной демонологии, нашедшей отражение в поверьях, легендах и былинах (в «суевериях народных» — по терминологии начала XIX века).

Обратившись к народному поверью о домовом — одном из популярнейших персонажей русской демонологии, Р. В. Иезуитова рассмотрела характер и направление литературной обработки народно-фантастических жанров и сюжетов в поэзии 1820-х годов. Как было показано в докладе, стихотворение Пушкина «Всем красны боярские конюшни» является произведением балладного жанра (сюжетно связанным с народными «суевериями») и находит известную тематическую аналогию в балладе Веневитинова «Домовой» (1826), с текстом которой поэт мог ознакомиться еще до ее появления в печати в 1829 году. Вместе с тем, по мнению Р. В. Иезуитовой, Пушкин не ограничивается

lib.pushkinskijdom.ru

восприятием литературной традиции, а обращается непосредственно к устному народно-поэтическому творчеству, изучая его в селе Михайловском, а также используя в своей работе печатные источники, в частности «Абвегу русских суеверий» М. Д. Чулкова (1786), которая имеется в библиотеке Пушкина (Пушкин и его современники, вып. IX—X. СПб., 1910, стр. 113). Стихотворение «Всем красны боярские конюшни» имеет ряд сюжетных и стилистических соответствий со статьей о домовом из книги Чулкова. Сопоставив также «Всем красны боярские конюшни» со стихотворной притчей Ф. Слепушкина «Конь и домовой» (1827), сочиненной «по задаче Пушкина», Р. В. Иезуитова пришла к выводу, что в обработке фольклорно-фантастического поверья о домовом Пушкин оказался неизмеримо ближе к подлинной народности, чем поэт-самоучка, выходец из крестьянской среды Ф. Слепушкин.

С анекдотом о Павле I, который со слов Пушкина был записан В. А. Соллогубом, ознакомил присутствующих канд. филолог. наук В. Э. Вацуро, обнаруживший эту запись в черновой тетради В. А. Соллогуба. В связи с этим докладчик остановился на интересе Пушкина к анекдоту как жанру и показал, что обнаруженная им новелла — один из немногочисленных сохранившихся образцов устного повествовательного мастерства Пушкина — отразила в миниатюре его литературные и исторические интересы 1830-х годов.

Канд. филолог. наук С. Г. Бочаров в сообщении «Об интерпретации заключительной строфы „Евгения Онегина“» рассмотрел вопрос о последней 51-й строфе VIII главы романа в стихах. Он связал стихи «Блажен, кто праздник жизни рано...» и следующие за ними с лирикой Пушкина и подверг обстоятельному анализу семантику мотива «праздник жизни» и его изменения в связи с духовной эволюцией поэта.

*О. А. Шини*

## ОТ РЕДАКЦИИ

В третьем номере нашего журнала за 1973 год опубликована заметка Э. Малэк и Я. Вавжинчика «Малоизвестный польский перевод „Российской грамматики“ М. В. Ломоносова».

К сожалению, авторы заметки не сообщили, что данный перевод уже привлекал внимание ученых (см. статью проф. Ф. Селицкого «Lomonosow w Polsce» («Slavia Orientalis», 1962, № 2), а также Г. М. Милейковской «К истории славянской грамматической терминологии (К двухсотлетию со дня смерти М. В. Ломоносова)» (Slavia», 1967, № 1)).

Внося это необходимое исправление, редакция журнала «Русская литература» еще раз обращается к авторам, направляющим материалы в журнал, с настоятельной просьбой тщательно проверять все сообщаемые ими сведения.

lib.pushkinskijdom.ru

## УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В 1973 ГОДУ

### СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ


| | № | Стр. |
|---|---|---|
| **Алексеев М. П.** К VII Международному съезду славистов | *3* | 3 |
| **Андреев Ю. А.** О неравномерности литературного развития | *3* | 58 |
| **Базанов В. В.** «Маленькая» поэма первых лет революции и 20-х годов (к характеристике ее как особой разновидности жанра) | *4* | 103 |
| **Бялый Г. А.** «Власть тьмы» в творчестве Л. Н. Толстого 80-х годов | *2* | 71 |
| **Гончаров Б. П.** О лексико-фразеологической системе В. Маяковского | *2* | 34 |
| **Григорьян К. Н.** О современных тенденциях в изучении романа Лермонтова «Герой нашего времени» (к проблеме романтизма) | *1* | 57 |
| **Гринфельд Т. Я.** О художественном методе М. Пришвина | *1* | 46 |
| **Долгополов Л. К.** О некоторых особенностях реализма позднего Бунина (опыт комментария к рассказу «Чистый понедельник») | *2* | 93 |
| **Дудевски Христо** (*Болгария*). К проблеме литературных влияний и связей | *2* | 110 |
| **Зельдович М. Г.** Судьба одной идеи (принцип объективного обоснования идеала в литературных дискуссиях 60-х годов XIX века) | *2* | 50 |
| **Морозов А. А.** Новые аспекты изучения славянского барокко | *3* | 7 |
| **Новиков Михай** (*Румыния*). Русский реалистический роман как явление в процессе развития мировой литературы | *3* | 24 |
| **Пицкель Ф. Н.** Маяковский и пути развития лирики XX века | *2* | 19 |
| **Пришвина В. Д.** Слово правды | *1* | 29 |
| **Ревякин А. И.** Значение А. Н. Островского | *2* | 3 |
| **Серман И. З.** Нерешенные вопросы истории русской литературы XVIII века | *1* | 11 |
| **Трифонов Н. А.** Луначарский и Брюсов | *4* | 3 |
| **Утехин Н. П.** Основные типы эпической прозы и проблема жанра повести (к постановке вопроса) | *4* | 86 |
| **Фридлендер Г. М.** Русский реализм (некоторые спорные проблемы и очередные задачи изучения) | *3* | 37 |
| **Храпченко М. Б.** О некоторых основных направлениях литературоведческих исследований | *1* | 3 |


### ОБСУЖДАЕМ ПРОБЛЕМЫ ПОСТРОЕНИЯ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ


| | | |
|---|---|---|
| **Выходцев П. С.** Проблемы изучения истории русской советской литературы | *4* | 35 |
| **Ковалев В. А.** К вопросу о периодизации истории русской советской литературы | *4* | 21 |
| **Макогоненко Г. П.** Проблемы Возрождения и русская литература | *4* | 67 |
| **Павловский А. И.** О литературном портрете в «Истории русской советской литературы» | *4* | 58 |


### ПОЛЕМИКА


| | | |
|---|---|---|
| **Лихачев Д. С.** Возрождение в средневековье (ответ В. В. Кожинову) | *4* | 114 |


### ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ


| | | |
|---|---|---|
| **Аверин Б. В.** Из неопубликованных писем В. Г. Короленко | *1* | 105 |
| **Бальбуров Э. А.** Своеобразие сюжета новой катаевской прозы («Трава забвения») | *2* | 189 |


lib.pushkinskijdom.ru

| | № | Стр. |
|---|---|---|
| **Андрей Белый.** Письма к А. М. Мискарян (публикация и вступительная заметка Нвард Терян) | *1* | 155 |
| **Бессонов Б. Л.** Глеб Успенский и русские эмигранты 1870-х годов (новые материалы) | *4* | 138 |
| **Вильчинский В. П.** Славянский вопрос в русской литературе 1870-х годов (к проблеме народного характера) | *3* | 118 |
| **Власова З. И.** Из архива О. Д. Форш (письма М. М. Пришвина и Всеволода Иванова) | *2* | 185 |
| **Гейро Л. С.** Неизвестные страницы из статьи Гончарова об Островском | *2* | 144 |
| **Гитович Н. И.** Неизвестные письма А. П. Чехова | *1* | 109 |
| **Глоцер В. И.** К истории книги С. Федорченко «Народ на войне» | *1* | 148 |
| **Громов В. А.** Из «Воспоминаний» Н. А. Островской | *2* | 138 |
| **Груздев А. И.** Из истории некрасовского текста (текстологические заметки) | *4* | 119 |
| **Грунтов А. К.** Материалы к биографии Н. А. Клюева | *1* | 118 |
| **Заборова Р. Б.** Из архивных разысканий о Н. А. Некрасове | *4* | 124 |
| **Зайдман А. Д.** Литературные студии «Всемирной литературы» и «Дома Искусств» (1919—1921 годы) | *1* | 141 |
| **Зенкова К. В.** Революционер-народник Иван Мартынович Ковальский и его литературно-критические статьи | *2* | 165 |
| **Иванов С. Н.** О переводах произведений Пушкина на узбекский язык (заметки по сопоставительной поэтике) | *3* | 97 |
| **Иокар Л. Н.** Горький за чтением книг о Л. Толстом | *3* | 151 |
| **Краснов П. С.** О «Федоре Рязанском» | *3* | 104 |
| **Левинсон З. И.** О повести К. Федина «Трансвааль» | *1* | 159 |
| **Малышев В. И.** Новые поступления в собрание древнерусских рукописей Пушкинского дома | *2* | 196 |
| **Малэк Э., Вавжинчик Я.** (*Польша*). Малоизвестный польский перевод «Российской грамматики» М. В. Ломоносова | *3* | 96 |
| **Михайлов А. И.** Петр Орешин и крестьянские поэты начала XX века (к проблеме народности советской литературы) | *1* | 126 |
| **Мостовская Н. Н.** Тургенев и петербургское Общество взаимного вспоможения русских артистов (по неопубликованным материалам) | *1* | 98 |
| **Мысляков В. А.** Тема «стыда» в творчестве Салтыкова-Щедрина | *3* | 132 |
| **Оленчук М. И.** Неопубликованная статья Е. И. Утина «Неурожай в литературе» | *3* | 144 |
| **Писцова А. З.** Неизвестная комедия М. М. Достоевского «Мачеха» | *4* | 135 |
| Письма Н. Н. Асеева В. П. Полонскому (публикация Ю. А. Мешкова) | *4* | 152 |
| Письма С. Н. Сергеева-Ценского (публикация В. В. Смиренского) | *4* | 155 |
| Письма В. Я. Шишкова к П. С. Богословскому (публикация З. И. Власовой) | *4* | 146 |
| **Полякова Л. В.** О литературной группе «Кузница» | *2* | 175 |
| **Прийма Ф. Я.** Сербско-хорватские параллели к «Слову о полку Игореве» | *3* | 73 |
| **Пухов В. В.** П. И. Шаликов и русские писатели его времени (по архивным материалам) | *2* | 158 |
| **Ровда К. И.** Из истории чешско-русских литературных связей (В. Ч. Бендл — пропагандист и переводчик Пушкина) | *1* | 86 |
| **Сазонова Л. И.** Принцип ритмической организации в древнерусской повествовательной прозе | *3* | 82 |
| **Семенов Е. И.** У истоков «Подростка» | *3* | 107 |
| **Строчков Я. М.** Об одной державинской строке | *2* | 155 |
| **Таратута Е. А.** Очерк С. М. Степняка-Кравчинского о Степане Халтурине (история создания и публикации) | *1* | 102 |
| **Трубецкая З. А.** Достоевский и А. П. Философова (публикация С. В. Белова) | *3* | 116 |
| **Чередникова М. П.** Об одном фольклорном мотиве в повести Н. С. Лескова «Очарованный странник» | *3* | 139 |
| **Черемин Г. С.** У истоков изучения творчества В. В. Маяковского | *4* | 156 |
| **Черных Л. В.** «Борис Годунов» Пушкина и «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Островского | *2* | 122 |
| **Шекара Лука** (*Югославия*). Из истории русско-сербских литературных взаимосвязей («Хасанагиница» в русских переводах) | *1* | 79 |
| Шмелев И. С. Автобиография (публикация А. П. Черникова) | *4* | 141 |
| **Штернберг Я. И.** Шандор Петефи и царская цензура | *2* | 148 |
| **Ямпольский И. Г.** Заметки об А. Н. Островском | *2* | 134 |

ОТКЛИКИ

| | | |
|---|---|---|
| **Кожинов В. В.** Возрождение или средневековье? | *3* | 162 |
| **Сакун Г. И.** Некоторые особенности типизации в современной повести о деревне | *3* | 164 |


lib.pushkinskijdom.ru

№ Стр.

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

**Андреева Г. Т.** Неизвестный псевдоним С. Н. Терпигорева (С. Терпигорев в газете «Голос») . . . . . 4 169
**Артамонов М. Д.** Об одной ошибке краеведов (к биографии А. Ф. Писемского) . . . . . 2 204
**Курганов В. Н.** Замечания к новым изданиям романа А. Н. Степанова «Порт-Артур» . . . . . 3 169
**Лакшин В. Я.** Еще о записке Н. В. Гоголя . . . . . 4 168
**Лебедев В. К.** Судьба одной книги . . . . . 2 205
**Трифонов Н. А.** Когда же и где родился Н. Ф. Павлов? . . . . . 3 168
**Фойницкий В. Н.** К проблеме «В. И. Ленин и русская литература» (Плеханов, Герцен, Толстой) . . . . . 2 202
**Храбровицкий А. В.** Поправка к поправкам . . . . . 2 205
**Ямпольский И. Г.** Ответ В. Я. Лакшину . . . . . 4 168

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

**Акаткин В. М.** География подвига (А. Абрамов. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. Проблематика. Стиль. Поэтика. «Советский писатель», М., 1972, 672 стр.) . . . . . 4 224
**Базанов В. В.** Об изучении русской советской поэмы 20-х годов . . 1 165
**Баскаков В. Н.** Изучение русской литературы в послевоенной Польше («Slavia orientalis» 1952—1972) (статья первая) . . . . . 3 189
**Баскаков В. Н.** Изучение русской литературы в послевоенной Польше («Slavia orientalis» 1952—1972) (статья вторая) . . . . . 4 179
**Бузник В. В.** К типологическому изучению социалистической культуры (Формиране и развитие на социалистическата култура в България. Сборник. Издателство на Българската Академия на науките, София, 1971, 323 стр.) . . . . . 3 206
**Вахитова Т. М.** Новое исследование о Л. Леонове (Е. Старикова. Леонид Леонов. Очерки творчества. Изд. «Художественная литература», М., 1972, 335 стр.) . . . . . 4 219
**Вишневский К. Д.** По-новому об известном (В. Е. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Пособие для студентов филологических факультетов. Изд. 2-е, переработанное, Изд. Ленинградского университета, 1972, 168 стр.) . . . . . 4 215
**Голованова Т. П., Назарова Л. Н.** Новые работы французских славистов о Тургеневе . . . . . 3 221
**Григорьев А. Л.** Валерий Брюсов в зарубежной критике (к вопросу о его месте в русском литературном процессе) . . . . . 4 172
**Григорьев А. Л.** Глеб Успенский в зарубежной критике . . . . . 2 209
**Грузинская Н. Н., Могилянский А. П.** Писемский и революционная демократия (А. А. Рошаль. Писемский и революционная демократия. Баку, 1971, 128 стр.) . . . . . 1 224
**Данилевский Р. Ю.** Новые немецкие монографии, посвященные русско-немецким литературным отношениям . . . . . 1 217
**Демкова Н. С., Лурье Я. С.** Об учебнике по истории древнерусской литературы (Н. В. Водовозов. История древней русской литературы. Изд. 3-е, изд. «Просвещение», М., 1972, 384 стр.) . . 4 203
**Ершов Л. Ф.** Новые работы польских русистов . . . . . 2 223
**Иезуитов А. Н.** Традиции и новаторство (Г. Бердников. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. Изд. второе, дораб., изд. «Искусство», М., 1972, 317 стр.) . . . . . 4 210
**Кишкин Л. С.** Две книги о чешских переводах Пушкина (Bedřich Dohnal. 1) Překladatel a básnik. Petr Křička a české i cizí překlady z Puškina. Praha, 1970, str. 273; 2) Geneze překladu. Praha, 1971, str. 155) . . . . . 3 185
**Ковалев В. А.** Новые зарубежные труды о Леонове . . . . . 1 213
**Кочеткова Н. Д.** Новая книга о Карамзине (A. G. Gross. N. M. Karamzin. A Study of His Literary Career. 1783—1803 Southern Illinois University Press, London and Amsterdam, 1971, 306 pp.) . . . . 2 241
**Кузьмина Л. И.** О пейзаже в литературе и живописи (К. Пигарев. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. Изд. «Наука», М., 1972) . . . . . 3 235
**Левин Ю. Д.** Зарубежные работы о переводном творчестве В. А. Жуковского . . . . . 3 229

lib.pushkinskijdom.ru

| | № | Стр. |
|---|---|---|
| **Левин Ю. Д.** Типологическое исследование «Мертвых душ» (А. А. Елистратова. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. Изд. «Наука», М., 1972, 304 стр.) | *1* | 221 |
| **Левкович Я. Л.** Пушкин в работах американского исследователя | *4* | 198 |
| **Мельц М. Я.** Библиография фольклора Горьковской области (Фольклор Нижегородского края. Библ. указатель. Составители М. Н. Андреева, А. Н. Донин и К. Е. Корепова. Общ. ред. кандидата филолог. наук К. Е. Кореповой. Посвящается 750-летию Нижнего Новгорода. Горький, 1971, 145 стр. (Горьковский гос. университет им. Н. И. Лобачевского)) | *2* | 251 |
| **Порочкина И. М.** Историческая близость (L. Štoll. Umění a ideologický boj. Díl I. 1945—1959, 391 str.; díl II. 1960—1971, 382 str. «Svoboda», Praha, 1972) | *4* | 194 |
| **Ровда К. И.** Путями взаимопонимания и дружбы | *3* | 172 |
| **Серман И. З.** Венгерская история русской литературы XVIII века (Эндре Иглои. История русской литературы XVIII века. Будапешт, 1972, 265 стр.) | *3* | 211 |
| **Стенник Ю. В.** Историко-литературный процесс и проблемы его типологического изучения (Г. Н. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы. Изд. «Просвещение», М., 1972) | *2* | 245 |
| **Теплинский М. В.** Вторая часть трилогии (путеводитель по «Отечественным запискам») (В. Э. Боград. Журнал «Отечественные записки». 1868—1884. Указатель содержания. Изд. «Книга», М., 1971 (Государственная ордена Трудового Красного Знамени публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), 735 стр.) | *1* | 226 |
| **Туниманов В. А., Фридлендер Г. М.** Монография о журнале «Время» (В. С. Нечаева. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время», 1861—1863. Изд. «Наука», М., 1972) | *3* | 238 |
| **Филатова А. И.** Советский исторический роман. Итоги его изучения и перспективы | *1* | 187 |
| **Хватов А. И.** Шолохов за рубежом | *1* | 202 |
| **Холодович Л. А.** Тургенев в Японии | *2* | 232 |
| **Шарыпкин Д. М.** Русская литература на страницах журнала «Scando-slavica» | *3* | 215 |
| ХРОНИКА | *1* | 234 |
| | *2* | 253 |
| | *3* | 243 |
| | *4* | 227 |
| От редакции | *4* | 241 |


Технический редактор *М. Н. Кондратьева*

Корректоры *З. В. Гришина, А. И. Кац* и *Н. З. Петрова*

Сдано в набор 17/VIII 1973 г. Подписано к печати 10/XII 1973 г. М-56544. Бумага 70×108¹/₁₆. Печ. л. 15¹/₂ = 21.70 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 28.04. Тираж 14400. Зак. 541.

1-я тип. издательства «Наука». 199034, Ленинград, 9 лин., д. 12

lib.pushkinskijdom.ru

**Башарин Г. П. Островский и Якутия. К 150-летию со дня рождения А. Н. Островского.** Книжное изд., Якутск, 1973, 47 с.

**Иван Бунин.** [Сборник материалов]. В 2-х кн. [Вступит. статья О. Н. Михайлова]. Изд. «Наука», М., 1973 (Инст. мировой лит-ры им. А. М. Горького, Лит. наследство, т. 84, кн. 1).

**Бучкин С. Дорогой Антон Павлович. Очерки о корреспондентах А. П. Чехова.** Изд. «Наука и техника», Минск, 1973, 144 с.

**Вопросы литературы XVIII века.** [Сборник статей]. Пенза, 1972, 259 с. (Ученые записки Рязанского гос. пед. инст., Пензенского гос. пед. инст. им. В. Г. Белинского, серия филолог. наук, труды кафедры русской и зарубежной лит-ры, т. 123).

**Вопросы литературы и фольклора.** [Сборник статей. Ред. коллегия: С. Г. Лазутин (научн. ред.) и др.]. Изд. Воронежского унив., 1973, 256 с.

**Вопросы русской и зарубежной литературы.** [Сборник статей. Ред. коллегия: В. И. Маков (отв. ред.) и др.]. Ташкент, 1972, 218 с. (Ученые записки Ташкентского гос. пед. инст. им. Низами, т. 86).

**Вопросы русской и советской литературы.** [Сборник статей. Ред. коллегия: М. И. Воропанова (отв. ред.) и др.]. Красноярск, 1973, 70 с. (М-во просвещения РСФСР, Красноярский гос. пед. инст.).

**Головашенко Ю. Многообразие реализма. Сборник статей [о театре].** Изд. «Искусство», 1973, 286 с.

**Достоевский Ф. М. Об искусстве. Статьи и рецензии. Отрывки из «Дневника писателя». Письма. Из записных тетрадей и записных книжек. Из художественных произведений. Из воспоминаний о Ф. М. Достоевском.** [Сост., вступит. статья и примеч. В. А. Богданова]. Изд. «Искусство», М., 1973, 632 с.

**Евсеев С. В. Народные песни в обработке П. И. Чайковского.** Изд. «Музыка», М., 1973, 139 с.

**Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1971 год.** Изд. «Наука», Л., 1973, 143 с. (Инст. русской лит-ры).

**Жуков Дм., Пушкарев Л. Русские писатели XVII века.** [Вступит. статья Д. С. Лихачева]. Изд. «Молодая гвардия», М., 1972, 336 с. (Жизнь замеч. людей).

**Журналистика.** [Сборник статей, вып. 2. Ред. коллегия: С. С. Матвиенко (отв. ред.) и др.]. Алма-Ата, 1973, 400 с. (М-во высшего и среднего спец. образования КазССР, Казахский гос. унив. им. С. М. Кирова).

**Затонский Д. Искусство романа и XX век.** Изд. «Художественная лит-ра», М., 1973, 535 с.

**Из истории русской журналистики конца XIX—начала XX в. (Статьи, материалы, библиография).** Под ред. Б. И. Есина. Изд. Московского унив., М., 1973, 267 с.

**Ищенко И. Т. Пародии Салтыкова-Щедрина.** Изд. БГУ, Минск, 1973, 118 с.

**Карпенко А. О народности Н. В. Гоголя. (Художественный историзм писателя и его народные истоки).** Изд. Киевского унив., Киев, 1973, 279 с.

**Кундзич А. Слово и образ. Литературно-критические статьи.** Пер. с укр. В. Россельса. Изд. «Советский писатель», М., 1973, 319 с.

**Литература и познание действительности. Проблемы истории русской литературы.** (Сборник научных статей кафедры русской и зарубежной литературы Таджикского унив.). Душанбе, 1973, 147 с. (М-во нар. образования ТаджССР, Тадж. гос. унив. им. В. И. Ленина).

**Миронов А. В. Великий чародей в стране берендеев. Очерк жизни и творчества А. Н. Островского в Щелыкове.** Верхне-Волжское книжное изд., Ярославль, 1973, 160 с.

**Митропольская Н. К. Русские пословицы как малый жанр фольклора.** Вильнюс, 1973, 56 с. (М-во высшего и спец. среднего образования ЛитССР, Вильнюсский гос. унив. им. В. Капсукаса, кафедра русской лит-ры).

**Н. А. Некрасов. Вопросы творчества. К 150-летию со дня рождения.** [Сборник статей...] Ярославль, 1973, 109 с. (М-во просвещения РСФСР, Ярославский гос. пед. инст. им. К. Д. Ушинского, сборник научных трудов, вып. 101).

**Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века.** Изд. «Наука», Л., 1973, 280 с. (Инст. русской лит-ры).

**Проблема автора в художественной литературе.** [Сборник статей. Ред. коллегия: Б. О. Корман (отв. ред.) и др.]. Воронеж, 1972, 160 с. (М-во просвещения РСФСР, Известия Воронежского гос. пед. инст., т. 125).

**Проблемы жанрового развития в русской литературе XIX века.** [Сборник статей. Ред. коллегия: В. В. Шахов (отв. ред.) и др.]. Рязань, 1972 [вып. дан. 1973], 301 с. (М-во просвещения РСФСР, Рязанский гос. пед. инст.).

**Проблемы метода и жанра.** [Сборник статей. Ред. В. Д. Морозов]. Изд. Томского унив., Томск, 1973, 98 с. (Труды Томского гос. унив. им. В. В. Куйбышева, вып. 1, т. 225).

lib.pushkinskijdom.ru

**Проблемы мировоззрения и мастерства М. Ю. Лермонтова.** [Отв. ред. В. П. Трушкин]. Иркутск, 1973, 167 с. (М-во высшего и среднего спец. образования РСФСР, Иркутский гос. унив. им. А. А. Жданова).

**Проблемы русского романтизма и реализма.** Сборник статей кафедры литературы. [Ред. коллегия: А. М. Микешин (отв. ред.) и др.]. Кемерово, 1973, 196 с. (М-во просвещения РСФСР, Кемеровский гос. пед. инст.).

**Проблемы русской литературы. Сборник трудов.** [Ред. коллегия: А. И. Ревякин (отв. ред.) и др.]. М., 1973, 201 с. (М-во просвещения РСФСР, Московский гос. пед. инст. им. В. И. Ленина, кафедра русской лит-ры).

**Розанова Л. А. Н. А. Некрасов и русская рабочая поэзия.** Верхне-Волжское книжное изд., Ярославль, 1973, 224 с.

**Романтизм в русской и советской литературе.** [Сборник статей, вып. 6. Под научн. ред. Н. А. Гуляева]. Изд. Казанского унив., Казань, 1973, 195 с.

**Ромодановская Е. К. Русская литература в Сибири первой половины XVII в. (Истоки русской сибирской лит-ры).** Отв. ред. Л. А. Дмитриев. Изд. «Наука», Новосибирск, 1973, 172 с. (АН СССР, Сибирское отд. Инст. истории, филологии и философии).

**Россия и Запад. Из истории литературных отношений.** [Сборник статей. Отв. ред. М. П. Алексеев]. Изд. «Наука», Л., 1973, 340 с. (Инст. русской лит-ры).

**Русская и советская литература. К вопросу о худож. индивидуальности писателя.** [Сборник статей. Ред. коллегия: В. А. Андреев и др.]. Свердловск, 1973, 168 с. (М-во просвещения РСФСР, Свердловский гос. пед. инст., Ишимский гос. пед. инст., научные труды, сб. 187).

**Русская литература в оценке современной зарубежной критики. Против ревизионизма и буржуазных концепций.** [Сборник статей. Под ред. В. И. Кулешова]. Изд. Московского унив., М., 1973, 341 с.

**Русские писатели в Москве.** [Сборник. Введ. Л. Будяк]. Изд. «Московский рабочий», М., 1973, 830 с.

**Самойлов Д. Книга о русской рифме.** Изд. «Художественная лит-ра», М., 1973, 278 с.

**Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. (Учебное пособие).** Рига, 1973, 218 с. (М-во высшего и среднего спец. образования ЛатвССР, Латвийский гос. унив. им. Петра Стучки).

**Скатов Н. Некрасов. Современники и продолжатели. Очерки.** Изд. «Советский писатель», Л., 1973, 360 с.

**Славянские литературы. VII Междунар. съезд славистов. Варшава, авг. 1973 г. Доклады сов. делегации.** Ред. коллегия: М. П. Алексеев [и др.]. Изд. «Наука», М., 1973, 558 с. (АН СССР, Советский комитет славистов).

**Смирнова З. В. Социальная философия А. И. Герцена.** Изд. «Наука», М., 1973, 291 с. (АН СССР, Инст. философии).

**Специфика фольклорных жанров.** [Сборник статей. Отв. ред. Б. П. Кирдан]. Изд. «Наука», М., 1973, 304 с. (Инст. мировой лит-ры им. А. М. Горького).

**Текстология славянских литератур. Доклады конференции. Ленинград,** 25—30 мая 1971 г. [Ред. Д. С. Лихачев и др.]. Изд. «Наука», Л., 1973, 240 с. (Инст. русской лит-ры, Инст. мировой лит-ры им. А. М. Горького, Текстологическая комиссия Международного комитета славистов).

**Трубецкой Б. А. «Твоей молвой наполнен сей предел...» (Страницы жизни Пушкина в Молдавии).** Изд. «Картя молдовеняскэ», Кишинев, 1973, 43 с.

**Труды по русской и славянской филологии.** Тарту, 1973, 431 с. (Учен. записки Тартуского гос. унив., вып. 306).

**Филологический сборник. Статьи аспирантов и соискателей.** Вып. 11. [Ред. коллегия: Х. Х. Махмудов (отв. ред.) и др.]. Алма-Ата, 1973, 231 с. (Изд. высшего и среднего спец. образования КазССР).

**Чиров Д. Писатели Нижней Волги. Критико-биографические этюды.** Нижне-Волжское книжное изд., Волгоград, 1973, 222 с.

**Чичерин А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы.** Изд. «Советский писатель», М., 1973, 278 с.

**Щелыковский сборник. Материалы и сообщ. по фондам Гос. музея-заповедника А. Н. Островского.** [Отв. ред. Е. М. Хмелевская]. Верхне-Волжское книжное изд., Ярославль, 1973, 175 с.

**Языки и фольклор народов Крайнего Севера. Сборник научных трудов.** [Ред. коллегия: М. Г. Воскобойников (отв. ред.) и др.]. Л., 1973, 213 с. (Ленингр. гос. пед. инст. им. А. И. Герцена).

**Philologica. Исследования по языку и литературе.** [Сборник статей]. Памяти акад. В. М. Жирмунского. Изд. «Наука», Л., 1973, 436 с. (АН СССР, Инст. языкознания).

**Ахмедов С. Х. Образ В. И. Ленина в советской художественной прозе.** Дагучпедгиз, Махачкала, 1973, 155 с.

**Ачкасова Л. С. Гуманизм в творчестве К. Паустовского.** Изд. Казанского унив., Казань, 1972, 203 с.

lib.pushkinskijdom.ru

**Байрамукова Н. М. Поэзия и условная поэтика. Статьи, рецензии.** Книжное изд., Ставрополь, 1973, 75 с.

**Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики.** Изд. «Современник», М., 1973, 320 с.

**Борисов Г. И песня, и стих... О творчестве А. Чуркина.** Лениздат, Л., 1973, 119 с.

**Брайнина Б. Память и время.** [О творчестве советских писателей]. Изд. «Советский писатель», М., 1973, 608 с.

**Вакуленко В. Утверждение социалистического гуманизма в русской советской литературе 20-х годов. (1917—1927). Краткий очерк.** Изд. «Кыргызстан», Фрунзе, 1972, 90 с.

**Вопросы журналистики.** [Сборник статей. Ред. коллегия: Г. Э. Левчук (отв. ред.) и др.]. Владивосток, 1972, 87 с. (М-во высшего и среднего спец. образования РСФСР, Ученые записки Дальневосточного унив., вып. 3, Серия журналистики).

**Времени не подвластны. По материалам Фадеевских чтений.** [Сборник. Ред. коллегия: М. П. Даченсков (отв. ред.) и др.]. Изд. «Донбасс», Донецк, 1973, 115 с. (М-во нар. просвещения УССР, Ворошиловградский гос. пед. инст. им. Т. Г. Шевченко, Краснодонский музей «Молодая гвардия»).

**Выходцев П. С. Новаторство. Традиции. Мастерство. [Эстетические задачи сов. поэзии].** Изд. «Советский писатель», Л., 1973, 336 с.

**Гальцева Л. П. Высокое откровение. О творчестве Б. Ручьева.** Южно-Уральское книжное изд., [Челябинск], 1973, 184 с.

**Гурвич А. Литературно-критические статьи [о Н. Островском, А. Фадееве, Н. Емельяновой, Г. Николаевой, Д. Гранине, М. Шолохове].** Изд. «Художественная лит-ра», М., 1973, 280 с.

**Дымшиц А. Проблемы и портреты. [Теория и практика литературы социалистического реализма. Сборник].** Изд. «Современник», М., 1972, 383 с.

**Ершов Г. Михаил Пришвин. Жизнь и творчество.** Изд. «Художественная лит-ра», М., 1973, 189 с.

**Ивлев Д. Д. Ритмика Маяковского и традиции русского классического стиха.** [Учебное пособие]. Рига, 1973, 106 с. (М-во высшего и среднего спец. образования ЛатвССР, Латвийский гос. унив. им. П. Стучки).

**Искусство и идеология.** [Сборник статей]. Изд. «Искусство», М., 1973, 503 с.

**К вопросам русской и национальной филологии.** [Сборник статей]. Ставрополь, 1973, 70 с. (М-во просвещения РСФСР, Ставропольский гос. пед. инст., вып. 7).

**Книпович Е. Ответственность за будущее. Литературно-критические статьи.** Изд. «Советский писатель», М., 1973, 432 с.

**Контекст-1972. Литературно-теоретические исследования.** [Сборник статей. Ред. коллегия: А. С. Мясников и др.]. Изд. «Наука», М., 1973, 376 с. (Инст. мировой лит-ры им. А. М. Горького).

**Кузнецов М. Романы Константина Федина.** Изд. «Художественная лит-ра», М., 1973, 109 с. (Массовая ист.-лит. б-ка).

**Куницын Г. И. Политика и литература.** Изд. «Советский писатель», М., 1973, 592 с.

**Литература и современность.** [Статьи о литературе 1970—1971 годов. Сборник 11. Ред. коллегия: Г. И. Ломидзе и др.]. Изд. «Художественная лит-ра», М., 1972, 543 с.

**Лойтер С. Там, за горизонтом... (Проблемы романтизма в творчестве Л. А. Кассиля).** Изд. «Детская лит-ра», М., 1973, 120 с.

**Луговцов Н. Сражающаяся муза. Подвиг Ленинграда в творчестве советских поэтов 1941—1945.** Лениздат, Л., 1973, 175 с.

**Минц З. Г. Лирика Александра Блока.** [Спец. курс. Для заочного отд.]. Тарту, 1973, 146 с. (Тартуский гос. унив., вып. 3).

**Нинов А. М. Горький и Ив. Бунин. История отношений. Проблемы творчества.** Изд. «Советский писатель», 1973, 567 с.

**О литературе для детей.** [Сборник статей]. Изд. «Детская лит-ра», Л., 1973, 191 с.

**Проблемы журналистики.** [Сборник статей. Ред. коллегия: А. Ф. Бережной (отв. ред.) и др.]. Изд. Ленингр. унив., Л., 1973, 136 с.

**Проблемы стиля и жанра в советской литературе.** [Сборник статей. Отв. ред. М. А. Батин]. Свердловск, 1972 (Уральский гос. унив. им. А. М. Горького).

**Прохоров Е. П. Публицист и действительность.** Изд. Московского унив., М., 1973, 317 с.

**Резников Л. Гуманизм, гражданственность, мастерство. Статьи и исследования.** Изд. «Карелия», [Петрозаводск], 1973, 344 с.

**Ройзман М. Все, что помню о Есенине.** Изд. «Советская Россия», М., 1973, 270 с.

**А. С. Серафимович. Материалы II Всесоюзной научной конференции, посвященной творчеству А. С. Серафимовича.** [Ред. коллегия: Е. С. Добычина и др.]. Нижне-Волжское книжное изд., Волгоград, 1973, 144 с.

**Смоляницкий С. На земле отцов. Очерк творчества Г. Маркова.** Изд. «Советский писатель», М., 1973, 280 с.

**Стогнут А. Герой. Время. Писатель. Литературно-критические статьи.** [Вступит. статья Е. Шаблиовского]. Изд. Киевского унив., Киев, 1973, 166 с.

lib.pushkinskijdom.ru

**Творчество Николая Тихонова. Исследования и сообщения. Встречи с Тихоновым. Библиография.** Под ред. В. А. Ковалева и В. А. Шошина. Изд. «Наука», Л., 1973, 510 с. (Инст. русской лит-ры).

**Трусов В. С. Рожденный бурей.** [О Н. Островском]. Политиздат, М., 1973, 111 с.

**Ты помнишь, товарищ... Воспоминания о М. Светлове.** [Сборник]. Изд. «Советский писатель», М., 1973, 335 с.

**Финк Л. А. Уроки Леонида Леонова. Творческая эволюция.** Изд. «Советский писатель», М., 1973, 438 с.

**Шмаков А. В литературной разведке.** [Литературная жизнь Урала]. Южно-Уральское книжное изд., Челябинск, 1973, 139 с.

**Щукин Ю. М. Социалистический реализм и советская эстетическая мысль. (Вопросы теории и методологии).** Приокское книжное изд., Тула, 1973, 464 с.

**Эвентов И. Сила сарказма. Сатира и юмор в творчестве М. Горького.** Изд. «Советский писатель», Л., 1973, 431 с.

**Бережной А. Ф. Ленин и журналистика. Семинарий.** (Пособие для студентов-заочников). Изд. Ленинградского унив., Л., 1973, 112 с. (Ленинградский гос. унив. им. А. А. Жданова, факультет журналистики).

**Библиография произведений А. С. Пушкина и литературы о нем. 1918—1936.** Изд. «Наука», Л., 1973, 296 с. (Инст. русской лит-ры).

**Викторова И. Н., Шеметова Т. И. Борис Александрович Ручьев. Библиографический указатель литературы. (К 60-летию со дня рождения).** Магнитогорск, 1973, 28 с. (Центр. гор. б-ка, Совет Магнитогорского гор. отделения Всеросс. об-ва охраны памятников истории и культуры).

**Кунина А. А., Сахарова Е. М. Рождение стиха. Рекомендательный указатель литературы.** Изд. «Книга», М., 1973, 141 с. (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина).

**Олифанова Г., Горулько Л. Русская сатирическая периодика 1905—1907 годов. Каталог коллекции.** Киев, 1972, 57 с. (М-во культуры УССР, Гос. ист. б-ка УССР).

**Петронис И. Михаил Лермонтов. Библиографический указатель (1884—1971).** Вильнюс, 1972, 56 с. (АН ЛитССР, Инст. литовского яз. и лит-ры) (на литовском и русском яз.).

**Шевелева Г. М. Орловский край в художественной литературе, в мемуарах и письмах писателей. Указатель литературы.** Приокское книжное изд., Орел, 1972, 235 с.

lib.pushkinskijdom.ru