АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№1 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1965

Год издания восьмой

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Б. Реизов. Об изучении литературы в современную эпоху 3
Д. Лихачев. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения 16
Г. Фридлендер. Лермонтов и русская повествовательная проза 33
Я. Билинкис. Открытия К. С. Станиславского и развитие русского реализма 50

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Б. Бухштаб. Что же такое текстология? 65
Д. Лихачев. По поводу статьи Б. Я. Бухштаба 76
М. Блинчевская. Статья Н. А. Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» (Опыт текстологического исследования) 90
Н. Гусев. Снова о каноническом тексте «Войны и мира» 98

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Гукасова. Из наблюдений над стилем статьи В. И. Ленина «Памяти Герцена» 108
В. Западов. Державин и Пнин 114
В. Пухов. Первая русская повесть о бедной Лизе 120
М. Нольман. Пушкин и Саади (к истолкованию стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов») 123
Е. Рыскин. О статье Н. В. Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» 134
В. Киселев. Поэтесса и царь (страница истории русской поэзии 40-х годов) 144
В. Нечаева. К истории рассказа Достоевского «Господин Прохарчин» 157
Н. Соколов, Н. Якушин. Два письма Г. И. Успенского 159

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАД

А. Лужановский. Неопубликованная статья Н. С. Лескова о толстовском учении 162
Неизвестная автобиографическая заметка А. П. Чапыгина (публикация Л. Долгополова) 168
А. Маргарян. Валерий Брюсов и шлиссельбуржец Николай Морозов 169
О стихотворении М. Ю. Лермонтова «Великий муж» (из переписки Е. В. Тарле и Б. М. Эйхенбаума) 187

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Л. Черейский. Пушкин и С. Д. Полторацкий (история одной публикации) 190
Н. Якушин. Был ли П. В. Засодимский автором переделки романа Эркмана-Шатриана «История крестьянина»? 191
Б. Есин. Два замечания к статье Ф. Кузнецова о Благосветлове 193
Н. Пиляшев. Еще раз о фельетоне в журнале «Просвещение» 195
Ю. Левин. О первом упоминании пьес Шекспира в русской печати 196

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Д. Кульбас. Новая книга о Гончарове 199
М. Горячкина. Творческий путь поэта-революционера 201
И. Смирнов. Рожденная революцией 203
А. Смородин. Очерк творчества Маяковского 207
В. Гречнев. История русской советской литературы 211
В. Баскаков. Русская шекспириана 216

А. Бушмин. Виктор Владимирович Виноградов (к 70-летию со дня рождения) 221

ХРОНИКА 226

Редакционная коллегия:

В. Г. БАЗАНОВ (главный редактор), *А. С. БУШМИН, Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ, В. А. КОВАЛЕВ, К. Д. МУРАТОВА, Ф. Я. ПРИЙМА, В. В. ТИМОФЕЕВА*

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

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

Журнал выходит 4 раза в год

lib.pushkinskijdom.ru

Б. РЕЙЗОВ

ОБ ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВРЕМЕННУЮ ЭПОХУ

1

Наука о литературе, так же как все исторические и гуманитарные науки, изучает движущееся и меняющееся. Материал ее никогда не остается одним и тем же, в каждый данный момент он живет новой жизнью, непохожей на ту, которой он жил недавно, только что, мгновение назад. И не только потому, что открытие новых данных, исторических, археологических, собственно литературных, позволяет установить новые связи памятника с создавшей его действительностью, — и не только потому, что наше собственное сознание, эволюционируя вместе с обществом, обогащенное новыми завоеваниями и перспективами, перед ним открывающимися, воспринимает старые памятники по-новому и понимает их иначе и глубже, чем прежде.

В каждое данное мгновение литература создается заново, творится постоянно, вступая в новые, подчас неожиданные связи с историческими событиями, возникает в новых качествах, иных по сравнению с теми, которые были ей свойственны прежде.

Что литература — понятие меняющееся, известно всем. Всем известно, что литература XX века не похожа на литературу эпохи Перикла или Хаммураби, что литература меняет свой характер, свои сюжеты и формы стиля, свои «правила» или трафареты. Но мы иногда недостаточно обращаем внимание на то, что литература или то, что мы условно так называем, в каждую эпоху иначе функционирует, обращается к другим интересам, к другим сторонам души, которые тоже все время возникают заново.

Литературу нельзя представлять себе как инструмент выражения, совершенствующийся с течением времени, приспособляющийся к предмету или чувству, чтобы лучше и полнее его изобразить. И то, и другое, конечно, присутствует в эволюции литературы, прежде всего как субъективный фактор. Но все же литература — не инструмент, а функция сознания, в каждый данный момент истории общества и истории сознания она преследует иные цели, будит иные чувства и всякий раз становится новой, оставаясь как будто той же в пределах как будто того же национального языка, тех же жанровых норм и как будто того же материала.

Теоретически можно легко себе представить, что каждый данный предмет исследования требует новых методов. Очевидно, исследовать атомное ядро нельзя тем же способом, каким можно исследовать деятельность папы Иннокентия III или боевые действия авиации в Великой Отечественной войне. Но не всегда отчетливо себе представляешь, что творящуюся сегодня вокруг нас литературу, не только советскую, но и зарубежную, нельзя изучать совершенно теми же методами, что и литературу сравнительно недавней эпохи Пушкина или Вольтера.

В наше время можно наблюдать процессы, которые ученые старого времени привыкли рассматривать как явления далекого прошлого, пер-

lib.pushkinskijdom.ru

вобытных, давно прошедших эпох. Один из таких процессов — возникновение художественной литературы из фольклора. Работая над материалом прошедших времен, обычно отделяли литературу от фольклора, говорили о разнице эпох и цивилизаций, создававших устное и письменное творчество, о том, что литература приходит на смену фольклору — в разрезе хронологическом и в разрезе социальном. Когда говорили о народных традициях в художественной литературе, обычно имели в виду использование фольклорных сюжетов или форм речи, образы богатырей, вдруг всплывающих в совсем другую эпоху, чтобы выполнять совсем другую функцию, и т. д. Разумеется, фольклор бытовал в литературе и в таких формах. Но это еще не все.

Теперь эти представления о связи между литературой и фольклором для нас недостаточны. Время показало нам эту связь в совсем другом плане. Это не только преемственность, но и сосуществование. Можно говорить о сосуществовании фольклора и литературы в творческом процессе, о единстве фольклора и литературы, которые сливаются в одном понятии, очень непохожем на то, которое жило в сознании литературоведов прошлых и даже сравнительно недавних времен. Литература создается так близко от сердца народа, в таких глубоких его слоях, что термин «искусственная», которым обозначали литературу, пытаясь отделить ее от литературы народной и, стало быть, безыскусственной, не подходит к тому, что сейчас называется литературой.

Фольклор, прежде рассматривавшийся как остатки древних времен, превратился в явление нового времени, и говорить об упадке фольклора, об отсутствии его в нашей современности, как то делали прежде, теперь невозможно.

Открываются новые возможности изучения процессов, которые считались давно угасшими. В разных республиках и областях нашего Союза можно найти драгоценные материалы для того, чтобы создать новые теории происхождения древних памятников и понять творческий процесс, протекавший во тьме веков.

Многие факты нашей современности бросаются в глаза. Они должны быть учтены и литературоведом. У нас широко распространена художественная самодеятельность во всех ее формах. Этот «фольклор» создается не без учета профессионального искусства, но в основном возникает из самых глубин народной жизни, производственного труда, закономерностей и капризов быта. Самодеятельность иногда переходит в профессиональное искусство и очень часто, чаще, чем это может показаться с первого взгляда, заключает в себе такие качества, которые делают ее более интересной и увлекательной, чем работа профессионалов.

Вновь возникает вопрос, когда-то волновавший ученых и остро ощущавшийся поэтами, но затем надолго погребенный заживо. Это вопрос о коллективности творчества — не в том смысле, что какое-нибудь произведение, например «Илиаду», сочинил не один аэд, а десяток или неопределенное количество певцов. Теперь мы острее, чем когда-либо, чувствуем, что взгляды писателя, его формы речи, его эмоциональное восприятие мира, больших событий или мелких бытовых случаев возникают в результате того совместного идеологического труда, который создает в каждый данный момент сознание больших коллективов в различных его вариантах.

Разумеется, понятие индивидуального творчества остается в полной силе, но понятие творческой индивидуальности изменяется. Она не растворяется в «массе», как любили когда-то говорить, но вступает с ней в контакты, без которых и вообще нельзя мыслить ни современную личность, ни личность любой эпохи развитых цивилизаций.

Скажем, мы устанавливаем источник какого-нибудь рассказа: газетное сообщение, скандальная или уголовная хроника, где-то напечатан-

lib.pushkinskijdom.ru

ная новелла или историческое событие. Иногда мы говорим о том, как автор интерпретировал факт, о котором сообщалось в его источнике. Иногда — и это случай более редкий — мы говорим о том, что, интерпретируя этот факт, автор следовал той или иной традиции, и т. д. И все это, очевидно, справедливо. Но мы не задумываемся о том, что все это — и интерпретация, и источник, и внимание, которое автор обратил на источник, — есть результат долгой работы людей, мысливших вокруг автора и вместе с ним, трактовавших так же или в противоположном направлении подобные факты, «подсказывавших» ему то, что он должен был написать. Опять-таки и это, по-видимому, мысль, посещавшая многих, если не всех литературоведов. Но сравнительно редко появляются работы, которые до самого дна исследуют процесс возникновения произведения как результат того, что в очень расширительном плане можно было бы назвать «коллективным творчеством». «Индивидуальный почерк» — вещь не только хорошая, но и необходимая. Но и связи произведения с последними глубинами общественного сознания, с процессами, происходящими в умственной жизни миллионов, тоже необходимы. Очевидно, исследование этих связей могло бы изменить наши представления о личном и коллективном творчестве и пролить некоторый свет на этого таинственного Адама Кадмона, «творца» или «носителя» искусства.

2

Прежде можно было говорить о доминирующей роли той или иной национальной литературы. В эпоху эллинизма это была греческая литература, затем римская. В XVI веке — итальянская. В XVII—XVIII — французская. Во времена романтизма она уступила место английской. С конца XIX века ведущую роль стала играть русская литература. Сделана была попытка написать историю европейской литературы как некоего единства, в порядке преобладания той или иной национальной литературы. Если это трудно было сделать уже в начале XX века, когда осуществлена была такая попытка, то теперь это тем более трудно. Пережив за последние десятилетия большой исторический опыт и чувствуя перспективы ближайшего будущего, мы острее понимаем национальное своеобразие литератур прошедших периодов и относимся к нему с большим вниманием.

Великие писатели обходят все страны мира, становятся в известном смысле слова властителями дум, но это владычество нельзя сравнить с тем, какое когда-то имели, например, Вольтер, Вальтер Скотт или Байрон. Уже в 1830-е годы внимательные наблюдатели литературной жизни Европы удивлялись тому, что и в этом отношении установилась демократия, и нельзя назвать писателя, который стал бы образцом и «монархом» современной литературы. Тем более нельзя говорить о господстве какой-нибудь одной национальной литературы над другими. Эта невозможность литературной гегемонии оказывается очевидной как раз в тот момент, когда литературное общение между народами становится особенно тесным, когда единство литературной жизни планеты вырисовывается особенно отчетливо.

Но единство это — единство борьбы. Мир связан проблемами, одними и теми же для всех стран, хотя в каждой стране они принимают особый характер. Вокруг этих проблем, поставленных перед современным человечеством историей и действительностью, происходит борьба, так как они разрешаются по-разному, в прямо противоположном плане, двумя противоположными мирами — в наше время социалистическим и капиталистическим. Но чем сильнее обостряется борьба, тем нерасторжимее оказывается единство.

lib.pushkinskijdom.ru

Изучать отдельные национальные литературы вне их связи с другими национальными литературами, будь то процесс приятия или процесс борьбы, в настоящее время невозможно. Это особенно касается современного этапа в развитии мировой литературы, но в большей или меньшей степени относится и к другим периодам.

Учитывая это обстоятельство, совершенно очевидное в наше время, приходится расширять сферу наших изучений и нашего преподавания. Нельзя заключаться в одну национальную литературу, приходится обращаться к нескольким, преодолевая препятствия, которые ставят нам трудность изучения многих языков и естественная ограниченность человеческих способностей. Но эти препятствия преодолимы. Все больше увеличивается число людей, превосходно знающих несколько языков и владеющих ими как родным. Усовершенствование университетского и школьного преподавания, культурные контакты между странами, многое другое, что составляет особенность нашей эпохи, позволит все больше расширять круг нашей осведомленности и наших исследований.

Изучающим советскую литературу отлично известно, что это литература многонациональная и что понять процессы, совершающиеся в бурятской, армянской, грузинской, белорусской или якутской литературе, нельзя вне связи со многими другими литературами нашего Союза и прежде всего с русской. То, что происходит в литературе Советского Союза, в меньших масштабах и в других условиях происходит и в литературе мировой. Отдельные национальные литературы, сохраняя или развивая свои местные национальные особенности, все отчетливее становятся частями литературы мировой, пронизанной одним основным интересом и одним основным противоречием. Принципиальная разница заключается в том, что советская литература стремится вся целиком к единому общественному идеалу, между тем как мировая литература, развивающаяся в условиях классового общества, такого единства не знает. Советскую литературу в этом общественном ее единстве можно рассматривать как прообраз будущей мировой литературы, которая сольется в большом, едином для всех общественном интересе.

Как изучать это противоречивое единство, эту многоязычную литературу, состоящую из десятков национальных литератур, каждая из которых сохраняет свои традиции и свою особенность? В современном мире нет страны и народа, который бы жил отдельно, вне связей, помощи или столкновения с другими. Идеи странствуют из конца в конец земного шара. События, происходящие в глубинах до сих пор мало известных материков, тотчас же вызывают отклик на всей планете. Все включено в единый мировой процесс социального становления. Литература является чутким показателем этого взаимопроникновения национальных культур, этих растущих связей между самыми как будто различными цивилизациями.

Нет сомнения, что такие связи существовали во все эпохи литературного развития, начиная от древнейших времен. Культурные взаимодействия происходили во времена палеолита, и любое открытие создавало эпоху в истории человечества благодаря тому, что распространялось на самые широкие территории. Теперь, когда эти процессы стали еще более очевидными, когда они стали неизбежностью культуры, мы ясно сознаем, что без таких связей было бы и вообще невозможно никакое большое культурное развитие. Теперь все реже приходится слышать и у нас, и за рубежом об обособленной жизни народов, об их отчужденности от других наций, о каких-то особых нравственных ценностях и свойствах, вырабатываемых в тайниках народного духа, непостижимого для других народов. Нравственное и культурное общение происходило всегда, хотя обмен духовными ценностями всегда и неизбежно сопровождался переосмыслением и переориентацией их.

lib.pushkinskijdom.ru

После современного исторического опыта, настойчиво стучащегося в наше сознание, отступает на задний план теория «самозарождения», теория самостоятельного культурного развития, совершающегося по непреложным историческим законам, повторяющего одни и те же типы сознания, культуры, искусства. Эта теория не созвучна ни нашей современности, ни очевидным историческим фактам. Робинзоны существовали только в воображении рационалистов XVIII века. Необитаемых островов культуры на земном шаре не бывало, или, выражаясь точнее, в представлениях историков литературы их становится все меньше и меньше. Джан-Баттиста Вико не изобрел теорию исторических циклов, которые каждый народ должен обязательно пройти. Он развил то, что нашел у древних авторов. Так же, как многие другие, эта теория своими корнями уходит в фольклор, но не может служить для нас руководящей нитью.

В основе ее лежит неформулированное представление о том, что каждый народ, создавший свое государство, живет независимой, изолированной от других народов и государств жизнью, и на этом, в частности, настаивает Вико как на необходимой предпосылке его исторических циклов. С точки зрения такого циклизма только внутренние причины, заключенные в самой природе человека и созданной им общественной жизни, заставляют его совершать все те же трагические превращения. Сам Вико отлично понимал, что далеко не всякая национальная история проходит те «необходимые» фазы, образцы которых с наибольшей отчетливостью дал древний Рим. Если историю Рима он считал образцовой, историей-типом, то, следовательно, были на свете и такие истории, которые с этим типом не совпадали. Значит, нужно думать, что все другие истории «правильны» и «типичны» только в той мере, в какой они сходствуют с одной-единственной национальной историей, историей древнего Рима. Следовательно, все, что есть в них своеобразного, является «случайностью», отклонением от нормы или, вернее, искажением «идеи», — как известно, Вико был великим почитателем Платона.

Теперь, во второй половине XX века, мы с большей очевидностью, чем когда-либо прежде, видим, что история одного народа, взятого отдельно, вне связи с другими, вне связи с миром, который его окружает и в котором он живет, — не больше, чем фикция. История Рима немыслима без Греции, так же как без Карфагена, италийских народов, германских и азиатских варваров. Очевидно, и римская литература не могла быть создана и не может быть понята без греческой литературы и многих других компонентов, которые после великого крушения древности с трудом могут быть учтены и оценены. Международные литературные связи являются одной из тех закономерностей, которые определяют литературный процесс в национальных границах, как и в мировом масштабе. Поэтому говорить о типе литературного процесса, который воплощается как норма, с теми или иными отклонениями, в каждой национальной литературе, так же трудно, как говорить об общеобязательном типе исторического процесса.

Закономерности, определяющие литературное развитие каждой данной страны и всей планеты, заключаются в связи литературы с бытием, с жизнью страны и всей планеты. Здесь и нужно искать силы, движущие литературой. Эти закономерности, остающиеся действенными и непреложными для каждой страны, в каждой стране могут вызывать особые результаты, определяемые ее особым характером и историческими обстоятельствами, ей одной свойственными. Так, например, Французская революция во всех странах Европы имела различные следствия. Если рассматривать европейский романтизм как реакцию на Французскую революцию, то следует учитывать, что, например, немецкий романтизм имел характер в основном реакционный и мистический, французский —

lib.pushkinskijdom.ru

в основном либеральный и антикатолический, итальянский — в значительной мере антикатолический и в основном прогрессивный и революционный. «Порча церкви» вызвала в разных странах и в разных классах одной страны реакцию почти противоположную — от атеизма до мистицизма, от протестантизма до полного торжества католицизма, от политического индифферентизма до бурной политической активности и т. д.

Поэтому, говоря о закономерностях литературного развития, мы должны иметь в виду закономерности бытия, определяющие сознание, или, точнее, закономерности отражения бытия в сознании. Следовательно, мы не вправе говорить о закономерной смене одного литературного направления другим, — мы можем говорить о закономерном возникновении того или иного литературного направления из потребностей эпохи, из задач общественного становления, из огромной суммы исторических обстоятельств, которые обнаружить и учесть иногда очень нелегко.

К числу этих обстоятельств относится, как одна из закономерностей литературного процесса, и международный фактор, и не только в общественно-политическом, но и в собственно литературном плане.

Так, романтизм как разработанная, отчетливо выраженная и воинствующая система литературных взглядов сложился первоначально в Германии. Итальянский романтизм как «направление», как система взглядов, противоположная классицизму, возник лет на двадцать позже. Задача итальянского романтизма группы «Conciliatore», например, заключалась в борьбе за национальное освобождение. Если бы не литературное движение в Германии, если бы не соответствующее литературное движение во Франции, итальянская литература национально-освободительной борьбы не приняла бы тех форм, которые мы называем итальянским романтизмом.

Таким образом, в сумму закономерностей или причин, вызвавших итальянский романтизм, нужно включить не только французскую революцию и Империю, освободившую Италию и поработившую ее, не только потребность страны в национальном объединении, но и состояние литературы за рубежом, и каналы, по которым осуществлялось это влияние, и многое другое.

Следовательно, смысл каждого литературного явления, будь то отдельное художественное произведение, или все творчество одного писателя, или целое литературное направление, определяется закономерностями общественно-исторического плана. Характер литературного произведения или целого направления зависит не только от обстоятельств данной национальной литературы, но и от обстоятельств литературы мировой, в первую очередь той части мировой литературы, которая тем или иным образом входила в круг внимания данной национальной литературы.

Литературное явление, переходя за рубежи своей страны, меняет свой смысл или приобретает новый в зависимости от идеологических потребностей воспринимающей среды. Влияние одной литературы на другую не предполагает одинаковой общественно-исторической природы обеих литератур. Литературное явление, пересекая границы, может быть воспринято иначе, чем оно воспринималось на своей родине, и, например, то, что было прогрессивным в одной стране, может показаться и оказаться реакционным в другой. То, что было задумано и выполнено как борьба с феодализмом, может прозвучать как его апология, защита крестьянства обернуться его обличением, проповедь нерасторжимости брака может быть воспринята как требование развода, а апология абсолютизма — как требование республики. Значит, ренессанс, барокко, романтизм, реализм, натурализм, символизм не соответствуют непременно одной какой-нибудь общественной формации, одной какой-нибудь идео-

lib.pushkinskijdom.ru

логии или состоянию общества. Значит, если закономерности, определяющие смену литературных направлений, нельзя искать в чисто литературном ряду, то нельзя искать их и в ряду историческом. Исторический ряд определяет смысл литературного процесса, а каждое из распространенных в пределах данной цивилизации литературных направлений имеет много смыслов, — в зависимости от стран, общественных групп, исторических обстоятельств и исторического момента. Само собой разумеется, что здесь речь идет об исторически данных литературных направлениях, существовавших в реальные исторические эпохи и в реальных странах. Если же подразумевать под литературным направлением какую-либо психологическую особенность или извращение ума, тогда придется перестраивать заново реальный исторический процесс и приходить к совершенно иным выводам. Но это будет совсем другой ход мысли, о котором здесь речь не идет.

Типологию литературного процесса можно понимать двояко: имея в виду либо тип художественного мышления, характерный для данного общества или для данной общественной структуры, либо тип художественного мышления, не зависящий от данной общественной структуры. Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что литературное направление, существующее в нескольких странах одновременно или в одной стране в различные эпохи, не связано ни с тем, ни с другим типом. Ни с типом мышления, созданным данной общественной структурой, так как одно и то же литературное направление может жить в различных обществах. Ни с типом мышления, не зависящим от общественной структуры, так как одно и то же литературное направление может включать в себя писателей самых различных типов мышления и самых различных настроений. Таким образом, следует прийти к заключению, что такие литературные направления, как например классицизм или романтизм, не имеют типологического смысла: они имеют только исторический смысл, который они приобретают в каждой данной стране и в каждый данный отрезок времени. Вне истории в широком и полном смысле слова, начиная от самых общих ее процессов и кончая самыми конкретными ее деталями, изучение литературного направления, определение его смысла и его функции затруднительно.

Но из этого следует также, что нельзя изучать литературное направление вне международных литературных связей и взаимодействий.

Замечательной особенностью современного мира является быстрое возникновение новых национальных литератур, и в пределах Советского Союза, и за рубежами. У нас насчитывается около полусотни национальных советских литератур, из которых только какой-нибудь десяток имеет более чем полувековую историю. Остальные литературы возникли недавно, вместе с возрождением народов, вступивших равноправными членами в великое единство Советского Союза.

Естественно, что эти литературы, отражая в основном современную советскую действительность, выражая современную советскую идеологию, являются советскими литературами, литературами социалистического реализма.

Аналогичные процессы происходят во всем мире. На наших глазах появляется письменность у народов, освободившихся от колониального гнета, и возникают литературы на языках, на которых прежде только говорили. Естественно, что и эти литературы отражают современные общественные отношения и идеологию народов, характерную для середины XX века. Очевидно также, что эти возникающие литературы не могут избежать зарубежных влияний, воздействия культуры более развитых народов, которые оказывают им культурную и экономическую поддержку. Вне международных культурных и литературных влияний ни возникновение этих литератур, ни их развитие немыслимы.

lib.pushkinskijdom.ru

Следовательно, закономерность, естественная, неизбежная, самоочевидная, заключается в том, что эти народы начинают свой литературный процесс с того момента, когда они вступили на литературное поприще. У них не было ни литературы родового общества, ни литературы рабовладельческого общества, ни литературы феодализма, первоначального накопления, развитого капитализма и т. д. Это обстоятельство могло бы вызвать недоумение, если бы мы рассматривали литературный процесс как непременную смену литературных направлений, как последовательность направлений-типов. Такая точка зрения предполагает, что каждая национальная литература должна, непременно должна пройти фазы романтизма, критического реализма, может быть, и некоторые другие (натурализм? символизм? импрессионизм? экспрессионизм?), прежде чем прийти к социалистическому реализму. И тут появляется понятие ускоренного развития: эти литературы должны как будто поспеть за другими, более старыми, и пройти все те стадии, которые старыми литературами уже пройдены.

Движение, путь, этапы! Развитие литературы рассматривается как движение поезда, который не может прийти из Москвы в Ленинград, не пройдя всех промежуточных станций. Только прежде, сто лет назад, когда ездили на перекладных, приходилось тратить на это гораздо больше времени, чем теперь: теперь это «ускоренное движение» или «ускоренное развитие».

Вероятно, здесь сыграла роль и другая наука, эмбриология. Эмбрион за несколько месяцев проходит развитие, для которого роду потребовались тысячелетия: от одноклеточного животного до homo sapiens. Эмбрион не может не пройти всех этих стадий, это биологическая закономерность эмбрионального развития. Так и литература, родившись на свет и увидев при своем рождении развитые формы социалистического реализма, должна спешно пройти все стадии, от гомеровского эпоса до мечтающего романтизма, не мечтающего реализма, грубо искажающего натурализма и т. д., перепробовать все методы, чтобы, наконец, прийти к тому, что дается ей в руки, что для нее естественно и органично, что ей единственно понятно и приемлемо, — к социалистическому реализму.

Все литературы должны повторить литературный процесс-тип, который кое-как конструируется из опыта литератур старой Европы, — тех европейских литератур, которые считались ведущими в течение нескольких веков. Все литературы должны приблизиться к типу, к образцу, к «идее», вне которой они не могут быть мыслимы. И если они не успели пройти всех этапов в течение веков, то они *должны* пройти их в течение нескольких месяцев. Законы эмбриологии не знают исключений, даже в области идеологии. Экономические науки в этом отношении стоят впереди. Экономисты отлично знают, что повторять все этапы, пройденные старой Европой, совсем не обязательно для тех народов, которые в наше время переходят от родового строя к социалистическому обществу.

Таким образом, закономерность в данном случае усматривается не в связи литературы с жизнью, а в уподоблении каждой данной литературы какой-то другой, на нее нисколько не похожей. Платон, Вико, Гегель диктуют истории свои законы. С нашей точки зрения, исторические закономерности имеют другой характер.

История данной национальной литературы определена историей данного общества, его задачами, потребностями и интересами. Она развивается в той или иной общественной, идейной, литературной среде, которую она использует для своих целей. Она усваивает идеи и формы искусства, идущие к ней из других стран и литератур, — в той мере, в какой они для нее приемлемы и интересны. Если данная литература возникла в эпоху социалистического реализма и в социалистической стране, она усваивает литературу социалистического реализма с его про-

lib.pushkinskijdom.ru

блематикой и с его методом, — в меру своих возможностей и своего опыта и обычно на основе своих национальных традиций. Это не ускоренное развитие, это развитие нормальное и закономерное. Такая новая литература не проходит никаких стадий, она возникает такой, какой создает ее современное общество и господствующая в нем, соответствующая ему литературная культура. Иначе нельзя себе представить возникновения новых литератур, рождающихся вместе с новыми государствами. Само собой разумеется, что усвоение литературного наследия не есть повторение стадий, пройденных человечеством. Если, например, узбекская литература усваивает творчество Гольдони или Шекспира, это не значит, что она торопится пройти этапы Ренессанса и Просвещения. Ведь Гольдони и Шекспир так или иначе «присутствуют» в литературе социалистического реализма. Ведь эпоха классицизма в европейской литературе с ее «возвращением» к античным литературам не означала возвращения к пройденным этапам родового или рабовладельческого общества.

Каждая страна, каждое национальное государство состоит из множества областей или провинций, более или менее отличающихся одна от другой формами экономической жизни, культурой, языком. Очень часто эти провинции вступают в литературную жизнь гораздо позже, чем столица, говорящая на общелитературном языке. Значит ли это, что литература данной провинции должна пройти все стадии, пройденные общенациональной литературой, или что ее развитие, начавшееся сразу с высшей стадии, было ускоренным?

А если речь идет о литературе провинции, говорящей на том же общенациональном языке, — например, открывается журнал в области, в котором не было ни журналов, ни писателей? Эта литература, очевидно, неразрывно связана с литературой всей страны, создающейся в других культурных центрах. Если открывается этот первый в данной области журнал или первый писатель этой области печатает в областном издательстве свой первый роман, — значит ли это, что и писатель, и журнал, и область в одно мгновение ускоренным методом проходят все стадии?

Страна одного языка, страна многоязычная и многонациональная или же — в меньшей степени — страны, включенные в одну цивилизацию, в одну зону культуры, живут более или менее единой жизнью. Когда какая-либо из провинций или областей одноязычной или многоязычной страны начинает свою литературную жизнь, то она вступает сразу в ту стадию литературного развития, которая характерна для всей большой страны или всей культурной зоны. Понятие ускоренного развития предполагает необходимое прохождение всех стадий. Этой необходимости реально не существует. Не существует и тех стадий, о которых идет речь, так как литературные направления не являются стадиями в прямом смысле этого слова, неизбежными, как фазы эмбрионального развития или трансформации насекомых.

В каком же смысле можно говорить о единстве мировых литературных процессов? Это единство нужно понимать не как единый тип всеобщего литературного развития, не как сумму общеобязательных, непременно следующих одна за другой, осуществляющихся повсюду и во все времена стадий, а как процесс взаимодействий и взаимопомощи, протекающий всегда и везде, но в самых различных формах, определяемых закономерностями исторического развития каждой данной страны и всего мира.

До сих пор мы имели в виду литературные направления прошлого. Мы основывались на том факте, что к романтикам, например, мы обычно причисляем писателей, имевших самые различные взгляды на мир, общественные позиции, эстетику, стиль и манеру письма, начиная от Кольриджа и Байрона и кончая Ларрой, Новалисом и Марлинским.

lib.pushkinskijdom.ru

Ни одно из предыдущих литературных направлений в том широком мировом и многонациональном смысле, в каком мы их понимаем, не было объединено мировоззрением или одинаковой общественной позицией принадлежащих к нему писателей.

Совсем другой смысл имеет направление социалистического реализма. Определение этого литературного направления не страдает petitio principii. Признак, объединяющий всех писателей этого направления, — прежде всего признак мировоззрения, точки зрения на мир, общественной позиции.

Сущность этого направления определяется социалистическим мировоззрением писателей. Социалистический реализм допускает чрезвычайное разнообразие тем, сюжетов, жанров, стиля и т. д. Но как бы велико ни было это разнообразие, социалистический реализм всегда сохраняет свое единство, свою сущность и свою общественную функцию. В самом названии его заключена его специфика, и недаром те, кто хочет подорвать его значение и исказить его смысл, предлагают называть его каким-нибудь другим именем.

3

Как известно, для того чтобы понять литературу, нужно выйти за ее пределы, потому что все, что находится за ее пределами, во-первых, получает в ней свое отражение, во-вторых, определяет характер этого отражения.

В этом неисчерпаемое богатство материала и возможностей исследования: общественно-политическая жизнь страны, нравы, личные судьбы, различные области мысли и культуры.

Сравнительно мало изучаются, в частности, связи литературы с другими искусствами, а это помогло бы понять многообразие того единства, которое охватывает все виды искусства в каждый данный момент исторического развития.

В пору западноевропейского формализма взаимосвязи искусств и литературы понимали как сходство тех или иных элементов «формы», произвольно толкуя эмоциональный смысл композиции, орнамента, музыкального лада, ритмов и эпитетов. Такие сравнения ничего не могли объяснить в интересующей нас проблеме. Внешнее сходство может быть случайным, непосредственное впечатление — произвольным. Можно сколько угодно сравнивать по мелочам и деталям эпитеты Малларме и музыкальные фразы Вагнера, Героическую симфонию Бетховена и «Отца Горио» Бальзака, ноктюрны Шопена и романы Жорж Санд, но пока мы не проникнем в самую душу произведений, пока не обнаружим создавшую их динамику мысли и чувств, мы не установим глубокой внутренней связи между созданиями разных искусств. Между фугой, романом, статуей и картиной может не быть никакого внешнего сходства — и тем не менее они могут выражать одинаковые интересы, поиски и решения воли. И, наоборот, произведения разных искусств могут быть очень схожими по каким-либо внешним признакам, — и по существу не иметь между собой ничего общего. Между Руанским собором и трагедиями Корнеля досужий ум может уловить некое сходство — величие, жажду поразить нечеловеческой добродетелью и т. д. Можно предполагать, что Руанский собор «оказал влияние» на Корнеля, настроив его на определенный тон восприятия жизни: ведь Корнель, житель Руана, часто проходил по площади, где стоит знаменитый собор, и в своих трагедиях мог вольно или невольно воспроизводить впечатление от этих каменных башен и кружев, проникавшее в его сознание или подсознание. Но сопоставление или сравнение Руанского собора с трагедией Корнеля основано

lib.pushkinskijdom.ru

на нашем восприятии того и другого произведения. Как воспринимал Корнель Руанский собор, какой художественный смысл он вкладывал в свои трагедии, переводил ли он на язык трагедии язык архитектуры и как он его переводил, — об этом даже не задумывался критик, устанавливавший это сходство или эту связь. Сравнение собора и трагедии остается пустым домыслом, так как оно ничем не подтверждено, по существу противоречит духу корнелевской эпохи и творческим задачам великого драматурга.

Как обогатила музыка духовную жизнь писателя, какие горизонты она ему открыла, как помогла ему выразить то, что ранее лежало за пределами его возможностей, — ответить на эти вопросы следует прежде, чем заниматься изучением музыки слова. Музыка слова может возникнуть в творчестве данного писателя независимо от музыки в собственном смысле, так как музыка слова живет обычно в других ассоциациях, не связанных непосредственно с музыкальным произведением.

Влияние живописи может сказаться на характере литературных описаний. Стихотворения А. Шенье явно связаны с античными барельефами, хотя еще теснее они связаны с памятниками античной литературы. Оригиналы литературных портретов Вальтера Скотта без труда можно найти у Ван-Дейка, на которого и ссылается великий романист. Но еще интереснее было бы узнать, как живопись Ван-Дейка или его современников помогла Скотту осмыслить характер его героев и создать философию эпохи, которую он изобразил.

С другой стороны, можно обнаружить связи в развитии разных искусств вне проблемы взаимовлияний. Связи эти коренятся в той действительности, которую эти искусства отражают и которой они созданы. Музыка Берлиоза, живопись Делакруа, поэзия Гюго, если даже исключить вопрос взаимовлияний, несомненно существовавших, связаны тесным родством, — не потому, что Делакруа размывал линию, Берлиоз ломал привычные законы гармонии, а Гюго устанавливал новую ритмику александринского стиха, а потому, что в творчестве этих представителей трех разных искусств отражались интересы эпохи и в тех или иных формах разрешались поставленные ею проблемы.

4

Важным фактом современной культурной жизни Европы, как и всего мира, являются частые юбилеи великих писателей прошлого, празднуемые в мировом масштабе. На близком расстоянии один от другого прошли торжества, посвященные Гюго, Бальзаку, Байрону, Гольдони, Шекспиру, Диккенсу, Рабиндранату Тагору, Шевченко. Всякий раз десятки и сотни статей и книг говорят о великом юбиляре, о его вечной жизни, о его значении для каждого времени. Но почему тот или другой писатель оказался «вечным» в том относительном смысле, в каком мы вправе употреблять это слово? Вероятно, на этот вопрос следовало бы ответить специальными исследованиями. Для этого нужно поднять необычайно глубокие пласты общественной мысли нескольких эпох и, конечно, не одной только страны.

Самая удивительная посмертная жизнь выпала на долю Шекспира. Сотни книг и статей посвящены его влиянию на литературы мира, однако и до сих пор вопрос остается неисследованным. Здесь нельзя ограничиваться библиографическими сведениями, коллекционированием восхищенных или негодующих упоминаний о Шекспире или всяких курьезных анекдотов. Что видела в Шекспире каждая историческая эпоха, что она находила в нем, как помогал он ей в разрешении насущных задач, перед нею стоявших, как вмешивался он в борьбу идей и интересов?

lib.pushkinskijdom.ru

Был ли он «зеркалом», или «учителем», или «союзником»? Каково было «творческое восприятие» Шекспира в каждую данную эпоху и каково было «творчество» в этом восприятии, обусловленном не только свойствами его произведений, но и потребностями этой эпохи, — все эти вопросы можно разрешить лишь во многих исследованиях, непосильных для одного человека.

И еще один вопрос, пожалуй — самый трудный, но представляющий особый научный, и не только научный, интерес. Это вопрос о постепенном, медленном, но в последнее время заметно ускорившемся процессе сближения отдельных литератур и различных национальных форм мышления. Этот процесс сопровождается идеологической борьбой внутри каждой данной литературы. Борьба двух идеологий не только не задерживает и не ослабляет этот процесс, но несомненно способствует ему· интернационализм развивается как одно из условий разрешения острого общественного конфликта, охватившего весь мир.

Лингвисты изучают проблемы двуязычия, особенно важные в нашей стране, где миллионы людей разговаривают по меньшей мере на двух языках, а иногда на трех или больше. Двуязычие развивается также и на Западе, и не только в малых странах, где оно в некоторых слоях общества существовало издавна. В больших странах, где знание иностранных языков было явлением сравнительно редким, ограниченным узким кругом специалистов или «интеллигенции», теперь их изучают миллионы.

Еще более широкие массы читают иностранную литературу в переводах, все более точных и все менее буквальных.

В иностранных произведениях читателей привлекает не только сюжет, увлекательный клубок приключений, и не только инонациональная экзотика костюмов и нравов. Интересует особая форма мышления, особый характер нравственного сознания, определенный историческим бытием данного народа и все более совершенствующийся по мере изменения условий существования и усиления интернациональных связей.

Что происходит в сознании полиглотов? Как сочетают они свои нравственные понятия с теми, которые существуют только в чужой культуре и могут быть выражены только на чужом языке? Что такое непереводимость, неадэкватность понятий, какие результаты для развития национальной литературы и литературы мировой может иметь проникновение в тайны другого национального мышления? Очевидно, такие исследования требуют от литературоведа знания многих языков и литератур и многих наук о человеке.

Когда-нибудь эти вопросы будут решаться содружеством исследователей, объединенных общими задачами, и, может быть, при таком условии, международными коллективами. Время этому уже приходит. Международные контакты, точно планируемые и постоянно расширяющиеся, могут помочь и в нашем деле.

Литературоведение может ожидать помощи от других наук — гуманитарных, к которым оно всегда обращалось, и математических. Конечно, оно не может заимствовать у математики ее метод для решения больших идеологических и художественных проблем. Литературоведение сохранит и усовершенствует свой метод, но, вероятно, в ближайшем будущем великая современная техника поможет нашей науке и многое ей облегчит.

Но самой характерной чертой литературоведения на современном этапе является глубочайшая, исчерпывающая, как можно более убедительная аргументация. Мы не считаем себя вправе выдвигать гипотезы, ничем, кроме наших домыслов и личных вкусов, не подтвержденные. Не всякая гипотеза гениальна. Гениальна только та гипотеза, которая подкрепляется новой, но абсолютно убедительной системой доказательств.

lib.pushkinskijdom.ru

Выпускать неподтвержденные гипотезы, догадки, пришедшие в голову без больших научных оснований, значит засорять науку и задерживать ее развитие. Большое количество ничем не подкрепленных гипотез свидетельствует об упадке науки, а не о ее развитии, так как говорит об отсутствии метода и о неумении аргументировать. В некоторых литературоведческих школах Запада часто приходится констатировать произвол, имеющий своей задачей создать что-нибудь новое во что бы то ни стало и эпатировать читателей и друзей.

В последнее время наша наука чрезвычайно развила систему своих доказательств. Если литературоведение не может заимствовать свой метод у точных наук, то оно может почерпнуть у них пафос аргументации, дух несомненности. Этот дух, проникнув во все поры нашего исследования, принесет нам бесконечно больше пользы, чем вычислительные машины.

lib.pushkinskijdom.ru

Д. ЛИХАЧЕВ

ПРИНЦИП ИСТОРИЗМА В ИЗУЧЕНИИ ЕДИНСТВА СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

По вопросу о единстве формы и содержания в произведениях искусства накопилась огромная литература. Это один из основных вопросов марксистской эстетики. Но о том, как изучать это единство, написано мало. Между тем именно в изучении единства формы и содержания раскрывается эстетическая сущность художественного произведения. Н. Г. Чернышевский писал: «Художественность состоит в соответствии формы с идеею... Только произведение, в котором воплощена истинная идея, бывает художественно, если форма совершенно соответствует идее».[1]

Изучение единства формы и содержания — ключ к познанию художественной сущности литературного произведения

Прежде всего отметим одно обстоятельство, важное для изучения единства содержания и формы художественных произведений, недостаточно осознающееся, однако, в некоторых искусствоведческих работах.

Когда мы говорим о неразрывности формы и содержания, мы имеем в виду требования и условие художественности, но не реальное положение в любом произведении искусства — плохом и хорошем. Именно это *идеальное* соотношение формы и содержания имел в виду В. Г. Белинский в своем совершенно правильном положении. Белинский писал: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы значит уничтожить форму... это органическое единство и тождество идеи с формою и формы с идеею бывает достоянием *только одной гениальности* (курсив мой, — *Д. Л.*). Простой талант всегда опирается или преимущественно на содержание, и тогда его произведения недолговечны со стороны формы, или преимущественно блистает формою, и тогда его произведения эфемерны со стороны содержания...» [2] Отсюда ясно, что В. Г. Белинский говорит о единстве содержания и формы лишь в тех произведениях, в которых форма есть выражение содержания, иными словами — произведениях истинно художественных, даже гениальных.

Полное достижение единства содержания и формы возможно лишь в идеале. Единство содержания и формы есть требование художественности, но поскольку многие из произведений искусства отступают в том или ином отношении от идеалов художественности, постольку и отдельные, эпизодические нарушения этого требования при внимательном и

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 663.

[2] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 535.

lib.pushkinskijdom.ru

детальном анализе произведений искусства в отдельных его частях нередки. Художественное произведение лишь приближается к единству содержания и формы — часто очень близко. Единство содержания и формы нарушается в произведениях посредственных, в подражаниях, где старая форма оригинала часто механически применяется к новому содержанию, и в других случаях, однако чем выше художественные достоинства произведения, тем сильнее единство содержания и формы и тем многообразнее проявления этого единства. Последнее, как мы увидим в дальнейшем, особенно важно.

Некоторые искусствоведы утверждают, что содержание вообще невозможно без формы, а форма во всех случаях невозможна без содержания.[3] Такое утверждение способно разоружить искусство и критиков искусства, ибо логическое продолжение этой точки зрения — отрицание возможности формализма в искусстве, плохих, антихудожественных произведений, возможности отставания формы от содержания в те или иные эпохи и т. д.

Вопрос о нарушениях единства содержания и формы не следует понимать примитивно. Так, например, в произведениях монументального искусства иногда применяется то, что я бы назвал «ложным нарушением формы»: форма соответствует содержанию в крупных масштабах, тогда как в мелких она остается как бы недоработанной — остаются швы, видна «фактура», форма оказывается шероховатой или нарочито затрудненной (как в оде А. Н. Радищева «Вольность», в некоторых стихотворных произведениях Г. Р. Державина, отчасти в прозе Л. Толстого и др.).

Иногда автор намеренно нарушает единство формы и содержания, чтобы лучше выделить содержание. В этих случаях само нарушение единства формы и содержания подчиняется более общему их единству. Так, например, автор может трагическое содержание вложить в уста комического персонажа, подчеркнуть внутреннее благородство скромного и отнюдь не «благородного» по происхождению героя, заставив его рассказать свой героический поступок дурным, провинциальным языком мещанина, изобразить «благородного» подлеца говорящим рафинированным литературным языком (Тоцкий в «Идиоте» Достоевского).

Наконец, соответствие формы содержанию ни в коем случае нельзя понимать в смысле стилистической гладкости выражения мысли. Пушкин писал: «Делярю слишком гладко, слишком правильно, слишком чопорно пишет для молодого лицеиста. В нем не вижу я ни капли творчества, а много искусства».[4] Еще более определенно сказано Л. Толстым: «Эта бойкость пера совершенно несовместима с серьезностью мысли».[5]

Кроме того, имеются нарушения единства формы и содержания, общие для многих произведений той или иной эпохи и которые в какой-то (правда, ограниченной) степени могут рассматриваться в связи с закономерностями развития литературы. Я имею в виду систематическое отставание формы от содержания при смене одного направления в искусстве другим, когда новому содержанию приходится изнутри взрывать старую форму, давая дорогу появлению нового направления.

Вопрос об отставании формы от содержания на определенных этапах развития искусства и, в частности, литературы один из самых сложных вопросов изучения проблемы формы и содержания в их единстве. Этому

---

[3] Так, например, В. Ванслов пишет, что содержание не может существовать без формы, а форма без содержания: «Предположение об их самостоятельном, изолированном существовании есть бессмыслица» (В. Ванслов. Содержание и форма в искусстве. Изд. «Искусство», М., 1956, стр. 280), хотя несколько выше и признает возможность «частичного разрыва» (стр. 283).

[4] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. X, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 346.

[5] Запись Н. Н. Гусева. См.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. II. Гослитиздат, 1960, стр. 328.

lib.pushkinskijdom.ru

вопросу, по существу, следует посвятить отдельное исследование. В данной статье я не могу на этом останавливаться.

Скажу только, что отставание формы от содержания на поздних этапах развития любого направления, ведущее затем к смене этого направления новым, не нарушает единства формы и содержания в той мере, в какой это нарушение привело бы к исчезновению художественности. Гениальные писатели и гениальные художественные произведения очень часто появляются на грани двух художественных направлений, когда форма старого направления отстает от нового вторгающегося в него содержания: на рубеже барокко и классицизма, классицизма и романтизма, романтизма и реализма.

Хотя выше и было отмечено, что почти в каждом произведении литературы, даже самом совершенном, имеются не только разнообразные проявления единства содержания и формы, но и эпизодические нарушения этого единства, — внимание исследователя направлено по преимуществу на поиски единства, а не на установление нарушений единства. Последние занимают исследователей гораздо меньше. Почему?

Несомненно, в таком внимании исследователя к единству содержания и формы есть определенный смысл. Дело в том, что проявления единства формы и содержания способны объяснить художественную сущность произведения искусства, случаи же нарушения этого единства в этом отношении по большей части ничего не объясняют.

Проявления единства содержания и формы необыкновенно многообразны и специфичны. Они специфичны для эпохи, для направлений в литературе, для данного автора, для данного произведения. Вот почему они позволяют проникнуть в мир индивидуального и обнаружить развитие, движение, изменяемость литературных явлений. Нарушения же единства формы и содержания не являются результатом закономерных для истории литературы явлений. Чаще всего они — следствие недостатка творческой собранности автора, незавершенности его работы над произведением, вторжения посторонних творческому процессу факторов (гонорарных соображений, страха перед цензурой, мелкого тщеславия и пр.). Конечно, явления эти имеют свое значение в изучении творчества данного писателя, но для истории литературы как искусства, для проникновения в художественную сущность произведения удельный вес их сравнительно невелик. Нарушения единства формы и содержания малоспецифичны для эпохи, для направления в литературе. Они могут быть специфичны для писателя, но не позволяют, по существу, проникнуть в то, что мы условно можем назвать «тайнами творчества».

Пора привести какой-нибудь конкретный пример. Возьмем самый простой случай. Допустим, мы замечаем, что произведение многословно. Это, элементарно говоря, особенность «формы» произведения, иногда связанная с его содержанием, а иногда и не связанная.

Многословие может отражать нервную взвинченность воображаемого рассказчика, от лица которого ведется повествование, демонстрировать его неуверенность в себе, его стремление как можно точнее и детальнее передавать происходящее; оно может создавать ощущение быстроты действия, находиться в соответствии с резкими перенесениями действия из одного плана в другой и пр., и пр. Напомню специфическое многословие многих произведений Достоевского. Это многословие находится в органической связи с особенностями содержания его произведений. Оно специфично для Достоевского, для того типа романов, к которым принадлежали романы Достоевского, для образа повествователя в произведениях последнего. Повествователь говорит быстро и много. Он как бы «захлебывается» в своих словах, спешит, возвращается к уже сказанному и пр. Многословие этого типа настолько тесно связано с содержанием произведений, с их художественными особенностями, что

lib.pushkinskijdom.ru

в конечном счете оно даже только условно может называться многословием. Его сущность гораздо глубже — и глубже именно потому, что оно связано с содержанием.

Возьмем обратный случай: многословие не связано с другими чертами стиля произведения, не связано с содержанием, не вызвано какими-либо сознательными творческими усилиями автора. Перед нами как бы «изолированное» многословие, многословие «в чистом виде». Уже одно то, что это многословие не связано с другими художественными особенностями творчества автора, показывает, что оно не может объяснить что-либо в художественной стороне его произведений, хотя, конечно, оно может быть «специфично» для него как для писателя (вернее, как для плохого писателя). Но эта «специфика» встречается во все эпохи, во всех литературах. Она и внеисторична и лишена национальных черт, т. е. попросту говоря она не интересна для историка литературы, стремящегося увидеть прежде всего то, что характерно, что специфично для стиля, направления, творческой (а не «нетворческой») индивидуальности писателя и т. д. Вот почему историк литературы ищет прежде всего проявлений единства формы и содержания, ищет «художественное целое» произведения и меньше интересуется случаями нарушения этого единства и цельности. Практически это сводится к тому, что к нарушениям единства историк литературы относит все то, что невозможно объяснить с точки зрения художественного замысла. Этот «остаток» историк литературы относит на долю случая, на долю проявлений незакономерности творчества, на долю «нехудожественных вторжений» в творчество автора.

В связи со сказанным необходимо упомянуть еще об одном явлении. Я лишен возможности остановиться на нем подробно, так как это потребовало бы привлечения очень большого материала.

Мы уже видели, что тесная связь формы и содержания типична для талантливых писателей, для выдающихся произведений — это первое и основное условие художественности. Нарушения этой связи по большей части являются результатом бесталанности автора и свидетельствуют о художественной неполноценности произведения. Поскольку только связь между отдельными элементами может сделать возможным изучение таких явлений, как художественная сущность того или иного литературного направления, стиля, художественная сущность творчества писателя и т. д., — ясно, что изучение выдающихся в художественном отношении произведений может дать больше для истории литературы, чем изучение произведений посредственных или плохих. Но это означает, что историко-литературный процесс сильнее выражается через произведения высокохудожественные, чем через произведения посредственные или дурные. Об этом необходимо напомнить потому, что во второй половине XIX века в связи с некоторыми общими положениями настойчиво высказывалась мысль о том, что для каждой эпохи более типичны посредственные писатели, чем выдающиеся.[6] В других случаях утверждалось, что следует изучать всех писателей независимо от их талантливости. Мысль эта в общем не привилась в истории литературы, но она жива в фольклористике, где очень часто приходится слышать (особенно в области сравнительного исследования фольклора) о равной ценности для исследователя всего фольклорного материала, независимо от его художественной значимости. Глубоко прав румынский фольклорист академик Г. Кэлинеску, утверждающий в своем исследовании «Эстетика сказки», что неудачная с эстетической точки зрения сказка не может дать серьезный материал для эстетических, социологических и этнологи-

[6] См.: В. Н. Перетц. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пб., 1922, стр. 20 («Все ли писатели представляют ценность для историка литературы...»).

lib.pushkinskijdom.ru

ческих умозаключений, подобно тому как стихи какого-нибудь Тициуса или Кайуса не могут характеризовать латинскую литературу.[7]

Итак, изучая художественную сущность литературного произведения или творчества писателя, необходимо в первую очередь обращать внимание на связь формы и содержания. Лишь во вторую очередь необходимо исследовать внехудожественные нарушения этой связи. Во всех ли, однако, случаях следует поступать именно так?

Ни одно правило в области искусства не может рассматриваться как безусловное до того, как рассмотрены все явления. «Правило», о котором я только что сказал, также не должно применяться безусловно. В частности, критик, изучая произведения современного ему писателя, обязан обращать равное внимание как на связь формы и содержания, так и на нарушения этой связи. Тем самым критик может указать на недостатки в творчестве писателя, помочь правильно оценить его творчество и помочь самому писателю в преодолении своих недостатков. Это задача практическая. Но та же «практическая» задача в своих видоизменениях может стоять в некоторых случаях и в отношении писателей далекого прошлого. «Помочь» творческому росту писателя умершего, само собой разумеется, невозможно, но можно, изучая недостатки в творчестве писателей прошлого, помочь совершенствованию мастерства писателей современных. В этом случае особое внимание к нарушениям единства формы и содержания в творчестве писателей прошлого будет вполне оправдано. Конечно, такого рода работы, как я уже сказал, будут иметь меньшее историко-литературное значение, чем работы, обращающие внимание на единство формы и содержания. Они имеют цели по преимуществу практические.

И еще одно замечание. Изучение случаев нарушения единства формы и содержания в какой-то мере есть также изучение формы и содержания в их единстве. Дело в том, что нарушения должны рассматриваться исследователем в свете их возможного идеального единства. Нарушения не существуют сами по себе. Их нельзя рассматривать вне творческого замысла, вне некоего предполагаемого их единства. От этого всякого рода указания на недостатки единства являются одновременно и указанием на это единство — возможное или частично осуществленное. Недостаток не существует сам по себе, это часть какого-то «достатка», свидетельство ущербности какого-то конкретно представляемого, а не абстрактного художественного целого. Значит и в этом отношении изучение нарушений единства формы и содержания имеет определенный смысл. Смысл этот все же со все большей и большей настойчивостью свидетельствует о необходимости в первую очередь изучать форму и содержание в их единстве.

Условия, при которых независимое друг от друга изучение формы и содержания может представлять научную ценность

Естественно, что в результате всего того, что мною только что сказано, может возникнуть вопрос: а возможно ли хотя бы в некоторых случаях изучать форму и содержание художественного произведения независимо друг от друга? Ответ и на этот вопрос должен, как мне представляется, быть дифференцированным. Характер изучения диктуется характером изучаемого материала. Когда в монографических исследованиях творчества какого-нибудь писателя или какого-нибудь произведения в конце этого исследования добавляется глава под названием «художественные особенности» или «стиль и язык» (последний не в лин-

[7] «Studii şi carcetări de istorie şi folclor», 1958, № 1—2.

lib.pushkinskijdom.ru

гвистическом смысле) и пр., то такого рода ставший шаблонным в литературоведческих работах отрыв формы от содержания творчества по большей части бывает неудачным, неправильным, ненужным. Однако все же бывают случаи, когда форму необходимо изучать как таковую. Приведу хотя бы такой пример: работы по стиховедению — исследования ритма, метра, рифмы и пр. Естественно, что в исследованиях стиха было бы искусственным требование изучать этот стих во всех случаях в связи с содержанием. Кстати, эти попытки могут привести к совершенно ложным результатам, как это имело место, например, в исследованиях 20-х годов «звуковой инструментовки стиха», в которых каждому или многим звукам языка приписывались ассоциации с определенными чувствами и даже мыслями.[8] То же делалось по отношению к стихотворным размерам и т. д. Такие попытки точно приписать определенным звукам определенные смысловые и эмоциональные ассоциации независимо от их сочетаний приводили в творческой практике поэтов к формалистическим вывертам. Значит формализм может быть порожден не только отрывом формы от содержания, но и приписыванием простейшим элементам формы такой связи с содержанием, которая на самом деле отсутствует или очень слаба.

Я сказал — «простейшим элементам формы», и это имеет свое значение. Действительно, форма художественного произведения имеет свои градации: есть простейшие элементы формы и есть элементы формы сложные. В своих простейших элементах форма не обязательно связана с содержанием. Это кирпичи, из которых можно построить хижину и дворец, простую изгородь и современный сложный завод. Однако чем сложнее эти «элементы формы», тем более тесно связаны они с содержанием. Из крупных блоков нельзя построить все, что вздумает архитектор. Соединения же элементов формы всегда требуют какого-то своего обоснования в содержании будущего произведения.

Обращу внимание и на следующее. Когда мы изучаем, скажем, рифму как таковую, связывать каждую рифму с определенным содержанием трудно и, может быть, даже принципиально неправильно. Однако если мы изучаем рифму не вообще, а рифму в фольклоре, то оторвать ее изучение от поэтики фольклора уже невозможно. Если мы изучаем рифму какой-то определенной эпохи, то должны быть приняты во внимание поэтические направления. Если мы изучаем рифму данного поэта, то эта рифма не безразлична к содержанию его поэзии. Здесь отрыв формы от содержания (в зависимости от степени углубленности и детальности изучения) может становиться прямо-таки недопустимым. Следовательно, чем более «индивидуален» материал изучения, тем больше он требует внимания к проблеме единства формы и содержания.

Сказанное относится не только к вопросам стиховедения. Возьмем, например, изучение русского языка как такового. Было бы нелепо анализ общих для всего русского литературного языка синтаксических, морфологических и других явлений связывать с анализом содержания, которое может быть выражено в этих явлениях, если только, конечно, это содержание не подвергнуто грамматической формализации. Однако в более конкретной теме — в изучении языка писателя — нельзя игнорировать то направление, к которому принадлежит писатель, не считаться с содержанием его творчества вообще.

Так обстоит дело с анализом формы в отрыве от содержания. Но вопрос может быть поставлен и наоборот: можно ли анализировать

---

[8] Эксперименты проф. Ивана Фонадь в Будапеште как будто бы показали некоторую связь отдельных звуков языка с эмоциями, но связь эта, как и самые эмоции, не поднимается над самыми элементарными (см.: Ivan Fónagy. Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung. In: Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961, pp. 591—605).

lib.pushkinskijdom.ru

содержание, не анализируя форму? Можно ли вообще пересказать содержание художественного произведения? Иногда художественные образы истолковываются в словарях с отметкой «переносно», однако художественность в этих истолкованиях неизбежно исчезает и толкование остается обедненным. В своем докладе на конференции по поэтике в Варшаве в 1960 году проф. Т. Виану привел такой пример исчезновения художественности в метафоре в результате ее «перевода» на обычные понятия. Проф. Т. Виану рассказал, как он попросил своих студентов ответить, что имел в виду М. Эминеску в следующих словах: «Казалось, что в тучах открылись ворота и через них вышла белая мертвенная королева ночи». Студенты единодушно ответили: «луна». Но настоящий образ богаче. В ответе студентов оказалась утраченной целая группа впечатлений (одиночество, сияние, величавость, ворота в неизвестное, выход луны как торжественное событие и пр.). Но важны не только слова, которыми выражен образ, но и их расположение, ритм всего стиха. Отсюда видно, что метафора не обладает содержанием, обособленным от формы.

Т. Виану привел и другой пример: строки Есенина — «колокольчик хохочет до слез». Что это? Веселый звон колокольчика? Конечно, не только это. Крайне важно, что в строках этих упоминаются и слезы, хотя этому упоминанию при поверхностном чтении можно и не придать особого значения, поскольку употреблено целое речение, «фразеологизм», имеющий в обыденной речи однозначный смысл («хохотать до слез»). Употребленное Есениным выражение становится более богатым в контексте: «В залихватском степном разгоне колокольчик хохочет до слез». Образ уточняет свое содержание благодаря контексту. Полностью он становится понятным в конце стихотворения: «Потому что над всем, что было, колокольчик хохочет до слез». Здесь вступает в силу тема иронии судьбы — судьбы, смеющейся над преходящими явлениями человеческой жизни.[9]

Из изложенного ясно, что простой «перевод» художественного значения произведения на язык публицистики или логики невозможен. Художественное произведение поддается научному анализу, но не пересказу, уничтожающему или отбрасывающему все дополнительные значения, отрывающему содержание от формы, в которой это содержание выражено.

Вот почему так опасны простые пересказы художественных произведений: они бывают необходимы для анализа фабулы, но там, где они применяются для анализа эстетической стороны, они нередко ведут к анэстетизации художественного произведения, уничтожению его художественной сущности и к крайнему упрощению содержания одновременно. Пересказ художественного произведения может очень легко не только убить художественность, но и вызвать комический эффект, ибо от живого произведения остаются только поверхностные схемы.

Анэстетизация литературных произведений — частый недостаток школьного преподавания, где примитивные пересказы занимают иногда большое место. Этими примитивными пересказами в школьниках убивается вкус к художественной литературе. Поэтому-то такое количество анекдотов существует вокруг различного рода пересказов художественных произведений в школьных сочинениях или в ответах школьников на экзаменах.

Содержание и форма подлинно художественного произведения настолько тесно связаны друг с другом, что анализ их в их единстве, ана-

[9] Tudor Vianu. Quelques observations sur la métaphore poétique. In: Poetics. Poetyka. Поэтика, pp. 298—299.

lib.pushkinskijdom.ru

лиз художественный, должен быть анализом бесконечно малых величин, проникновением не только в макро-, но и в микроструктуру произведения.

Анализ этот, как правило, может извлекать из художественного произведения все новые и новые эстетические ценности. В любимом стихотворении мы и через много лет после его первого прочтения можем открыть какие-то новые, незамеченные прежде стороны. Каждое поколение в настоящих произведениях искусства открывает что-то для себя новое, именно потому, что содержание произведения бесконечно глубоко и не может быть извлечено из него единовременным актом его познания.

То, что мы отметили выше относительно пересказов художественных произведений, может быть отчасти отмечено и относительно литературоведческого анализа. Если бы литературоведческий анализ художественной сущности произведения претендовал бы на полное раскрытие для читателя его эстетического содержания, эстетическая ценность художественного произведения была бы обеднена. Это, в сущности, и происходит, когда истолкование художественного смысла произведения сводится к немногим формулировкам и когда читатель вводится этими формулировками в заблуждение, предполагая, что в них исчерпан художественный смысл произведения. Проф. Виану в своем докладе на конференции по поэтике 1960 года справедливо говорил: «Благодаря общим словам учебников и формулам, преподносимым в школах, значение произведений классицизма сократилось до нескольких общих фраз, создающих впечатление, что процесс их истолкования доведен до своего конца. В таких случаях говорится, что трагедии Корнеля выражают борьбу с долгом, а пьесы Шиллера называются драмами свободы. Удовлетворившись таким истолкованием, выхолащивающим их настоящее богатство, отказывающимся от их бесконечной перспективы, мы в то же время прекращаем читать эти произведения. Однако для того, кто поднимется над педантизмом формул, ограничивающих и закрывающих проникновение в бесконечные перспективы поэзии, ее безграничные богатства восстанавливаются и поэтические произведения обретают новую силу, входят вновь в историю».[10]

Рассматриваемые отдельно, форма и содержание произведения в известной мере способствуют уяснению художественности — поскольку внимательное изолированное рассмотрение формы или внимательное рассмотрение содержания в их элементарных проявлениях может приблизить и облегчить необходимый для понимания художественности синтез обоих. Зародыш художественности может быть обнаружен в исследовании элементарных проявлений формы, взятых изолированно. То же можно сказать и о содержании. Содержание в его самых общих проявлениях может иметь свою художественную функцию. Художественность может быть обнаружена в самом сюжете, в идеях произведения, в его общей направленности (впрочем, изучение художественной функции содержания ведется гораздо реже, чем изучение художественной функции формы). Однако по-настоящему произведение литературы раскрывается во всех своих художественных достоинствах только тогда, когда оно изучено в единстве формы и содержания. Художественная значимость формы и художественная значимость содержания, взятые изолированно, во много раз меньше, чем тогда, когда они рассматриваются в их единстве. Художественность накапливается на двух полюсах произведения, как накапливается положительное и отрицательное электричество на аноде и катоде аккумулятора.

---

[10] Там же, стр. 304 (цитирую в переводе с французского).

lib.pushkinskijdom.ru

Значение объединяющих тем в изучении формы и содержания в их единстве

Итак, в высших и наиболее сложных своих проявлениях форма связана с содержанием значительно больше, чем в низших, элементарных. То же самое должно быть сказано и о содержании: сложное содержание литературного произведения неотделимо от формы. Отсюда ясно, что единство формы и содержания удобнее анализировать «сверху», а не «снизу», идя от высших проявлений формы, а не от низших, захватывая как можно больше объединяемых в этом единстве формы и содержания явлений. Конечно, нельзя объять необъятного. Анализ требует какого-то дробления темы, но это дробление не должно отделять формы от содержания. Отсюда возникает необходимость, условно говоря, «третьих тем». Под этими «третьими темами» я разумею такие темы литературоведческого анализа, которые требуют равного внимания как к форме произведения, так и к его содержанию. «Третьи темы» позволяют вести анализ, объединяющий проблемы формы и содержания, стоящий вне элементарных проявлений того и другого. Это вопрос не методологии исследования, а его методики.

К таким темам, требующим равного внимания как к форме произведения, так и к его содержанию, могут быть отнесены исследования авторского замысла, отдельных художественных образов, стилей изображения человека, художественного времени произведения, его жанровой природы (поскольку жанровая природа произведения зависит не только от формы, но и от содержания произведения) и многое другое.

Выбор таких тем подчиняется тому обстоятельству, что не только форма и содержание в своем идеальном выражении должны находиться в художественном произведении в единстве, но все элементы формы, как и элементы содержания, также должны быть в нем художественно едины. Анализируя один *элемент стиля*, можно показать весь стиль писателя или поэта, и то же нужно сказать в отношении *элементов содержания* (это последнее выражение менее употребительно, но возможно). Безусловно прав был А. Н. Веселовский, когда писал: «Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением. И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове — до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных миросозерцаний».[11] Можно поэтому «третью тему» исследования брать или изнутри формы или изнутри содержания, но необходимо при этом делать ее именно «третьей темой» — темой, позволяющей одновременно охватить и форму, и содержание. Так, например, можно сделать темой исследования формы и содержания в их единстве метафору, но она должна быть рассмотрена не только как явление формы, но и как явление содержания произведения.

Значение «третьих тем» в исследованиях содержания и формы в их единстве выступает с особенной ясностью в свете того факта, что содержание и форма в произведении искусства на высших их ступенях строго не отграничены друг от друга. Одно и то же явление может в одной связи рассматриваться как явление формы, а в другой — как явление содержания. Многое здесь зависит от точки зрения исследователя. Эта точка зрения, — если она не будет точкой зрения, обращенной только к форме, и не будет точкой зрения, обращенной только к содержанию, а будет точкой зрения «третьей», со стороны, от другой, более широкой темы, — будет охватывать как форму, так и содержание.

Из сказанного выше не вытекает, что содержание и форма равноправны, как бы симметричны друг другу, являются двумя равными по-

[11] А. Н. Веселовский, Собрание сочинений, т. I, СПб., 1913, стр. 58.

lib.pushkinskijdom.ru

ловинами единого предмета — произведения. Так считать — означало бы возвратиться к механическому разделению формы и содержания произведения.

Форма и содержание не равноправны и не равноценны. В основном форма зависит от содержания, хотя и содержание может изменяться под воздействием формы. Форма зависит от содержания лишь в конечном счете. Ленин писал о зависимости формы от содержания: «Форма существенна. Сущность формирована. Так или иначе в зависимости и от сущности...» [12]

Принцип историзма в изучении формы и содержания художественного произведения

Не является ли рекомендация рассматривать единство содержания и формы под знаком «третьей темы» до известной степени формальной и механической? Несомненно, эта рекомендация была бы чисто внешней и формальной, если бы речь шла о *всякой* «третьей теме». Выше мы привели некоторые ограничения в выборе этих «третьих тем». Теперь нам следует обратиться к основному условию их выбора. Условие это — необходимость рассматривать единство формы и содержания в историческом аспекте, под углом зрения исторической изменяемости формы и содержания. Объединяющая форму и содержание «третья тема» должна быть прежде всего *исторической* темой.

Марксистское изучение литературы есть прежде всего и в высшем смысле изучение *историческое* и конкретное. Историзмом должно быть проникнуто каждое исследование.

Принцип историзма состоит в том, что всякое явление рассматривается в его происхождении, росте и образовании, в аспекте движения, а само движение — в обусловивших его причинах и связях с окружающим — как часть более общего целого.

Применительно к литературному произведению принцип историзма состоит в том, что оно рассматривается, во-первых, в его собственном движении — как явление творческого процесса, во-вторых, в связи с общим творческим развитием его автора — как элемент его творческой биографии и, в-третьих, как проявление историко-литературного движения — как явление развития литературы того или иного периода. Иными словами — литературное произведение рассматривается в аспекте трех слагающихся в нем движений. Но этим принцип историзма не ограничивается. Принцип историзма требует, чтобы произведение рассматривалось не в изоляции от других явлений литературы, искусства и действительности, а в соотнесенности с ними, ибо каждый элемент искусства является в то же время и элементом действительности. Язык художественного произведения должен изучаться в его соотнесенности с языком общенациональным, литературным, языком писателя во всех его проявлениях и т. д. То же касается художественных образов, сюжета, тем произведения, поскольку образами, сюжетом, темами произведения избираются явления действительности — существующие или существовавшие.

Какое же значение имеет исторический подход в изучении единства содержания и формы? Здесь должны быть подчеркнуты два момента. Первый: историзм позволяет охватить во взаимной их соотнесенности и форму и содержание. Второй: исторический подход избавляет от субъективности в интерпретации того, в чем именно проявляется единство формы и содержания в каждом конкретном случае.

Обратимся к первому. Всякое литературное произведение создается в обстановке воздействия на него действительности, обусловлено этой действительностью — личностью автора, биографическими и историче-

[12] В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 133.

lib.pushkinskijdom.ru

скими обстоятельствами, литературой своего времени и литературным развитием. Вся эта действительность — в широком понимании этого слова — воздействует и на форму, и на содержание произведения одновременно. Поэтому изучение этого воздействия, этой обусловленности литературного произведения действительностью есть в известной мере и изучение единства формы и содержания.

Допустим, мы изучаем единство содержания и формы романа «Анна Каренина». Мы можем заметить, что трагическое содержание этого произведения находит себе соответствие в стиле произведения, в языке, в особенностях психологического анализа, в самом построении романа и т. д. Усмотреть связь содержания и формы в «Анне Карениной» нетрудно, но чтобы связь эту понять во всей ее полноте, детально и глубоко, — необходимо рассмотреть «Анну Каренину» не изолированно от всего остального предшествующего творчества Толстого, от общего течения русской и мировой литературы. Каждый элемент формы и каждая деталь содержания этого романа получают свой истинный и точный смысл только в результате углубленного исторического их исследования. В частности, только тогда, когда проблема героя толстовского романа, проблема нравственного идеала героев «Анны Карениной», их духовного мира будут рассмотрены как этап в творческом развитии Толстого и как часть историко-литературного процесса, — только тогда выступит со всей ясностью взаимосвязь отдельных сторон содержания и формы.

В конце концов каждый отдельный вопрос изучения высокохудожественного произведения в той или иной мере касается и его содержания и его формы. Вот почему Малларме на просьбу Дега изложить идею одной из его поэм отказался это сделать, заявив, что содержание его поэмы не только в идеях, но и в словах, имея, очевидно, в виду всю ту словесную форму, в которую он облек содержание своей поэмы.

Что такое, например, с этой точки зрения «исторический фатализм» Толстого в «Войне и мире»? Это связь людей и событий, это и нравственные проблемы, стоящие перед Толстым и его героями, это и построение характеров героев, это и построение романа с его историческими отступлениями, это и своеобразный «затрудненный» стиль психологического анализа, дающий выход сочетанию личных интересов с исторической неизбежностью, это и многое другое. Вместе с тем понять «исторический фатализм» Толстого до конца во всей сложности его связей с остальным содержанием «Войны и мира» и с формой этого романа мы сможем только тогда, когда рассмотрим его исторически, в связи с процессом развития творчества Толстого и русской литературы в целом, когда выясним его истоки в «Севастопольских рассказах» и далее в трилогии «Детство. Отрочество. Юность».

«Исторический фатализм» Толстого постоянно развивался и не был замкнут, — был связан со многими особенностями его мировоззрения и «творческого почерка». Он был связан, с одной стороны, с внутренним протестом Толстого против произвола личности, а с другой — с протестом против произвола выражения личности и одновременно против щегольства оборотов, против всякого «краснопречия». Он был связан с толстовскими требованиями подчинения индивидуального общему, формы содержанию.[13]

Изучая художественное произведение, мы должны иметь в виду, что полностью содержание не может существовать вне формы, так же как и обратно — форма во всех ее проявлениях не может существовать независимо от содержания. Содержание произведения может предшествовать в замыслах автора самому осуществлению его только частично.

---

[13] См. об этом: Б. И. Бурсов. Л. Н. Толстой. Семинарий. Учпедгиз, Л., 1963, стр. 309—328.

lib.pushkinskijdom.ru

Писатель не обладает всем содержанием будущего произведения раньше, чем формой, в которую это содержание выльется. Становление произведения, процесс написания произведения или процесс его создания в воображении писателя — есть и становление его содержания. Вот почему Н. Г. Чернышевский возражал против мнения «о великом значении „отделки", посредством которой *доводится* произведение до „художественности"».[14]

О том, как «растет», изменяется и усложняется содержание литературного произведения, можно судить по черновикам и планам отдельных литературных произведений. Из этих же черновых материалов явствует, что содержание и форма литературного произведения создаются автором и развиваются в ходе его работы над произведением одновременно, в тесной взаимозависимости. Отсюда ясно, как важно для изучения единства формы и содержания учитывать творческую историю произведения.

Но историзм в подходе к изучению единства формы и содержания не ограничивается только изучением единой исторической обусловленности того и другого. Значительное внимание в литературоведении должно быть уделено и историчности восприятия художественного произведения.

Художественное произведение не изолировано от окружающего его бытия. Оно «резонирует» действительности. В широком смысле этого слова — художественное произведение социально.

Признание этого факта чрезвычайно важно во многих отношениях. Оно не разрешает анализировать художественное произведение в отрыве от исторической обстановки, в изоляции от других произведений литературы, независимо от его автора и т. д. Структуральный анализ произведения может быть только частью художественного анализа, но им ни в коем случае нельзя этот анализ ограничивать. Форма произведения — это не только то, что «облекает», «одевает» содержание, отграничивает содержание от окружающего бытия, но и то, что связывает произведение с окружающим. Нет ничего более ошибочного, чем распространенный взгляд на форму как на некоторую «оболочку» содержания, на «одежду» произведения. Форма произведения обращена и вовне и вовнутрь произведения. Она и «формирует» произведение, и связывает его содержание с внешним для этого произведения миром. Произведение не существует само по себе. Оно является некоторым организатором окружающей его среды, концентрацией различных «силовых линий».

Действительность не только отражается и изображается в художественном произведении; она продолжает соотноситься с ним уже после того, как произведение создано, — в чтении читателя. Читатель не только воспринимает изображенную писателем действительность — он соотносит свое представление о ней с тем, которое ему предлагает писатель. Это соотношение — существенный элемент восприятия. Художественный образ всегда в известной мере «неполон», он дополняется самим читателем. Читатель как бы участвует в творческом процессе, «угадывая» за образом мысль, художественную идею писателя. Процесс читательского познания через художественное произведение есть процесс «узнавания». Это «сотворчество» читателя с автором и составляет суть эстетического наслаждения.

Читательский интерес к биографии писателя, к исторической основе произведения, к прототипам действующих лиц, к истории создания произведения отнюдь не случаен. Все это обогащает эстетическое восприятие произведения, формирует ту точку зрения читателя «сверху», которая объединяет и форму и содержание, подчеркивая их единую обусловленность.

Особенно важно знание личности лирического поэта. Не случайно и сами лирические поэты заботятся о создании собственного образа — в сти-

[14] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, стр. 451 (курсив мой, — *Д. Л.*).

lib.pushkinskijdom.ru

хах и в жизни. Об этой заботе о создании собственного образа свидетельствуют отдельные факты в жизни Есенина, Блока. Но восприятие лирики требует и знаний эпохи. Поэзию Блока освещает не только его личность, образ автора, но и образ эпохи — это не только лирика личности, но и лирика времени. Есть эпохи трагические, эпические, лирические и т. д. Каждая эпоха для читателя насыщена теми или иными настроениями. Лирика Блока воспринимается не только на фоне его биографии, но и на фоне его времени, его среды. Стихи Блока в той или иной степени связаны с «музыкой» своего времени. Пророческие мотивы отражают в них трагизм настоящего. Неясные предчувствия наступающей революции связаны с исканиями новой формы.

То же самое можно сказать и об отраженном в поэзии Блока городском и сельском пейзаже. Знакомство читателя с городским пейзажем Петербурга и петербургских окрестностей, деревенским пейзажем Шахматова не только обостряет восприятие поэзии А. Блока, но в какой-то мере и «выпрямляет» это восприятие, позволяя обнаружить в поэзии Блока гораздо больше реалистических моментов, чем это кажется на первый взгляд.

В своей статье «Шахматово» Г. П. Блок писал: «В пейзажной поэзии Блока все шахматовское отражено „ясно, четко, реалистично“. В описаниях шахматовской природы у Блока нет ничего придуманного или прикрашенного. Блок-пейзажист в совершенстве владеет тем, что портретисты называют уменьем схватить сходство. Все его пейзажи портретны... „Темнозеленые межи“, которые „сбегаются к овинам“, — это покатое поле у деревни Шеплякова. „Дороги узкой колея“, которая „вьется пестрым лугом“, — это дорога из Шахматова в Гудино. „Далекая равнина да толпы обгорелых пней“ — это Ивлево. „Осиновые жерди прясла с отвпсшей корой“ и „кучки земли, выброшенные кротами“, — это шахматовская „горка“. откуда смотрели на закат. И так далее...

А ты все та же — лес, да поле,
Да плат узорный до бровей.

Вот именно так — до бровей — повязывали платок местные крестьянки. Это опять чисто шахматовская деталь».[15]

Отмечая эту конкретность блоковского пейзажа, Г. П. Блок указывает одновременно, что именно из этой конкретности вырастали обобщающие поэтические образы. Он пишет о «способности Блока не только верно подмечать местный образ, не только точно воспроизводить его, но и отыскивать в нем широкий поэтический смысл», об «умении с глухого „лесистого оврага“, поверх „заливного луга да чахлого кустарника“, „смотреть в далекую Русь“».[16]

Художественность рождается из слиянности формы и содержания произведения в условиях его «окруженности» миром действительности. Поэтому действительность помогает восприятию художественного произведения. Вот почему ценители поэзии посещают места, запечатленные в поэтических произведениях: пушкинские места в Ленинграде, Пушкине, Пушкинских горах, лермонтовские — на Кавказе и под Пензой, блоковские — под Ленинградом и в Шахматове и т. д. Они помогают восприятию поэзии. Но к миру действительности, с которой связано литературное произведение, относится и мир человеческой культуры в его целом. Этот мир человеческой культуры постоянно изменяется. На восприятие художественного произведения оказывает влияние прежде всего то, что имеется в данное время в «активном фонде» читателя. К этому «активному фонду» относится не только то, что в данную эпоху находится в живом употребле-

[15] Г. Блок. Шахматово. В кн.: Литературное Подмосковье. Госкультпросветиздат, М., 1950, стр. 135—136.
[16] Там же, стр. 136.

lib.pushkinskijdom.ru

нии, но и то, что при восприятии художественного произведения может быть извлечено из запасов «культурной памяти». Так, например, язык художественного произведения воспринимается читателем не только в связи с современным языком литературы, языком разговорным, языком научным и т. д., но и в связи с теми представлениями, которые читатель имеет об истории языка, о его изменяемости, о диалектах (им самим не употребляемых), о языках профессиональных и т. д.

Возьмем такой сложный случай, как восприятие современным читателем романа Андрея Белого «Петербург». Для полноты восприятия художественной стороны этого романа, его формы и содержания необходимы знание исторической обстановки 1900-х годов, общие представления о топографии Петербурга того времени, знание языка эпохи, специальной — политической, административной и прочей терминологии. Но этого мало — полнота художественного восприятия увеличится, если читатель будет знать, в какой историко-литературной обстановке был создан роман, будет знать остальное творчество А. Белого и будет иметь представления об истории создания этого романа.

Естественно, что положение читателя осложняется по мере того, как его «активный культурный фонд» все более отдаляется от «активного культурного фонда» самого Андрея Белого. Так, например, читатель пройдет мимо всех упоминаний о японцах, мимо всех «монгольских» и «китайских» тем и мотивов романа, если не будет знать идей панмонголизма, отраженных в философии и поэзии Владимира Соловьева. Идеи соловьевского панмонголизма сказываются в романе «Петербург» в образах родоначальника Аблеуховых — «преподобного монгола» Аб-Лай-Ухова, японцев, проезжающих по Петербургу в автомобиле, хитрого азиата Шишнарфнэ. Идеи соловьевского панмонголизма отразились и в других произведениях Белого. Во Второй симфонии Белый рисует самого Владимира Соловьева шагающим по крышам и трубящим в рог. Знание всего творчества Белого, эволюции его мировоззрения и его биографии обогащает читательское восприятие его романа. Но в романе есть и литературные аллюзии. Следовательно, для восприятия этого романа читатель должен знать и русскую литературу. Так, например, в «Петербурге» повторяются мотивы «Медного всадника» Пушкина. Белый рисует, как «Медный всадник» сходит со своего пьедестала-камня (мотив Пушкина). Террорист Дудкин отождествляется с Евгением. «Медный всадник» приходит к нему ночью, преследует его: это пушкинский мотив преследования Евгения Петром.

Я взял в качестве примера «Петербург» Белого, так как роман этот особенно труден для восприятия того читателя, который не связан со специфическими интересами и идейными «модами» интеллигенции десятых годов XX века. Это роман для узкого круга. Поэтому необходимость специфических знаний для его восприятия особенно ясна. Но даже в произведениях, которые написаны не со столь субъективистских позиций и рассчитаны на широкого читателя, читательское восприятие может в большей или меньшей степени расходиться с авторскими намерениями.

Разрыв между «активным культурным фондом» читателя и автора произведения с течением времени все возрастает. Он крайне велик для современного читателя «Божественной комедии» Данте или трагедий Еврипида. Замечательно, однако, что в произведениях настоящего искусства всегда остается нечто значительное, позволяющее преодолевать этот разрыв и находить дорогу к читательскому восприятию. Тем не менее разрыв все же существует, и чем он сильнее, тем больше утрачивает произведение в читательском восприятии свою художественность. Важнейшая задача наук, занимающихся историей искусств, и, в частности, истории литературы состоит в том, чтобы пополнять читательский «активный культурный фонд». Сведениями и анализом художественного произведения историк литературы помогает устранить «параллакс», возникающий между читате-

lib.pushkinskijdom.ru

лем и произведением литературы. Правильное определение этого «исторического параллакса» и устранение его путем сообщения необходимых сведений и анализа — важнейшая задача литературоведения. Отсюда ясно, что литературоведение и в этом отношении одним из основных своих принципов должно иметь принцип историзма.

Но «параллакс» между автором и читателем может возникнуть не только тогда, когда они живут в различные эпохи. Современники могут иметь тот же «параллакс», — если расходится круг их образованности, жизненных впечатлений, национальных традиций и т. д. Критика и литературоведение в таких случаях приходят на помощь и здесь.

Значит ли все сказанное выше, что задача истории литературы должна быть сведена к сообщению читателю различных сведений, восполняющих тот круг осведомленности, на которую рассчитывал автор, пишущий в основном для современников? Комментарий, а в особенности комментарий реальный — задача почтенная, но не самая важная. Мы можем в конце концов в какой-то мере понять Станюковича, даже не имея точных представлений о военном парусном флоте России в середине XIX века. Сообщение сведений об этом флоте — не такая уж важная задача литературоведа. Историк литературы не историк науки и техники, не историк быта и не историк общественной мысли, хотя сведения по всем этим областям ему крайне необходимы. «Контекст» эпохи должен быть препарирован так, чтобы читатель понял и содержание и форму литературного произведения в их единой исторической обусловленности.

Одна из очень важных задач литературоведения состоит именно в изучении восприятия художественного произведения в разных условиях этого восприятия — и при отсутствии «исторического параллакса», и при большом «историческом параллаксе», а также в изучении самого «параллакса»: как он создается и в какой мере мешает. Ведь обращает на себя внимание тот факт, что в художественно слабых произведениях «параллакс» полностью уничтожает художественность, а в художественно сильных — наличие даже очень большого «параллакса» (драмы Шекспира или «Илиада» Гомера) ослабляет художественное воздействие только частично. Изучение функций этого «параллакса» крайне важно для того, чтобы предвидеть, насколько действенной останется художественность произведения в будущем.

Правда, «параллакс» не только коррозирует художественность, но и притупляет восприятие недостатков произведения, а в иных случаях создает мнимые достоинства — «патину времени», придающую иногда древнему произведению некоторую эфемерную обаятельность. В самом деле, «исторический параллакс» может создавать ложное единство содержания и формы. Самое «единство эпохи» накладывает свой отпечаток, помимо творческой воли автора, на форму и содержание произведения. Поэтому даже слабое произведение прошлого может производить впечатление художественно цельного и единого под влиянием единого исторического освещения. Произведение, в котором форма и содержание находятся в резком диссонансе, может быть с такой степенью точности объяснено исторически, что самый этот диссонанс может быть исторически оправдан и выступить в его историческом единстве. Исторический подход, если им некритически пользоваться, оторвать его от анализа эстетического, может привести к некоему «историческому всепрощению». Ведь с исторической точки зрения может быть оправдано любое соотношение формы и содержания.

* * *

Чем ближе мы к проникновению в художественную сущность литературного произведения, тем больше опасность субъективизма в интерпретации этой художественной сущности.

lib.pushkinskijdom.ru

Изучение единства формы и содержания — самое трудное в работе литературоведа. Это единство всегда можно интерпретировать субъективно. Сочетание того и другого может иметь разные формы, выражаться в разном, и определить сущность этого сочетания всегда бывает очень трудно.

В самом деле, определить характерные признаки формы вне ее связи с содержанием можно в известной мере точно. Можно добиться цифровых результатов этого изучения. Более трудно, но все же возможно объективно передать содержание литературного произведения. Однако сочетание содержания с формой придает своеобразие тому и другому, и именно это своеобразие, вводящее читателя в сущность художественного произведения, труднее всего определимо.

Освобождает литературоведа от субъективизма изучение литературного произведения в его изменениях — творческого процесса создания этого произведения. Именно изучение творческого процесса помогает выявить художественные намерения его автора, отделить случайное от замысла, определить творческие намерения автора произведения.

Приведу пример. Особенность сочетания формы и содержания романов Достоевского М. Бахтин видит в полифонизме. Может возникнуть сомнение: действительно ли целью Достоевского было создание романов описанного М. Бахтиным полифонического типа и является ли этот род полифонического романа типичной особенностью творчества Достоевского. Вопрос этот крайне важен, так как от этого зависит вся оценка идейного направления его романов. Если роман Достоевского полифоничен, то нельзя выхватывать отдельные высказывания его героев для интерпретации мировоззрения Достоевского, как это делает, например, Н. О. Лосский в его книге «Достоевский и его христианское мировоззрение» (Нью-Йорк, 1953).

Правоту М. Бахтина подтверждают черновики романа Достоевского «Идиот». Стремясь создать «многоголосость» в этом романе, Достоевский все время по-разному расставляет своих героев, меняет их образы, их взгляды, устанавливая их соотношения, создавая многоголосый «хор». Иногда Достоевский кардинально меняет образ того или иного героя: Миньопы — Настасьи Филипповны и «идиота». Образ последнего имеет колоссальную амплитуду колебаний — от героя типа Ставрогина до героя с чертами Христа.[17]

Но если мы с такой же точки зрения подойдем к «Дневнику писателя» Достоевского, то увидим, что там этой «многоголосости», полифоничности в художественной структуре нет совершенно. Следовательно, полифонизм присущ только части произведений Достоевского. Черновики, планы, наброски позволяют решить этот вопрос совершенно точно.

В критических статьях о книге М. Бахтина возникал вопрос: не были ли присущи элементы полифонизма другим русским романам? Проверить это опять-таки можно было бы по рукописям — восстанавливая творческую историю того или иного произведения. Если писатель в процессе создания своего произведения ставит характер своих персонажей в основу замысла, подыскивая им жизненные ситуации, в которых они могли бы быть ярче и рельефнее всего представлены, то перед нами один метод работы. Если же писатель озабочен в первую очередь соотношением героев, их конфликтом, движением интриги, столкновением мировоззрений и пр. — это диаметрально противоположный метод работы. Естественно, что «полифонизм» может быть только при втором методе работы. В увлечении сделанным им открытием М. Бахтин поставил «полифонизм» как художественный принцип выше «монологизма». Это ошибка: своим расцветом русский реализм XIX века обязан первому методу работы. Второй метод вырос в значительной мере на основе пер-

[17] Из архива Достоевского. Идиот. Неизданные материалы. Ред. П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. ГИХЛ, М.—Л., 1931.

lib.pushkinskijdom.ru

вого, переработав его творческие достижения. И это опять-таки выясняется из изучения писательских рукописей. Ни один метод не может быть поставлен выше другого: каждый имеет свои достоинства.

Изучение формы и содержания литературного произведения в их единстве и под углом зрения широкого историзма имеет принципиальное значение. Опасность изоляции литературного произведения в современном литературоведении все нарастает в связи с проникновением в литературоведение математических методов.

Нельзя анализировать форму художественного произведения независимо от того — когда, где и кем оно создано. Такой анализ может быть полезен на самых предварительных ступенях изучения произведения. Он сообщает исследователю лишь исходные данные. Но в целом анализ произведения, вырванного из эпохи, из литературного развития, оторванного от остального творчества писателя и не учитывающего историю его создания, никак не может считаться полным и объективно значимым.

Изучая единство формы и содержания произведения не как статическое и раз и навсегда данное явление, а в движении, которое является и движением текста произведения, и движением авторского замысла, и движением творческого процесса написания произведения, и движением всего творчества писателя в целом, и движением историко-литературного процесса, а за пределами последнего — процесса исторического, мы приобретаем объективные критерии, чтобы судить и о содержании, и о форме, и о единстве того и другого. Изолированное, обособленное рассмотрение литературных явлений ведет к крайнему субъективизму в их истолковании и не раскрывает настоящего смысла художественного произведения. Каждый элемент содержания и формы приобретает свой отчетливый смысл только в комплексном рассмотрении в свете исторического анализа. Под последним я понимаю не только собственно исторический анализ, анализ в свете истории, но всякое рассмотрение любого явления в его собственном движении и как элемент движения более широкого.

Проблема литературоведческого анализа содержания и формы литературного произведения в их единстве есть одна из основных проблем практической работы литературоведа. Анализировать содержание и форму произведения в их единстве крайне трудно. В каждом конкретном случае нужно найти свой подход. Перед литературоведом стоит почти такая же задача, как перед химиком или физиком, разрабатывающим методику постановки будущего опыта. От правильного подхода, от учета всех индивидуальных особенностей материала зависит успех опыта. Но при этом следует учитывать и некоторые общие особенности связи формы и содержания, о которых мы пытались дать представление в данной статье.

В целом необходимо сказать: изучение формы и содержания в их единстве есть частный случай общего требования марксизма изучать явления не в изоляции от других явлений, комплексно, учитывая связь всех явлений, и изучать их в движении, исторически.

Изучение формы и содержания в их единстве встречается с крайним разнообразием проявлений этого единства и его нарушений. Поэтому нельзя изучение единства формы и содержания сводить к шаблону и требовать рецептов на все случаи. Как разнообразны художественные произведения, так разнообразны и проявления единства формы и содержания, так разнообразны должны быть и результаты изучения этого единства. Но общие принципы во всех случаях должны быть одни: по возможности комплексное изучение единства и изучение в движении, историческое.

lib.pushkinskijdom.ru

Г. ФРИДЛЕНДЕР

ЛЕРМОНТОВ И РУССКАЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ПРОЗА

1

Как отметил Н. Г. Чернышевский в своей знаменитой статье о ранних произведениях Толстого, Лермонтову принадлежит исключительная роль в истории русской повествовательной прозы XIX века. Проза Лермонтова и в особенности «Герой нашего времени» явились соединительным звеном между повестями Пушкина и произведениями великих русских романистов-психологов второй половины XIX века — Толстого и Достоевского. Это исключительно важное место прозы Лермонтова в развитии русской повествовательной прозы еще далеко недостаточно изучено нашей наукой.

Элементы пристального, «микроскопического» анализа внутренней жизни героев появились в русской прозе в конце XVIII века, у Радищева и Карамзина. В своем «Дневнике одной недели» Радищев более чем за полстолетия до Толстого попытался обрисовать сложную картину смены противоречивых настроений мыслящей и чувствующей личности. Но свойственная литературе XVIII века просветительская, рационалистическая концепция человека не позволила этому психологическому опыту перерасти в более широкое исследование человеческой «души». Хотя герой Радищева, расставшийся с близкими людьми, переживает на протяжении описанной им недели целую гамму сменяющихся ощущений, переходя от покоя и довольства к тоске, а от отчаяния снова — к радости, основные контуры его душевной жизни остаются твердо очерченными, заранее заданными просветительской философией и этикой, и в этом смысле он не скрывает в себе для нас ничего психологически загадочного или парадоксального. Рожденный для общества себе подобных, герой Радищева плохо чувствует себя в одиночестве, но его тоска проходит при новом свидании с близкими людьми. Аналогичная твердая очерченность самого объема внутренней жизни героя, подлежащего психологическому изучению, характерна и для позднейших по времени замечательных психологических портретов Карамзина — «Чувствительный и холодный» и «Рыцарь нашего времени». В отличие от прозы Радищева, здесь поставлена другая задача — не столько запечатлеть динамику движения человеческих переживаний, сколько обрисовать основную, господствующую черту данного конкретного характера, имеющую, с точки зрения автора, широко типический смысл и обусловленную, в его понимании, в одном случае — общими законами человеческой «природы», а в другом — культурно-исторической атмосферой, нравами «времени».

Свое дальнейшее развитие психологический анализ в русской литературе 10—20-х годов получил не столько в прозе, сколько в поэзии — в балладах Жуковского, элегиях Батюшкова, в лирических стихотворениях и поэмах Пушкина и Баратынского, в «Борисе Годунове» и в гениальном пушкинском «романе в стихах». Лишь в 30-е годы психологизм, обогащенный открытиями русской романтической лирики и других стихо-

lib.pushkinskijdom.ru

творных жанров, укрепляется в прозе, и с этого момента начинается новый этап его развития. Но это был психологизм иного качества, чем у Радищева или Карамзина.

Как уже отмечалось, целью Карамзина в «Рыцаре нашего времени» было обрисовать специфические психологические черты, типичные, с его точки зрения, для молодого образованного человека той эпохи. Герой его неоконченной повести — Леон — интересовал автора как характерный представитель общей культурной атмосферы и «нравов» своего времени. Но основные черты этой культурной атмосферы — характерные для конца XVIII века сентиментальный склад воспитания, идеализация чувства — были известны автору заранее, мыслились им как своего рода *психологическая предпосылка*, из которой он исходил, рисуя историю формирования личности своего героя. Задача создателя «Рыцаря нашего времени» и заключалась в том, чтобы образом Леона художественно проиллюстрировать типические, сентиментальные черты героя времени, наперед известные автору, требовавшие лишь наглядного, индивидуально-психологического, образного воплощения.

Принципиально иные задачи, чем перед Карамзиным или Радищевым, стояли четверть века спустя перед Пушкиным как создателем «Кавказского пленника», «Цыган» и «Евгения Онегина». Как мы видели выше, Радищев и Карамзин шли к пониманию внутреннего мира изображаемого ими героя от своего наперед заданного, рационалистически обоснованного понимания основных общих неизменных свойств человеческой природы (или, как Карамзин в «Рыцаре нашего времени», от сложившегося до работы над художественным произведением и независимо от него представления о «нравах» эпохи). В творчестве же Пушкина соотношение между образом героя и представлением автора о человеческой природе (или о «нравах» эпохи) имеет прямо противоположный характер. Не «готовые» ответы рационалистической мысли XVIII века на вопрос о природе человека и ее свойствах служат поэту исходным пунктом психологического анализа, а как раз наоборот — исследование исторически конкретной, сложной, причудливой и во многом парадоксальной психологии «современного» героя становится для автора своеобразным ключом к познанию законов человеческой природы и современного ему общества. Другими словами, именно то, что Радищевым, Карамзиным и вообще писателями XVIII века мыслилось как предпосылка психологического исследования души отдельного человека, для Пушкина становится предметом анализа. Изображая «современного» человека и его поведение, автор стремится отныне не проиллюстрировать то, что ему как психологу и знатоку человеческого сердца известно заранее, а — наоборот — через постижение сложной «души» современного человека проникнуть в еще более сложные, глубокие и неизведанные глубины общественной жизни и человеческой природы.

В «Кавказском пленнике» Пушкин, по собственным словам, поставил перед собой задачу обрисовать типичные черты души «молодого человека» начала XIX века, характерную для него «преждевременную старость души».[1] Но при этом образ Пленника отнюдь не был для Пушкина, в отличие от карамзинского Леона, простой художественной иллюстрацией типической психологии и «нравов» времени. Сложная и противоречивая «душа» «молодого человека» начала XIX века в «Кавказском пленнике», «Цыганах», «Евгении Онегине» стала для Пушкина объектом всестороннего художественно-психологического исследования. Ставя каждый раз своего героя в определенные условия, изображая его в различных обстоятельствах, в новых отношениях с людьми, исследуя его психологию с разных сторон и пользуясь для этого всякий раз новой системой худо-

[1] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, 1937, стр. 52.

lib.pushkinskijdom.ru

жественных «зеркал», дающих все более глубокое и сложное отражение героя, Пушкин в южных поэмах и в «Онегине» стремится приблизиться к пониманию его «души», а через нее — к пониманию отраженных в этой душе и ее противоречиях закономерностей современной ему общественно-исторической жизни.

Именно это новое понимание задач психологического анализа — как свойственного искусству художественного слова по его природе метода познания общественной жизни — подготовило расцвет психологической прозы XIX века. Из средства иллюстрации наперед заданной, рационалистической мысли, дававшей «готовый» ответ на все вопросы, каким он обычно оставался еще у писателей XVIII века, психологический анализ стал в творчестве писателей XIX века подлинно живым, диалектическим инструментом художественного исследования действительности. Это новое качество психологического анализа в передовой литературе XIX века обусловило выдвижение его на центральное место и в лермонтовской прозе.

2

Еще Белинский в своих статьях о Лермонтове охарактеризовал поэзию Лермонтова как поэзию вопросов. Поэзия Лермонтова — поэзия аналитической мысли, поэзия никогда не замирающих, мучительных, страстных и напряженных раздумий поэта о самом себе, о противоречиях жизни, о «судьбе и правах человеческой личности».[2] Уже в ранних стихотворениях Лермонтова, — например в знаменитом стихотворении «1831-го июня 11 дня», в центре внимания поэта находится анализ сложной и противоречивой «души» современного ему человека. Многие свои позднейшие стихотворения Лермонтов даже синтаксически строит в виде цепи вопросов, не находящих удовлетворительного ответа («Поэт», «И скучно и грустно»). Но и там, где в его стихотворениях на первый взгляд господствует утвердительная интонация, она постоянно взрывается изнутри, побеждается более мощным началом негодования, сомнения и отрицания («Дума», «Не верь себе», «Благодарность» и др.). Этот аналитический склад, присущий поэзии Лермонтова в целом и отличающий ее от творчества бóльшей части других русских романтиков 30-х годов, у которых утверждение «высокого» романтического идеала обычно господствовало над отрицанием, явился тем необходимым условием, без которого не было бы возможным развитие лермонтовского психологизма.

Однако если аналитический склад лермонтовской поэзии с самого начала предрасполагал его к пристальному изучению души «современного человека», то вполне развернуться искусство Лермонтова-психолога смогло лишь в его повествовательной прозе и в особенности в «Герое нашего времени».

Пушкин заметил в 1830 году (вспоминая о том, что А. Н. Раевский «хохотал» над стихами «Бахчисарайского фонтана», в которых описаны скорбные переживания Гирея после смерти Марии): «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрагаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама».[3]

В этом ироническом замечании великого поэта содержался призыв к критическому пересмотру и преодолению традиционного для русской романтической поэзии начала 20-х годов метода изображения сложных душевных движений и психологических состояний. Вслед за Карамзиным

[2] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 36. См. также: М. Нольман. Лермонтов и Байрон. В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова, сб. I. Гослитиздат, М., 1941, стр. 499.

[3] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 145.

lib.pushkinskijdom.ru

и Жуковским русский романтизм 20-х годов выдвинул перед литературой задачу широкого, полного и всестороннего изображения субъективного, внутреннего мира «современного человека». Однако, стремясь, в противоположность классицизму XVIII века, постичь внутренний мир мыслящей и чувствующей личности в его сложности, в движении и противоречиях, совершая первые крупные и значительные завоевания в этой области, Пушкин, как сознавал позднее он сам, в период южных поэм еще не овладел тем искусством аналитического расчленения внутреннего мира «современного человека», овладение которым было и для него и для всей последующей русской литературы необходимым этапом на пути к новому художественному синтезу. Лишь максимально освобожденный от всяких поэтических условностей, предельно точный аналитический метод изучения внутреннего мира героя мог привести русскую литературу, как сознавал уже Пушкин, к отходу от сложившихся штампов и к разрешению ее новых, более сложных общественно-психологических задач.

Романтическая поэма 20—30-х годов была двойственна по своему складу, так как она являлась отчасти «исследованием» души современного героя, но в еще большей мере — его поэтическим апофеозом. Рисуя правдиво многие черты душевного облика «молодого человека» начала XIX века, она в то же время отодвигала образ своего героя в туманную даль, придавая ему биографическую загадочность и бóльшую или меньшую зыбкость внутренних очертаний. Герой романтической поэмы был для автора объектом психологического анализа и в то же время по характеру и масштабу своих страстей он в глазах своего создателя принципиально отличался от людей более заурядного психологического склада, чуждых его высоких, титанических порывов. Поэтому для изображения подобных страстей нужен был и соответствующий «высокий», патетический язык, способный передать особую значительность, особое романтическое качество чувств и мыслей героя. Отсюда отмеченные Пушкиным гиперболы и психологические штампы — устойчивые, повторяющиеся и лишь слегка варьирующиеся общие, традиционные определения чувств героя романтической поэмы, подчеркивающие необычный масштаб его переживаний, непереводимых на прозаический язык чувств и страстей «обыкновенного», среднего человека.

Это общее противоречие романтического психологизма 20—30-х годов было в высшей степени характерно и для раннего Лермонтова.

Остро драматическое восприятие внутреннего мира «современного» человека, выявляющее сложную диалектику борьбы «добра» и «зла» в его душе как главное содержание его внутренней жизни, было свойственно Лермонтову уже в его юношеской лирике. Но характеризуя (в уже упоминавшемся выше стихотворении «1831-го июня 11 дня») постоянное напряженное «боренье дум» как основной лейтмотив своего лирического «я», Лермонтов еще не мог преодолеть традиционного для русских романтиков 30-х годов метода изображения этой борьбы. Присутствие в душе современного человека противоборствующих начал — добра и зла — поэт был склонен воспринимать и изображать с помощью эмоционально насыщенных и выразительных, но в то же время достаточно традиционных поэтических иносказаний «неба» и «ада», «священного» и «порочного»:

Я к состоянью этому привык,
Но ясно выразить его б не мог
Ни ангельский, ни демонский язык:
Они таких не ведают тревог,
В одном все чисто, а в другом все зло.
Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого.[4]

[4] М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 184. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Представление о внутреннем мире современного человека как о поле борьбы «священного» и «порочного» (или «добра» и «зла», «идеалов» и «действительности») позволяло поэту мыслить внутренний мир своего героя антитетически, изображать его не в покое, а в борении, в противоречиях света и тени. Но в то же время представление о внутреннем мире героя как о сфере столкновения двух, внешних по отношению к самому герою, «извечных», раз навсегда данных, абстрактных начал ограничивало возможности конкретного психологического анализа «души» героя. Ибо это представление замыкало поэта и повествователя уже с самого начала в круг психологических иносказаний и более или менее условных, стереотипных, повторяющихся и только варьирующихся поэтических формул. Лишь отказ от представления о психологии человека как о сфере борьбы двух отвлеченных «извечных» начал, для обозначения которых поэт мог заимствовать из арсенала традиционной романтической поэтики «готовые», сложившиеся, раз навсегда данные определения, мог привести литературу к преодолению психологической условности, свойственной романтической поэме и повести 30-х годов. От изображения внутреннего мира героя в виде условной картины борьбы двух безликих и отвлеченных сил — «священного» и «порочного», абстрактного, оторванного от места и времени «добра» и «зла», — литература должна была перейти к анализу реального психологического содержания этих сил с целью перевести его с языка поэтических иносказаний на язык реальной жизни. Эта историческая задача, стоявшая перед всей русской прозой 30—40-х годов, была гениально разрешена Лермонтовым в «Герое нашего времени».

Уже в юношеском романе Лермонтова о Вадиме мы встречаем замечательное отступление о своеобразии психологического облика «молодого человека» XIX века. Если в XVIII веке «каждая жизнь была роман», то «теперь», т. е. в XIX веке, «жизнь молодых людей более мысль, чем действие; героев нет, а наблюдателей чересчур много», писал здесь молодой Лермонтов (VI, 43). Однако мысль эта, получившая позднее выражение в «Герое нашего времени», еще не могла быть художественно воплощена в «Вадиме», где герой наделен по сравнению с другими персонажами особой титанической природой и особым титаническим размером страстей, а потому и характеристика его внутреннего мира могла быть дана только с помощью особого, патетического языка, близкого к стилю романтической поэмы и резко контрастирующего со стилем исторических и бытовых эпизодов романа.

Лишь в своем следующем прозаическом опыте — в «Княгине Лиговской» — Лермонтов отказался от подобного романтически-преувеличенного представления о титанических масштабах внутреннего мира своего главного героя (мира, который в силу его особой, «демонической» природы не может быть выражен с помощью обыденных лексических и синтаксических средств прозаического языка). Это не значит, что Лермонтов круто переоценил своего героя и от его поэтического прославления перешел к его развенчанию.

Печорин (в «Княгине Лиговской») остался для Лермонтова *высоким* персонажем. Но тот масштаб, с помощью которого автор измеряет и оценивает своего героя, стал теперь другим. Мысли, страсти, переживания Жоржа Печорина потеряли тот «сверхчеловеческий», титанический масштаб, который был присущ переживаниям Вадима. Они стали мыслями и чувствами реального человека, а не титана. Поэтому и для словесного выражения этих чувств уже не нужно было прибегать к особому — патетическому языку. Характер и внутренний мир главного героя, при всей высоте и сложности его переживаний, стали принципиально соизмеримы с миром остальных персонажей; автор получил возможность говорить о них простым, иногда даже обыденным языком и

lib.pushkinskijdom.ru

соизмерять их с характерами и чувствами других людей без специального стремления унизить или развенчать Печорина.[5]

Следствием этого нового отношения автора к герою — не как к отмеченной «судьбой» титанической личности, а как к своему реальному современнику — явилось изменение не только бытовой, но и психологической характеристики героя. Пока герой Лермонтова мыслился поэтом как человек особой породы, как «титан» по силе и масштабу своих страстей (которые лишь по иронии судьбы оказались заключенными в земную оболочку), аналитическое «разъятие» его души на ее простейшие психические «элементы» было невозможным. Напротив, применение к герою и его переживаниям нового, уже не «демонического», а человеческого масштаба позволяло автору сделать любые, даже мельчайшие движения его души объектом пристального, трезвого художественного наблюдения и анализа.

Широко воспользовавшись в «Княгине Лиговской» опытом «Пиковой дамы», петербургских повестей Гоголя, прозы В. Ф. Одоевского, Лермонтов сделал в этом романе-фрагменте поразительно смелую для 30-х годов попытку слить в единое художественное целое такие разнородные элементы и стилистические слои повествования, которые в русской прозе предшествующего периода оставались разъединенными. Подобно Достоевскому 60-х годов, Лермонтов попытался в одном романе сюжетно объединить несколько жизненных «историй» людей, принадлежащих к разным слоям общества, дать в нем как бы своеобразный социально-психологический разрез жизни современного Петербурга. Описание повседневной уличной жизни столицы, выдержанное в манере «физиологического очерка», служит в «Княгине Лиговской», так же как в романах Достоевского, завязкой острого социального столкновения; зарисовки нарядного кабинета молодого аристократа, характеристика нравов светской гостиной соседствуют с описанием многоэтажного дома, заселенного столичной беднотой, и убогой квартиры бедного чиновника; психологическая драма великосветского офицера и стареющей девушки сплетается в единый узел с трагедией одаренного и честолюбивого выходца из социальных низов, мстительные чувства которого предвосхищают настроения позднейших героев Достоевского.

В центре внимания автора «Княгини Лиговской» находятся персонажи не с элементарным, простым и устойчивым, но со сложным и противоречивым внутренним миром. В отличие от Гоголя, Лермонтов стремится обнаружить типическое не столько в тех чертах характера персонажа, которые прочно определены его сословием, профессией и каждодневным образом жизни, сколько в тех, которые обусловлены не так легко уловимыми, но неотвратимыми законами «времени», разрушающего стройность сложившихся сословных норм жизни и поведения. Печорин — светский человек и офицер, а Красинский — чиновник; как люди различной социальной среды они противостоят в романе друг другу. Но в то же время, несмотря на взаимную вражду и соперничество, они психологически сближены, в них есть, как выразится позднее Достоевский, говоря о своих персонажах, «общие точки», объединяющие их. Свойственное им повышенное чувство личности, напряженный интеллектуализм, определяемый временем, роднит психологически обоих социальных антагонистов лермонтовского романа. Их личность не растворяется легко и безболезненно в традиционных условиях жизни той социальной среды, к которой они принадлежат по рождению и воспитанию, но бунтует против них, находится с ними в разладе.

[5] Место романа «Княгиня Лиговская» в развитии лермонтовской прозы и становлении его реалистического стиля превосходно охарактеризовано в книге: Е. Михайлова. Проза Лермонтова. Гослитиздат, М., 1957, стр. 129—202. Ср. также: Виктор Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. «Литературное наследство», т. 43—44, 1941, стр. 541—564.

lib.pushkinskijdom.ru

Работа над «Княгиней Лиговской» вплотную подвела Лермонтова к проблеме создания психологического романа. Но разрешить эту задачу до конца Лермонтову в 1836—1837 годах все же не удалось.

В отличие от «Героя нашего времени», «Княгиня Лиговская» была, условно говоря, не романом характеров, но романом интриги. Внутренний мир Печорина мог быть раскрыт в этом романе лишь в той мере, в какой он проявляется в его отношениях с Негуровой, с Верой и Красинским, т. е. в одном — частном эпизоде светской жизни героя, еще стоящего у начала своего жизненного пути и психологически не вполне определившегося. Для того чтобы в центре внимания читателя оказался не отдельный эпизод из жизни Печорина, но *общие типические черты* его характера, являющиеся в этой своей типичности как бы своеобразной первичной клеточкой общих исторических противоречий эпохи, нужно было по-новому подойти и к задаче построения психологической характеристики героя романа, и к самой его сюжетной основе. Новый для Лермонтова угол зрения на героя, выраженный в самом названии второго лермонтовского романа о Печорине, позволил ввести психологический анализ личности Печорина в широкую философско-историческую перспективу и этим неизмеримо обогатил его содержание и смысл. Даже второстепенные черты характера Печорина, рассматриваемые автором и читателем не как черты «частного» человека, а как признаки «героя времени», приобрели несвойственную им ранее значимость, наполнились тем глубоким и емким философско-психологическим содержанием, которого не хватало первому эскизу характера лермонтовского героя. Именно благодаря новому взгляду на Печорина как на «героя времени» психологический анализ его индивидуального характера, взятого во всей его сложности, получил широкое общезначимое — «эпохальное» значение.

Печорин, каким он является перед нами на страницах «Героя нашего времени», изображен Лермонтовым в постоянном «боренни дум». В его мозгу и в его сердце совершается непрерывно напряженная, никогда не прекращающаяся внутренняя работа. Но силы, борющиеся в душе Печорина, осмысляются Лермонтовым уже не с помощью отвлеченных традиционных поэтических формул «неба» и «ада», абстрактного, вневременного «добра» и «зла». Борьба, которая происходит в Печорине, — это борьба не внешних по отношению к герою, безликих и неопределенных «вечных» начал, а борьба собственных его внутренних возможностей, имманентно присущих герою, неотделимых от его личности и притом исторически конкретных, детерминированных эпохой.

Печорин в изображении Лермонтова — воплощенная борьба, воплощенное противоречие. Он ни на минуту не может остановиться, успокоиться, не может выйти из состояния внутренней полемики с самим собой. И эта непрерывность движения, составляющая самую суть личности Печорина, в глазах Лермонтова не есть только узко личное его качество. Именно противоречивость внутреннего мира Печорина, происходящая в нем постоянная, упорная борьба с самим собой делают его в понимании поэта «героем нашего времени», т. е. лицом, типичным для своей эпохи.

В то же время борьба, происходящая в душе Печорина, — это не борьба абстрактных, взаимоисключающих начал — «неба» и «ада», «добра» и «зла», высокого идеала и «низкой» действительности. Отрицательные и положительные начала, которые борются в душе Печорина, — это не абстрактные, метафизические, а диалектические противоположности. Их борьба — это и есть сам герой. Именно в постоянном единоборстве противоположных начал, а не в их равновесии или победе одного из них над другим заключается самая суть Печорина и как отдельной личности, и как типического лица эпохи.

Печорин, каким он изображен в «Герое нашего времени», психологически сформировался. Однако в Печорине важно не только то, что полу-

lib.pushkinskijdom.ru

чило в нем прочное психологическое осуществление, но и бродящие в нем внутренние силы, которые постоянно рвутся наружу и в то же время никогда полностью не могут найти для себя выход, так как для этого и у самого героя, и в окружающей его действительности отсутствуют необходимые предпосылки.

Другими словами, в Печорине важен не только психологический результат, но и *тенденция*, не только осуществленное, но и *возможное*.[6]

Печорин — блестящий офицер и высокомерный аристократ. Но вместе с тем — он человек с благородной, пылкой душой, беспокойный искатель приключений, друг Максима Максимыча, поэтический «соглядатай» природы, острый мыслитель, тонкий наблюдатель нравов, беспощадный аналитик своих собственных поступков, талантливый литератор — автор не только известного нам «журнала», но и ряда других повестей, которые издатель записок Печорина обещает читателю издать в будущем. Эта сложная игра различных психологических граней и возможностей и их взаимопереходы составляют подлинное психологическое зерно образа Печорина. Стоит отнять одну из этих граней — и перед нами предстанет уже не Печорин, а другой человек, менее значительный и с индивидуальной, и с социально-психологической точки зрения.

Художественно-психологическая задача, которую Лермонтов должен был разрешить, работая над «Героем нашего времени», состояла в том, чтобы найти специфические средства для изображения такого героя, внутренние душевные потенции которого не находят вполне адекватного, прямого отражения в его внешнем, реальном жизненном поведении и поступках, доступных внешнему наблюдателю, но находятся с ними в постоянном противоречии. Печорин — человек, готовый броситься навстречу «бурям и битвам» (VI, 338), ощущающий в своей душе «силы необъятные» (VI, 321). И вместе с тем если бы автор оставил в стороне скрытые психологические мотивы поступков Печорина, тот сложный, извилистый путь размышлений и терзаний, которым он идет к своим решениям, показал бы только одни результаты его раздумий, читатель вряд ли мог бы составить себе хоть какое-то представление об истинном масштабе личности лермонтовского героя и о содержании его интеллектуальной трагедии.

Однако Лермонтов показывает не только несоответствие между внутренними возможностями Печорина и его реальным жизненным поведением. Поступки Печорина в романе — при всем их несоответствии его духовным потенциям — все же органически вытекают из характера героя, несут на себе печать его натуры и индивидуальности. В этом — своеобразная диалектика образа Печорина.

«Необъятные» силы, увлекающие Печорина навстречу «бурям и битвам», в изображении Лермонтова не остаются простой отвлеченной возможностью, живущей в душе героя, но никак не проявляющейся в его реальном бытии. Знакомясь с Печориным и его записками, читатель на каждом шагу убеждается в реальности тех «необъятных» сил, присутствие которых чувствует в себе лермонтовский герой. Печорин — не носитель абстрактного «высокого» идеала, но человек мысли и дела. Его внутренние силы постоянно напряжены, действуют, проявляются вовне, отражаются в любом его поступке. И вместе с тем, хотя любые поступки Печорина всегда психологически вытекают из его натуры и отражают его незаурядность, Печорин в жизни всегда ниже самого себя. Эту сложную противоречивую связь внутренних потенций Печорина и реальной формы их практического осуществления Лермонтову помогает показать описание

[6] Значение духовного «потенциала», внутренних возможностей Печорина для понимания его личности и смысла лермонтовского психологического анализа очень тонко и убедительно раскрыто в статье Г. Д Гачева «Развитие образного сознания в литературе» (см.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 267—271).

lib.pushkinskijdom.ru

«психического процесса» Печорина, изображение картины рождения и прихотливой смены его душевных движений. Оно дает автору возможность изобразить одновременно и то, как «необъятные» внутренние силы героя рвутся наружу, активно проявляются вовне, и трагическое несоответствие героя масштабу его внутренних возможностей.

Отказываясь от изображения ряда последовательных этапов биографии Печорина, давая не «вертикальный», а «горизонтальный» разрез его души, Лермонтов в то же время показывает, что душа Печорина находится в движении, борется и действует даже тогда, когда на поверхности в его жизни не происходит ничего примечательного. Именно в «психическом процессе», в «диалектике души», говоря словами Чернышевского, раскрывается для Лермонтова, так же как позднее для Толстого, самая сущность его героя, общественно-типическое в нем.

Таким образом, то, что Лермонтов перемещает центр тяжести при обрисовке внутреннего мира своего героя с его развития и изменения во времени на внутреннюю «диалектику» души Печорина — не случайно. Без детального изображения «психического процесса возникновения мыслей» Печорина[7] пострадало бы не только искусство Лермонтова — психологического романиста, но и утратилась бы ясность изображения Печорина как типа, его общественная значительность. Углубленное изображение «психического процесса» Печорина, его текучести, движения и смены противоположных чувств героя, сложного, извилистого, зигзагообразного хода его мысли, его душевных «остановок», падений и взлетов было необходимо Лермонтову-романисту для того, чтобы показать своего героя в противоречивом единстве присущих ему индивидуальных и общественных возможностей.

Для прозы Пушкина характерно наличие определенной дистанции между уровнем авторского сознания и уровнем сознательной жизни героев. Не только главные персонажи «Повестей Белкина», но и молодой Дубровский, Гринев, даже Германн — люди, духовный мир которых несоизмерим с гораздо более богатым и сложным духовным миром поэта. Только в Чарском из «Египетских ночей» можно видеть до некоторой степени его психологического двойника. В отличие от Пушкина, Лермонтов, опираясь в этом отношении на достижения русской и западноевропейской романтической прозы, хотя и отделяет образ Печорина от своего авторского *я*, но гораздо более щедро насыщает его внутренний мир отражениями своего духовного мира и интеллектуального опыта. Поэтому в психологической характеристике Печорина сложным образом сочетаются повествовательный, эпический и субъективный, лирический аспекты изображения, дополняющие друг друга (так же как это будет позднее в романах Толстого и Достоевского, герои которых, подобно Печорину, отражают определенные этапы становления духовного мира своих создателей, объективируют те или иные стороны их идейных и нравственных исканий, анализируемые художником в свете больших вопросов исторической жизни народа и человечества). Без подобного сложного отражения опыта духовной жизни автора в умственных исканиях его героев не было бы возможным создание образа Печорина и все последующее развитие русского психологического романа XIX века с его напряженным интеллектуализмом и философско-идеологической насыщенностью. Путь Лермонтова отражал в этом отношении одну из общих исторических закономерностей эпохи.

Подобно Гоголю, Лермонтов был уверен, что подлинная история России в его эпоху еще только начиналась — «она вся в настоящем и будущем», — писал поэт (VI, 384). Эта мысль Лермонтова получила свое-

[7] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 423.

lib.pushkinskijdom.ru

образное художественное отражение в его психологическом анализе, развернутом в «Герое нашего времени».

В Печорине выражен контраст между огромными душевными возможностями мыслящего передового человека лермонтовской эпохи и несоответствующей им, слишком узкой, противоречивой формой осуществления этих возможностей. Подобно Печорину, современная ему Россия ощущала, по мысли поэта, в своей душе «силы необъятные», была готова к «бурям и битвам» и вместе с тем была осуждена растрачивать свои силы в кипении страстей и бесплодной внутренней борьбе. Начатое Лермонтовым изображение психологической борьбы между историческими потенциями современного ему русского человека и той узкой, не соответствующей уровню этих возможностей, односторонней и уродливой формой осуществления, которая оставалась открытой для них в условиях дворянской и буржуазной России, продолжили в последующую эпоху Тургенев, Толстой, Достоевский и другие великие русские романисты-психологи XIX века.

3

Как известно, «Герой нашего времени» построен необычно. Отказавшись от традиционной формы романа, спаянного единством авторского повествования и единством фабулы, Лермонтов построил «Героя нашего времени», по собственному определению, в виде «цепи повестей» (VI, 239), объединенных личностью главного героя, но написанных от лица разных повествователей и сюжетно между собою не связанных.

Б. М. Эйхенбаум предложил генетическое объяснение этой особенности романа. Новеллистическая композиция «Героя нашего времени» родилась, по мнению Б. М. Эйхенбаума, как характерное отражение общего процесса «циклизации малых жанров» (в частности, повестей), типичного для русской литературы 30-х годов XIX века. Подобный процесс циклизации малых жанров был в 30-е годы, по наблюдению Б. М. Эйхенбаума, необходимым звеном на пути от повестей, «сцен», физиологических очерков к созданию новой для русской литературы XIX века формы романического повествования, принципиально отличной от старых форм «нравоописательного, дидактического или авантюрного романа».[8]

Предложенное Б. М. Эйхенбаумом объяснение отвечает на вопрос об *истоках* жанра лермонтовского романа. Но оно не дает ответа на другой, не менее важный вопрос — о его художественно-эстетической функции, т. е. о том, что сделало избранную Лермонтовым композицию романа (на какой стадии развития замысла она бы ни возникла) особенно удобной для воплощения его замысла.

Для того чтобы всесторонне осмыслить жанр «Героя нашего времени» в историко-литературной перспективе, мы должны ответить не только на вопрос о том, какие общие историко-литературные процессы способствовали рождению этого жанра, но и на вопрос о том, как этот жанр вытекал из внутренних потребностей творчества Лермонтова, из проблематики его прозы, заложенных в ней идейных и художественных тенденций. Лишь ответы на эту вторую группу вопросов могут объяснить нам, как замысел «Бэлы» и других повестей в своем развитии слился в единое целое с широким, обобщающим замыслом романа о герое «времени» и что дало Лермонтову возможность новаторски воспользоваться формой новеллистического цикла для решения подобной необычной, принципиально иной, чем у его предшественников, художественной

[8] Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 236—243, 248.

lib.pushkinskijdom.ru

задачи. Если бы между замыслом Лермонтова и найденной им формой повествования не было глубокого органического, внутреннего соответствия, «Герой нашего времени» никогда не занял бы того места в истории русского и мирового психологического романа, которое ему принадлежит.

К лермонтовскому роману можно полностью отнести слова Льва Толстого о том, что «в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности», которое бы вполне укладывалось в традиционную жанровую схему.[9] Подобный выход за пределы устоявшейся традиции был, по справедливому мнению Толстого, не слабостью, но художественным завоеванием.[10]

Композиция «Героя нашего времени» имеет «дробный» характер. Но такова же и жизнь Печорина. Эта жизнь состоит из ряда стычек героя с самим собой и окружающими, из ряда психологических экспериментов и своеобразных «авантюр». В ней нет цельности, как нет ее в психологии героя романа. Вот почему для анализа личности Печорина так подошла избранная Лермонтовым композиция романа, состоящего из отдельных, не связанных между собой единой нитью, но сюжетно и психологически остро насыщенных новеллистических эпизодов.

Исторически обусловленная трагедия Печорина состоит в том, что ему отказано не только в цельном мировоззрении, но и в цельной жизни. Печорин неспособен жить жизнью обыкновенного, рядового помещика или офицера. Но вместе с тем его жизнь не имеет и того внутреннего единства, какое имеет жизнь позднейших толстовских героев, биография которых представляет собой как бы ряд расширяющихся спиральных кругов в истории искания ими общественной и нравственной правды.[11] Подобно толстовским героям, Печорин весь в исканиях и борьбе. Но его искания не имеют ясного общего направления, они состоят из ряда разрозненных эпизодических стычек с судьбой, которые не складываются в единый «сюжет», как и не способствуют процессу духовного роста героя. Один этап биографии Печорина не служит психологической подготовкой другого, не способствует накоплению героем жизненного опыта, который в переработанном, «снятом» виде сохранялся бы на следующем этапе его развития.

Жизнь Печорина представляет, по собственному признанию лермонтовского героя, цепь постоянных противоречий, каждое из которых возбуждает перед его сознанием новые нравственные и психологические вопросы, неотступно преследующие Печорина. В заключительной новелле «Фаталист», подводящей итог исследованию «души» Печорина, эти вопросы, в последний раз вспыхивая с новой силой, сливаются воедино в «последний», завершающий философско-этический вопрос о том, управляются ли поступки героя и вся его жизнь собственной его свободной волей, или же они предопределены неизвестными ему силами, не зависящими от его сознания. Бесконечно варьируясь, видоизменяясь, при-

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

[10] В общей, неразвернутой форме соображения о связи между композицией лермонтовского романа и его художественно-психологической проблематикой уже высказывались Е. Н. Михайловой (Творческий путь Лермонтова. «Литература в школе», 1939, № 5, стр. 24—25); Б. В. Томашевским (Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция. «Литературное наследство», т. 43—44, стр. 508), а позднее также А. Г. Цейтлиным, А. А. Титовым, У. Р. Фохтом. В настоящей статье делается попытка осветить этот вопрос в более систематической и развернутой форме.

[11] Соотношение лермонтовского и толстовского психологического анализа освещено в книге М. Б. Храпченко «Лев Толстой как художник» («Советский писатель», М., 1963, стр. 472, 578—579) и в статье С. Г. Бочарова «Л. Толстой и новое понимание человека. „Диалектика души“» (в кн.: Литература и новый человек. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 238).

lib.pushkinskijdom.ru

нимая каждый раз, в связи с изменяющимися внешними обстоятельствами и конкретными ситуациями жизни героя, новую форму, вопросы, теснящиеся в сознании героя, не получают окончательного и удовлетворительного ответа на страницах романа. После каждого нового переживания Печорин остается не только для окружающих, но и для самого себя — психологической загадкой, подлежащей дальнейшему «разгадыванию».

Выбранная Лермонтовым форма романа, построенного в виде ряда новеллистических эпизодов из жизни героя, потому-то и могла быть с особым успехом использована для изображения Печорина, что она соответствует психологическому складу и обусловленному им строю жизни героя. Вот почему своеобразная эскизность, новеллистичность «Героя нашего времени» — это явление не только внешней, но и внутренней формы лермонтовского романа.

Печорин — одновременно актер и режиссер своей жизненной драмы; попадая в новые, изменяющиеся обстоятельства, он каждый раз ставит новую пьесу, в которой сам же играет главную роль. Каждая новелла, входящая в состав «Героя нашего времени», является такой очередной «пьесой», поставленной и разыгранной самим героем. При этом автор далеко не случайно избирает именно эти эпизоды: если внимательно вглядеться в отдельные лермонтовские повести, то нетрудно увидеть, что они сведены воедино по принципу психологического параллелизма или контраста. Рассказ о любви Печорина к черкешенке психологически дополняет история его ухаживания за девушкой из светского круга, причем оба эти столь различные «романа» остаются в жизни героя лишь преходящими, временными эпизодами, оставляющими после себя одно и то же ощущение горечи и тоски. Образ Печорина в «Тамани», рискующего жизнью, действующего без размышлений, очертя голову, дополняет образ Печорина-мыслителя в «Фаталисте». Так дробное, новеллистическое построение «Героя нашего времени» позволяет Лермонтову с особой силой выразить не только содержание, но и *специфический ритм* душевной жизни Печорина и в то же время осветить его жизненную драму с нескольких различных психологически дополняющих друг друга точек зрения.

Для того чтобы передать остро драматический характер жизни и судьбы Печорина, надо было сделать его героем не одной, а нескольких драм. Надо было показать, что не только те или иные, узко определенные, но *любые* обстоятельства, с которыми герой может столкнуться на своем пути, пробуждают его внутреннюю энергию, заставляют его активно действовать, бороться, искусно подчинять их себе, обнаруживать свое умственное и нравственное превосходство над окружающими. Надо было дать читателю осознать, что беспокойство, опасности, борьба представляют собой не временные, преходящие состояния в жизни героя, а его постоянную «нормальную» жизненную стихию. Все эти психологические задачи Лермонтову помогло разрешить новеллистическое построение романа.

Необычность формы «Героя нашего времени» состоит не только в том, что автор отказывается в этом романе от изображения жизненного пути своего героя на всем его протяжении, довольствуясь несколькими отдельными эпизодами из его жизни. Лермонтов отказывается в «Герое нашего времени» также и от своего авторского слова о герое. Лишь готовя второе издание романа, в ответ на нападки реакционной критики, он предпослал ему предисловие, написанное от автора. В остальных частях романа точка зрения автора нигде не выступает открыто. Он создает между собой и читателем — одного за другим — ряд психологических посредников, которым передает слово, заставляя их рассказывать читателю о герое и выражать свое отношение к нему, в то время как сам

lib.pushkinskijdom.ru

остается в тени. Сначала это офицер, путешествующий на перекладных по Кавказу и знакомящийся с Максимом Максимычем, затем — Максим Максимыч, позднее — сам Печорин. Кроме них, в романе выступают со своим словом другие персонажи — Казбич, Азамат, Бэла, Вернер, Грушницкий, Мери. Автор же сознательно устраняется с авансцены с тем, чтобы читатель мог подойти к Печорину непредубежденно, исходя из своего «личного», непосредственного знакомства с героем и из отношения к нему других людей, а не основываясь на «готовой», наперед данной предварительной авторской характеристике.

Нетрудно понять, что указанный способ повествования, так же как его новеллистичность, вытекает из психологической основы лермонтовского романа.

В отличие от «Героя нашего времени», в «Княгине Лиговской» рассказ велся от автора. Никаких психологических «посредников» между автором и главным героем здесь не было. Однако именно в этом кроется, как можно думать, одна из причин неудачи первого из двух лермонтовских романов о Печорине, вызвавшая охлаждение поэта к своему замыслу. Традиционное построение «Княгини Лиговской» в форме условно «безличного», «объективного» авторского рассказа о герое не позволяло показать читателю психологическую сложность и многоплановость «души» героя, одновременное присутствие и борьбу в нем *нескольких* разных людей. И дело не только в том, что для изображения всей психологической сложности и богатства внутреннего мира Печорина нужен был его «журнал», где герой мог бы выступать перед читателем открыто, без маски, говоря о себе в первом лице. Чтобы дать всестороннее представление о герое, его различных психологических «уровнях» и душевных возможностях, нужно было, чтобы читатель мог подойти к герою одновременно и «изнутри», и «извне», посмотреть на него и собственными его глазами, и глазами других — и притом разных — людей. Без изображения отношения Максима Максимыча к Печорину и Печорина к Максиму Максимычу характеристика героя была бы столь же неполной, как и без его «журнала». Лишь предоставление читателю возможности самому взглянуть на Печорина с различных, сменяющихся точек зрения, в различных обстоятельствах жизни, в отношениях с людьми, противоположными по своему психологическому складу, увидеть героя «на людях» и наедине с собой, в маске и без маски давало автору возможность представить его характер во всей внутренней сложности и многогранности, без того невольного психологического упрощения, которому характер Печорина подвергся в «Княгине Лиговской».

В своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтин выдвинул точку зрения на Достоевского как на творца новой формы «полифонического» романа, в которой устойчивая «монологическая» точка зрения автора растворена в «голосах» отдельных героев. В действительности, как свидетельствует анализ «Героя нашего времени», тенденция к своеобразному социально-психологическому полифонизму определилась в русской литературе до Достоевского. Путь Лермонтова от «Княгини Лиговской» к «Герою нашего времени», где автор отказался от «плоскостного» психологического изображения своего героя в одном заранее определенном ракурсе и показал его внутренний мир объемно, с разных точек зрения, в различных психологических измерениях, и был, в сущности, путем от того, что Бахтин весьма условно и приблизительно обозначает термином «монологический» роман, к объемному полифоническому построению и отдельного художественного образа, и всего произведения в целом. В то же время, вопреки взглядам Бахтина, подобное полифоническое построение образа, как свидетельствует пример Лермонтова, не вело к отказу от выявления писателем своей позиции: оно позволяло ему дать более многогранное, сложное, психологи-

lib.pushkinskijdom.ru

чески объемное, но вместе с тем до предела насыщенное пытливой авторской мыслью аналитическое изображение человеческого характера, показанного в его сложных взаимоотношениях с другими людьми и с окружающим обществом в целом.

Точка зрения автора на Печорина шире и точки зрения рассказчика-офицера, и Максима Максимыча, и самого Печорина. Но в то же время, во-первых, и в словах издателя «Журнала Печорина», и в рассказе Максима Максимыча, и в дневнике Печорина есть явные и неоспоримые отголоски авторского голоса, авторского слова, авторской точки зрения. А во-вторых, хотя точка зрения автора на героя и шире точки зрения отдельных персонажей, она не безразлична к ним, так как включает их в себя, обнимает их, строится из них как из определенных своих составных элементов.

4

Исследователями творчества Лермонтова издавна отмечалось, что в центре его романов, начиная с «Вадима», находится анализ «истории души» главного героя, сложными нитями связанного с духовной биографией самого поэта. В каждом из лермонтовских романов внимание автора сосредоточено прежде всего на личности наиболее близкого ему центрального персонажа. Благодаря значительности и сложности своего внутреннего мира и лиризму изображения последний превосходит других, противопоставленных ему персонажей романа.

И все же в романах Лермонтова важен не только главный герой. Последний мыслится автором не изолированно, но в сложном соотношении, в притяжении и отталкивании с окружающими его лицами. Вот почему персонажи второго плана в романах Лермонтова также значительны и сами по себе и вследствие того дополнительного психологического освещения, которое они дают образу главного героя.

Уже в «Вадиме» мстительный и честолюбивый Вадим психологически противопоставлен Ольге, Юрию, рядовым казакам, солдатке, прячущей Палицына от пугачевцев и, наконец, ее простоватому сыну, который в минуту испытания оказывается способен выдержать страшную пытку, сохраняя вверенную ему тайну. «Искра геройства», разгоревшаяся, по выражению молодого писателя, в решительную минуту в душе крепостной крестьянки и ее сына, позволяет им «свершить дела» (VI, 67), перед которыми оказывается бессильной воля главного героя, несмотря на его хладнокровие, упорство и фанатизм.

В «Княгине Лиговской» Лермонтов делает, как мы уже видели, следующий шаг по пути создания искомой им синтетической формы романа, в котором каждый из персонажей поясняет и корректирует главного героя. Печорин здесь психологически соотнесен с Верой, Негуровой, Красинским. В сопоставлении с ними раскрываются не только сильные стороны ума и характера главного героя, но и слабости, присущие ему как молодому петербургскому аристократу и светскому человеку.

Намеченный в «Княгине Лиговской» принцип раскрытия и оценки характера главного героя в сопоставлении с другими персонажами, в той или иной мере психологически сближенными с ним или наоборот — противопоставленными ему, получил дальнейшее развитие в «Герое нашего времени». Персонажи каждой повести, входящей в состав этого романа, важны для автора не только как второстепенные участники рассказанной здесь «истории» из жизни Печорина; многие из них в глубинном, подводном течении романа психологически соотнесены с образом главного героя. Скрытые параллели между ними и Печориным создают нравственно-психологическую перспективу, необходимую романисту для

lib.pushkinskijdom.ru

всестороннего прояснения характера и судьбы Печорина как героя «времени».

Из числа персонажей, окружающих в романе Печорина, наиболее важен автору Максим Максимыч. Анализируя характер Максима Максимыча, исследователи обычно полагают, что образ штабс-капитана в романе психологически противопоставлен образу Печорина. Подобное противопоставление несомненно входило в замысел романиста. Однако замысел этот, вопреки распространенному представлению, им далеко не исчерпывается, на что справедливо указал Д. Е. Максимов.[12]

Добрый, прямой и бесхитростный Максим Максимыч этими чертами своего характера действительно противостоит сложному, раздвоенному и мятущемуся главному герою. И однако Печорин и Максим Максимыч в романе психологически не только противопоставлены, но и связаны друг с другом. Их характеры представляют такое же сложное единство, какое образуют (если воспользоваться совсем иным, но зато классическим литературным примером) характеры Дон-Кихота и Санчо Пансы, одновременно и противопоставленные друг другу и связанные между собою узами тесного, хотя и не сознаваемого ими, духовного братства.

В отличие от Печорина, Максим Максимыч не приучен к сложным «метафизическим прениям». Он хотел бы, чтобы окружающие люди жили просто, не задумываясь, так, как у них «на роду... написано» (VI, 347). Но реальная действительность не балует «старого кавказца», принося ему одни разочарования. Со своим прямым, честным и независимым характером простой и добрый Максим Максимыч, начавший свою службу еще при Ермолове и прошедший трудный жизненный путь бедного армейского офицера, навсегда остался скромным штабс-капитаном, осужденным судьбой на одинокую, полную забот старость. Не только богатое аристократическое офицерство, но и «русский Фигаро» — «баованный слуга ленивого барина» (VI, 240) — пренебрежительно относится к старому служаке.

И не случайно из числа офицеров, с которыми его сводила судьба, Максим Максимыч горячо привязался именно к Печорину, несмотря на всю недоступную до конца его пониманию психологическую «странность» последнего (VI, 209), как не случайно и то, что (об этом читатель узнает из рассказа «Максим Максимыч») Печорин, несмотря на свое внешнее, демонстративное безразличие к старому штабс-капитану (представляющее в действительности браваду), в душе далеко не безразличен к нему и связывающим их воспоминаниям. И Печорин, и старый штабс-капитан — оба богато, хотя и по-разному, одарены сокровищами души, и оба одинаково одиноки и бесприютны в России «господ» и «рабов». Сознавая свое одиночество и страдая от него, они тянутся навстречу друг другу, но разделяющие их преграды оказываются слишком сильны, чтобы между ними могло возникнуть прочное взаимное понимание. Таковы сложные нити, скрепляющие образы Печорина и Максима Максимыча, — нити, позволяющие читателю не только ощутить психологический контраст между ними, но и почувствовать их родство, не осознанное до конца самими героями лермонтовского романа.

«Хуже всего не то, что известное количество людей терпеливо страдает, а то, что огромное количество страдает, не сознавая этого».[13] Эти слова Лермонтова в разговоре с Ю. Ф. Самариным отчетливо указывают и на то, что принципиально отделяет Максима Максимыча от Печорина (бессознательность и терпеливость страдания), и на то общее, что объ-

[12] Д. Максимов. Поэзия Лермонтова. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 195—199.

[13] Ю. Ф. Самарин, Сочинения, т. XII, М., 1911, стр. 56.

lib.pushkinskijdom.ru

единяло их, при всей их несхожести, в сознании романиста (оба они, хотя и по-разному, страдают от одних и тех же общих причин!).

Таким образом, традиционное понимание взаимоотношения образов Максима Максимыча и Печорина в «Герое нашего времени» требует, как нам представляется, частичного пересмотра. То же самое относится к издавна сложившемуся в литературоведении, прочно закрепленному более чем столетней традицией истолкованию образа Грушницкого.

Белинский, давший первую в русской литературной критике глубокую интерпретацию образа Грушницкого, выдвинул на первый план одну сторону характера этого лермонтовского героя — его знаменательное для эпохи псевдоромантическое позерство и стремление во что бы то ни стало произвести «эффект».[14] Но Грушницкий — не только подражатель героев русского романтизма, не только пошловатый молодой человек, скрывающий свое истинное лицо под модной маской возвышенной загадочной натуры, не понятой окружающими и не находящей отклика своим заветным стремлениям. В нем предугаданы также некоторые психологические черты тех героев Достоевского, которые, подобно Гане Иволгину, отмечены печатью глубокой внутренней «ординарности». Не одна мода, но и отсутствие своей физиономии, нравственно-психологическая безличность и бесхарактерность побуждают Грушницкого драпироваться в романтические одежды с целью «заемным» лицом прикрыть недостаток собственного. Эта глубокая безличность, духовная и нравственная «ординарность» лермонтовского героя раскрывается особенно отчетливо в сцене дуэли, когда условная маска спадает с его лица и открывает зрителю его подлинные человеческие переживания. Даже перед лицом смерти он остается в плену мелочных чувств и колебаний и оказывается неспособен возвыситься до подлинно энергичного, решительного и мужественного поступка. Это испытание героя смертью (несколько раз повторяемое в «Герое нашего времени», где поведению Грушницкого на дуэли противопоставлено поведение в минуту смертельной опасности Печорина и Вулича) предвосхищает аналогичную психологическую «проверку» героя смертью в повестях и романах Льва Толстого.

Большое значение для уяснения сложного лермонтовского отношения к своему главному герою, отношения, в котором сочетаются и ощущение внутренней душевной близости, и глубокое, трезвое критическое начало, имеют народные персонажи «Тамани».

Несмотря на крайний художественный лаконизм «Тамани», Лермонтов сумел столкновение Печорина и его хозяев — «мирных» контрабандистов (VI, 260) — превратить в столкновение различных по своему внутреннему содержанию и тональности душевных миров. По сравнению с местом, уделенным Печорину, место, отведенное автором «Тамани» другим персонажам: старухе — хозяйке хаты, ее красавице-дочери, контрабандисту Янко, слепому мальчику, — кажется на первый взгляд крайне незначительным. Но, несмотря на скупость использованных автором деталей, образы каждого из этих персонажей построены так, что читатель на основании этих деталей может ощутить их психологическую объемность, почувствовать на минуту, что за ними, так же как за Печориным, стоит целый мир «своего» жизненного опыта, своих надежд и стремлений, качественно отличных от переживаний Печорина с социально-бытовой и психологической точек зрения. Так, контрабандист Янко служит какому-то не названному в повести скупому хозяину, для которого он перевозит «богатые» товары, подвергая свою жизнь постоянным опасностям (VI, 259). И в то же время Янко смел и отважен, он «не боится бури» — и не только потому, что он по природе «удалец», которому «везде дорóга, где только ветер дует и море шумит» (VI, 252,

[14] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 227—228.

lib.pushkinskijdom.ru

259), но и потому, что на берегу его ждет красавица-рыбачка. Слепой мальчик не только помогает Янко и умело играет перед Печориным свою твердо заученную роль, охраняя доверенную ему тайну. Брошенный Янко и его возлюбленной на произвол судьбы, он переживает в конце рассказа свою особую психологическую трагедию. Старуха — как узнает Печорин из подслушанного им разговора — по понятиям Янко, «зажилась», ей давно пора бы в могилу (VI, 259), но пока она была полезна контрабандистам и у них не было особой нужды, ее терпели, после того же, как неожиданная опасность побуждает Янко и ее дочь покинуть Тамань, старуху бросают на произвол судьбы так же легко, как слепого. Таким образом, каждый из второстепенных персонажей повести имеет свою собственную, достаточно отчетливо намеченную в рассказе жизненную судьбу, является центром своей особой личной драмы, отличной от психологической драмы Печорина. И знакомство с психологией этих лиц, столь непохожей на психологию главного героя, позволяет читателю на минуту ощутить, что за пределами кругозора Печорина лежит целый, большой и самоценный мир человеческой жизни, известный герою лишь понаслышке, — мир тяжелого труда, нужды и реальных, повседневных опасностей, внешне прозаический и будничный, но в то же время обладающий своей дерзновенной романтикой и поэзией «вольной волюшки», незнакомыми Печорину.

Образы слепого мальчика, Янко, девушки-контрабандистки в «Тамани» — своего рода заявка, но им была суждена в будущем большая жизнь. Нити, тянущиеся от «Тамани», ведут не только к толстовским «Казакам», но и дальше — к рассказам Короленко и молодого Горького. Может быть, именно поэтому «Тамань» была так высоко оценена Толстым,[15] а позднее — Чеховым [16] и Иннокентием Анненским.[17] После появления сибирских рассказов Короленко и в особенности ранних рассказов Горького, где лермонтовские образы черноморской девушки-рыбачки и «буйной головушки» Янко с их смелостью, независимостью, широкой и вольной страстью, родственной песне и морской стихии, обрели второе рождение, «Тамань» должна была засверкать для читателей новыми красками, ее образы обогатились и получили новое значение, какого они не имели до наступления в России грозовой, предреволюционной эпохи. Так различные линии психологического анализа, намеченные в «Герое нашего времени», протянулись от Лермонтова дальше — к Толстому и Достоевскому, к Чехову, Короленко и Горькому.

[15] См.: С. Дурылин. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. Учпедгиз, М., 1940, стр. 18.

[16] А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. XIV, Гослитиздат, М., 1949, стр. 18; см. также: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. Гослитиздат, 1960, стр. 514 и 650.

[17] И. Ф. Анненский. Вторая книга отражений. СПб., 1909, стр. 26.

lib.pushkinskijdom.ru

Я. БИЛИНКИС

ОТКРЫТИЯ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО И РАЗВИТИЕ РУССКОГО РЕАЛИЗМА

Современникам театральных начинаний К. С. Станиславского многое в них казалось неожиданным и даже странным. И то, что, придя на сцену, Станиславский в собственной своей актерской работе подчас прямо использовал некоторые подробности из созданного до него выдающимися исполнителями рисунка ролей. И характер его режиссерских разработок — развернутых и обстоятельных до такой степени, что литературное произведение рождалось тут как бы заново. И отказ впоследствии репетировать с заученным текстом, требование к исполнителям искать сначала в предложенных пьесой ситуациях *свои* слова, лишь постепенно добираясь до текста, написанного драматургом. И готовность Станиславского в дальнейшем уйти от разработки твердых и обязательных для данного спектакля мизансцен. И, главное, его внимание прежде всего к *природе* актерского искусства, его стремление целостно охватить в актере художника и человека. В особенности неожиданно и странно все это казалось людям театра.

Новатор театра, Станиславский опирался на то новое восприятие человека и искусства, которое добыто было к его поре и получило выражение в величайших созданиях реализма. И он решительно выводил представления о театре, обо всей конкретности сценического исполнения за пределы узких, цеховых, профессионально-технологических рамок. В Станиславском театр прежде всего по-новому осознавал себя. Свою особую роль в этом процессе сыграла и великая русская литература XIX столетия.

1

Вскоре после первых же актерских выступлений Станиславского (еще в любительских спектаклях Общества искусства и литературы) театральные рецензенты отметили в его игре нечто для себя необычное. В 1891 году, например, в роли Звездинцева в «Плодах просвещения» Станиславский удивил «уменьем отделать роль до *мельчайших деталей*, придать ей *совершенно своеобразную характерность*, воплотить перед зрителем *живую фигуру во весь ее рост*».[1]

И рецензенты, и потом историки театра много говорили о том, как тщательно стремился Станиславский воспроизвести в своих героях все особенности внешности, одежды, манеры говорить, манеры держаться. При этом Станиславский иногда откровенно использовал некоторые черты внешней характерности, найденные его предшественниками в тех же ролях. А. Кугель называл даже Станиславского за такое пристрастие к разработке внешних подробностей в роли и готовность иногда копировать их — «великим штукмейстером».

---

[1] «Артист», 1891, № 13, стр. 146 (курсив наш, — *Я. Б.*).

lib.pushkinskijdom.ru

Историки театра объясняют подчас и ныне стремление молодого Станиславского совершенно перевоплотиться на сцене внешне его природной застенчивостью, боязнью вынести на публику свои собственные душевные переживания. «Постоянная боязнь быть застигнутым врасплох зрителем в своей подлинной человеческой сущности, боязнь оказаться „голым" перед публикой, как говорит сам Станиславский, вызвала обостренное его внимание к характерной внешности своих персонажей»,[2] — указывает Б. В. Алперс.

Но вот мы узнаем, что во времена Художественного театра соратник Станиславского В. И. Качалов «настойчиво набирал подробный материал для своих образов, и очень долго, вплоть до генеральной репетиции, роль у него казалась перегруженной десятками внутренних и внешних деталей».[3]

Непосредственный ученик Станиславского М. Н. Кедров специально обратил внимание на то, что у Чехова «все описано подробно: человек открыл дверь, осторожно вошел, смотрит, не помешал ли».[4]

Видимо, за необычайным и непривычным вниманием Станиславского ко всем особенностям внешнего облика его персонажей, их манеры держаться стояло нечто большее, чем только природная застенчивость великого театрального деятеля. Или, вернее, сама эта застенчивость могла нести в себе нечто принципиально новое в театральном искусстве, «раз что» (выражаясь любимыми словами Станиславского) от нее протягивались столь длинные нити.

Станиславский вспоминал, что об исполнении роли Тригорина на сцене МХТ Чехов говорил: «У него же (у Тригорина, — *Я. Б.*) клетчатые панталоны... и сигару курит вот так... Он неискусно пояснил слова действием».[5]

Поздней, услышав чей-то рассказ о том, что в провинциальном спектакле «Дядя Ваня» «исполнитель заглавной роли играл его опустившимся помещиком, в смазных сапогах и в мужицкой рубахе», Чехов, придя в совершеннейшее отчаяние, сказал: «Нельзя же так, послушайте. У меня же написано: он носит чудесные галстуки. Чудесные!» [6]

Об исполнении Станиславским роли Астрова писатель заметил: «Послушайте же, он же свистит. Это дядя Ваня хнычет, а он же свистит».[7]

Литератору Лазареву-Грузинскому Чехов советовал: «Желая описать бедную девушку, не говорите: по улице шла бедная девушка и т. п., а намекните, что ватерпруф ее был потрепан или рыжеват, — и картина выиграет».[8] Лазареву-Грузинскому казалось, что Чехов рекомендует ему просто не называть «черное... черным прямо, белое белым прямо». На самом деле у Чехова речь шла о другом, о большем.

Вспомним, что в толстовском «Набеге» поручик Розенкранц уверил себя, «что ему надо отомстить кому-нибудь и кровью смыть обиду», но любовница его *видела*, что «каждый вечер он писал вместе свои мрачные записки, сводил счеты на разграфленной бумаге и на коленях молился богу», и говорила, «что он был самый добрый и кроткий человек».[9]

---

[2] Б. Алперс. Годы артистических странствий Станиславского. «Театр», 1963, № 5, стр. 100.

[3] Ежегодник Московского Художественного театра. 1948. Изд. «Искусство», М., 1951, стр. 109.

[4] Ежегодник Московского Художественного театра. 1951—1952. Изд. «Искусство», М., 1956, стр. 130.

[5] К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 5, изд. «Искусство», М., 1958, стр. 336.

[6] Там же, стр. 338.

[7] Там же, стр. 342.

[8] Чехов в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1952, стр. 520.

[9] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 3, Гослитиздат, М.—Л., 1932, стр. 22—23.

lib.pushkinskijdom.ru

Анна знает, что ее мужа, Алексея Александровича Каренина, все считают «религиозным, нравственным, честным, умным человеком».[10] Но она видела его таким, каким другие не видели, и потому не ждет от него спасения, хотя «растолковать», каков же на самом деле Алексей Александрович, не может.

«Все переворотилось» — пришло время революции. И все привычные, устоявшиеся представления о людях, часто принимавшиеся еще ими самими, уже многого в них не открывали, многому в них больше не соответствовали.

Толстой считал себя обязанным *все* увидеть заново, со *всего* сорвать «все и всяческие маски», в том числе и маски слов — привычных характеристик. Никакие привычные обозначения душевных состояний не открывали Толстому действительной внутренней жизни человека, не были в его глазах верны и достаточны. И он стремился схватить *все выражения* этих душевных состояний.

Принадлежа к той же эпохе, что Толстой, Чехов так же, как его великий современник, не мог довериться привычной, устоявшейся системе обозначений и характеристик. Но он шел за Толстым, когда многое было уже воспринято заново, когда доверие к привычному взгляду решительно нарушилось.

Чехов знал «изображаемую действительность» никак не менее полно, чем Толстой, но у него уже не было нужды «блистать» (по слову Достоевского о Толстом) [11] этой полнотой знания. И поэтому у Чехова одна какая-нибудь подробность могла снять, отодвинуть привычное представление и ввести жизнь в ее живом, собственном, подвижном облике.

Уже в ватерпруфе или галстуках дяди Вани Чехову представало подчас такое, для чего Толстому понадобились бы целые страницы и чего ни Толстой, ни он сам, ни кто-нибудь другой в то время определить и обозначить бы не мог. А *увидеть* это уже было можно. И, правя для себя опубликованный короленковский рассказ «Лес шумит», Чехов последовательно снимал все то, что не несло здесь непосредственного изображения, все прямые авторские характеристики. Этим последним Чехов явно не доверял и стремился от них освободиться.[12]

Достигнутые Толстым и Чеховым конкретизация и бесконечное обострение художнического видения в литературе, отвечая новым потребностям времени, в свою очередь, готовили, делали возможным и даже неизбежным поразительное, никогда прежде небывалое внимание великого реформатора театра ко всем открытым глазу проявлениям внутренней жизни человека. Опять уточним и скажем так: именно тот, в ком подобное внимание ко всем видимым проявлениям внутренней жизни людей было органично, мог стать в эту пору великим театральным реформатором.

Итак, к внутреннему состоянию своих героев Станиславский как актер стремился приблизиться, пробиться, улавливая особенности их манер, их поведения. Но Станиславский не был обычным актером. И в *природу* актерской игры режиссер-новатор и будущий театральный мыслитель надеялся проникнуть, схватывая и воспроизводя созданный прославленными артистами внешний рисунок их сценических ролей. За обычным как будто подражанием начинающего ученика сложившимся художникам тоже таилось (пусть поначалу неосознанно или не вполне осознанно) *исследование* сущности явления, сущности актерского твор-

[10] Там же, т. 18, стр. 308.

[11] См.: Ф. М. Достоевский. Письма, т. III. М.—Л., 1934, стр. 206.

[12] См. опубликованный в сборнике «Редактор и книга» (вып. 3, изд. «Искусство», М., 1962) текст короленковского «Лес шумит» с правкой Чехова.

lib.pushkinskijdom.ru

чества. Исследование столь же новое по самим своим путям, сколь новы были и пути проникновения Станиславского в характеры персонажей.

Разумеется, и на театре отнюдь не одному Станиславскому эпоха крушения всех «старых устоев» открывала несоответствие привычных обозначений и характеристик сдвинувшемуся, подвижному содержанию характеров и явлений и потому особую значимость непредвзятого и острого вглядывания во все заново, особую значимость воспроизведения жизни.

«... Вопрос о соответствии слов, выражающих чувства и даже понятия, с тем, что они имеют в виду выразить, — вопрос сложный и, в наше время, еще очень темный. Если его коснуться подробнее, то откроются такие пропасти неожиданного, от которых у не задумывавшихся никогда над ним не раз захватит дух, потому что вопрос этот касается не только того, что слова неверно передают чувства, но еще и направляют его по ложному пути...» — утверждал, даже в некоторой растерянности, в 1903 году Андрей Шемшурин, критик вовсе не острый и не глубокий.[13]

«Не все может быть рассказано. Многое можно *лишь показать*. Можно создать напоминание в условиях, подобных действительной жизни, и тогда в действии будет дано новое знание того, что видено и о чем не раз говорено»,[14] — так представлялся в условиях распада прежних основ жизни смысл театрального действия режиссеру В. Г. Сахновскому.

«... Слово, служа внешне описательным средством театрального представления, давая возможность актеру, так сказать, прокламировать содержание своей игры, в то же самое время бессильно проникнуть вглубь, дать внутреннее *содержание* чар, скрытых под плащом слова и вызываемых на свет движением в его различных претворениях — в мимике, в жесте, в рисунке развертываемой коллизии»,[15] — так готов был возвести в некий абсолют бессилие старого «слова» перед новым существом вещей М. Бонч-Томашевский на страницах того же сборника, где выступал и В. Г. Сахновский.

Но у Станиславского голос времени стал новым внутренним существом театрального мышления. И потому именно Станиславскому дано было открыть перед театром новые возможности.

2

Широко известно, что когда Станиславский впервые познакомился с чеховской «Чайкой», познакомился как читатель, он не понял и не оценил ее. И не хотел ставить. Он не находил здесь действия. Немирович-Данченко уговорил Станиславского, и тогда тот сел разрабатывать режиссерский план спектакля.

«Чайка» принесла Художественному театру невиданный успех. И с ним драматургия Чехова коренным образом изменила прежние представления о сценичности и театральности литературного «материала».

Как это могло получиться?

Разрабатывая режиссерскую партитуру «Чайки», Станиславский вглядывался в каждое лицо в каждой сцене, проникал в то, чем живет в это мгновение, вот в этом эпизоде тот, и другой, и третий персонаж.

[13] Андрей Шемшурин. О театре: почему «он» не художественный. М., 1903. стр. 68—69.

[14] Вас. Сахновский. Игра и спектакль. (Возражение). В кн.: В спорах о театре. М., 1914, стр. 109.

[15] М. Бонч-Томашевский. Смерть или бессмертие? В кн.: В спорах о театре, стр. 156—157.

lib.pushkinskijdom.ru

И тут ему открылось, что хотя борьбы интересов в пьесе действительно нет, но *каждый* пребывает в постоянном, непреходящем, глубоко внутреннем разладе с самим собою, с собственными устремлениями и все — в разладе со всем устройством жизни, со всем складом отношений между людьми, что в пьесе Чехова, таким образом, *бездна* драматического содержания.

Щепкин еще не мог принять того, что в «Грозе» положительная героиня, Катерина, «повинна в грехе». Ему казалось недопустимым подчеркивать, как это делал П. М. Садовский в «Бедности не порок», душевную запущенность Любима Торцова, человека доброго и хорошего. Образы, которые создавал сам Щепкин, строились на строгой и четкой определенности оценок, определенности, которую всякий раз было не столь уж трудно даже прямо обозначить.

Толстой, начиная писать «Анну Каренину», был убежден, что женщина, покинувшая семью, заслуживает осуждения. Но затем он вгляделся в положение своей героини в каренинском доме. И изначальная категоричность разграничений и оценок должна была отступить.

Время незыблемой предустановленности жизни людей уже одним их происхождением и положением уходило в прошлое. И вместе с ним рушилась свойственная просветительскому сознанию строгая иерархия и разграниченность всех жизненных явлений. Она сменялась восприятием сложнейшего взаимопереплетения человеческих судеб, отношений, «сцеплением» (любимое слово Толстого!) очень разного едва ли не во всяком человеке. И только исследование жизни каждого во всех ее единственных подробностях и связях могло отныне обнаружить, кем вырастет ребенок, родившийся в самой обыкновенной и благополучной дворянской семье, и почему Анна ушла из каренинского дома. Ничто тут заранее не было известно и не могло быть взято в готовой, предустановленной заданности.

Ап. Григорьеву представлялось, что Щепкин играл еще «по большей части *страсти,* взятые *отвлеченно* от лиц».[16] Представлялось потому, что для него уже «лица», их отношения обрели ту новую сложность, которая Щепкина не устраивала хотя бы в Островском.

«Чайка» была первым чеховским — в собственном смысле этого слова — драматическим произведением. И чем больше был Станиславский по всему своему существу человеком театра, тем, вероятно, меньше он как читатель мог верно воспринять ее: старая история театра не могла не жить в нем самом. Но на его складывавшемся в эту пору самостоятельном и новом художническом мышлении открытия Толстого и Чехова уже не сказаться не могли. В ходе режиссерской разработки Станиславский читал «Чайку», имея за собой и чеховскую, и толстовскую прозу.

Полнота и пристальность проникновения режиссера в текст пьесы здесь органически следовали полноте и пристальности воспроизведения жизни в литературе.

Работая над «Чайкой», Станиславский нашел не только пути для сценического воплощения чеховской пьесы. Его режиссерская партитура «Чайки» явилась самостоятельным и новым по самому своему характеру произведением театральной мысли. Здесь режиссура энергично утверждала себя как особый, имеющий свое собственное художественное назначение род творческой деятельности. Не случайно впоследствии, в 1938 году, режиссерская разработка «Чайки» была опубликована, и можно с полным основанием сказать, что это первый печатный памятник режиссерского искусства в его определившемся собственном качестве.

---

[16] А. Григорьев. Летопись московского театра. «Москвитянин», 1852, № 8, отд. «Современные известия», стр. 151.

lib.pushkinskijdom.ru

3

Дидро в «Парадоксе об актере» утверждал, что артист должен «так тщательно передать внешние признаки чувства, чтобы вы обманулись».[17]

Белинский в статье о «Петербургском сборнике» замечал, что стремление Достоевского в «Двойнике» полностью «переселяться в кожу другого» лишает повесть ясности содержания.[18]

В обоих случаях предполагалось, что восприятие человека со стороны, суждение о нем, его *характеристика* (в собственном смысле этого слова) дают о человеке знание более глубокое и достоверное, чем переселение в его душу, что есть некая всеобщая, сложившаяся и устойчивая система представлений, по которой любой человек может и должен быть измерен.

Русская литература второй половины XIX столетия уходила от подобного взгляда.

Добролюбов в статье «Когда же придет настоящий день?» уже сетовал на то, что Тургенев недостаточно приблизился к Инсарову.

Чернышевский ставил в особую заслугу Толстому его умение «переселяться в душу поселянина», воспроизводить изнутри «взгляд поселянина на вещи». Толстой и в самом деле передавал в «Утре помещика» не только как Нехлюдов воспринимает мужиков, но и как мужики воспринимают Нехлюдова. В «Казаках» не только гребенцы — Марьяна, Ерошка, Лукашка — предстают перед Олениным, но в то же время и он предстает перед ними. Жизневосприятие и миропонимание людей «образованного круга» с самого начала пути Толстого уже не обладало и не могло обладать в глазах писателя качествами безусловной и окончательной истины.

Чернышевский сумел почувствовать, какими последствиями это было чревато, как могло это расшатывать дальше уже очень поколебленные самим ходом жизни мнения о незыблемости существующего уклада общественных отношений. Не случайно, не приняв «нападок» Достоевского на революционеров, Толстой в последний год своей жизни объяснил это свое неодобрение так: «...он судит о них как-то по внешности, не входя в их настроение».[19]

М. М. Бахтин в недавно переизданной книге о Достоевском говорит, что автор «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» отказывался от своего слова о герое в пользу слова самого героя о себе, что в романах Достоевского полифонически звучат не приводимые и не сведенные автором к некому единому знаменателю разные голоса, что тут, не покрывая друг друга, предстают, в сущности, равноправно разные сознания.

В 70-х годах в «Господах Головлевых» сатирическое разоблачение впервые слилось у Щедрина с проницательной проникновенностью психологического анализа, и именно психологический анализ, вводивший читателя в тайники сознания героя изнутри, открывал окончательную, безысходную мертвенность и «пустоутробие» сословно-собственнических форм жизни.

Когда Станиславский только начинал свой режиссерский путь, он еще нередко предусматривал многое в сценическом действии, имея в виду «обмануть» зрителя. Так, к примеру, в той же режиссерской партитуре «Чайки» в «примечании к обмороку Сорина» прямо указывается: «У Сорина лицо такое, что можно подумать, что он умер (Сделать эту сцену пореальнее, стараясь обмануть публику. Играть так, чтобы публика думала, что Сорин умирает. Это подымет нервы публики и интерес ее к тому, что

---

[17] Дени Дидро, Собрание сочинений в десяти томах, т. V, «Academia», М.—Л., 1936, стр. 576.

[18] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 565.

[19] В. Булгаков. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. Гослитиздат, 1957, стр. 169.

lib.pushkinskijdom.ru

происходит на сцене)»,[20] а финал пьесы, когда Треплев застрелился и Дорну надо как-то сообщить об этом Аркадиной, разработан так: «Дорн... Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. (Малая пауза (чтобы потомить публику). Дорн бросает еще раз взор на Аркадину). Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...» [21]

Однако уже в «Чайке», а затем все в большей и большей степени и со все большей последовательностью и внешнее преображение актера в роли, и освоение исполнителем ее линии действий нужны были Станиславскому по совсем иным причинам.

«Актеры склонны больше *рассказывать со сцены* о тех мыслях, которыми их наделил автор, и повествуют о тех делах, которые они совершили или должны совершить. Но конкретно, точно, по правде психофизического действия они еще не научились действовать, совершать дела на сцене»,[22] — с огорчением говорил он однажды уже в советские годы. И любил повторять, что «познать — на языке художника значит почувствовать».[23]

Работая с актерами над ролью, Станиславский не разрешал начинать репетиции с заученным заранее текстом. Удивляя поначалу даже Немировича-Данченко (видевшего в новых формах работы уход из-под «опеки разума»), не боясь вступить с ним на этой почве в серьезные разногласия, встретившись на каком-то этапе с непониманием других своих ближайших соратников (даже таких, как Качалов), Станиславский требовал, чтобы актеры органически проникались всеми действиями, поступками, которые совершает по пьесе изображаемое лицо, искали в этих обстоятельствах *свои* слова, соответствующие существу предлагаемой ситуации. И был убежден, что если вся линия действий будет освоена актером органически и глубоко, то слова, которые в этом случае захочется произнести актеру, которые сами родятся у него, будут уже теми или почти совсем теми, что стоят у автора. В октябре 1912 года А. Блок с восторгом перед исканиями Станиславского записывал в дневнике о репетициях в Художественном театре: «...также репетируют Мольера (!), предполагая незнание слов: подробно обрисовав характеры и положения, *актерам* предоставляют заполнить безмолвие словами; Станиславский говорит, что они уже приближаются к мольеровскому тексту (узнаю его, восторженный человек!)».[24]

Станиславский хотел, чтобы все, что актеру приходится совершать на сцене, стало для него *своим* в предложенных пьесой обстоятельствах, чтобы актер вышел здесь за пределы собственного, всегда в той или иной степени ограниченного жизненного опыта. Ибо только так мог быть, по Станиславскому, *действительно «схвачен»* актером и для себя, и для зрителя воспроизводимый человек. «Я стремлюсь, — говорил Станиславский своим ученикам в студии Большого театра, — ввести вас в более высокое понимание творчества и на сцене, и в жизни... Я жил до этой минуты просто как член того или иного общества, того или иного города, улицы, семьи и т. д. „Если“ я не разорву цепей всех своих предлагаемых обстоятельств дня, „если“ не освобожусь от моих условностей так, чтобы во мне проснулось сознание: „Кроме того, что я единица всех этих моих обстоятельств дня, я еще единица всей вселенной“, — то я не буду готов целиком к восприятию роли, к выявлению в ней органических, общечеловеческих чувств. Чтобы вылить в публику энергию, сосредоточенную в роли, надо

[20] «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. Изд. «Искусство», Л.—М., 1938, стр. 221.

[21] Там же, стр. 295.

[22] Н. Горчаков. К. С. Станиславский о работе режиссера с актером. М., 1958, стр. 236.

[23] Л. Гуревич. Из воспоминаний о К. С. Станиславском. «Театр», 1939, № 8 стр. 42.

[24] Дневник Ал. Блока. 1911—1913. Изд. писателей в Ленинграде, 1928, стр 120.

lib.pushkinskijdom.ru

сбросить с себя всю ту энергию, что рождалась только моими обстоятельствами жизни».[25]

И в то же время, всякий раз выходя на сцену, актер должен был отдавать своему герою весь собственный свой человеческий опыт, накопленный вплоть до того дня, когда идет спектакль.

В толстовской трилогии обо всем, что нам дано увидеть в Николеньке — ребенке, отроке, юноше, мы узнаем от взрослого уже Иртеньева Но все это предстает перед нами не как воспоминания о прошлом переступившего уже через это прошлое человека. Вся линия действий и неотделимых от них чувств тогдашнего Николеньки *живет* в Иртеньеве, когда он берется за свое повествование. Живет во всей своей конкретности и полноте, словно все происходит только теперь, живет, составляя как бы особый пласт в его нынешнем сознании. И именно поэтому они, эти действия и чувства, могут, по Толстому, собственными, так сказать, силами обнажить перед Иртеньевым-взрослым свои внутренние «сцепления». Человек здесь у Толстого уже по-новому несет в себе прошлое и настоящее, их связи между собой.

И Станиславский был убежден, что именно приводя в действие все свои собственные духовные «накопления», оставаясь самим собою, на вершине своих сегодняшних духовных ресурсов и человеческого опыта, актер сможет *органически* перевоплотиться в своего героя. Для Станиславского в актере всегда и во всем оставались неотделимы, неразрывны художник и личность с ее созданными историей способностями и возможностями.

4

«Помню, — рассказывает о своих театральных встречах со Щепкиным актриса А. И. Шуберт, — как я раз с апломбом повторила замечание, слышанное мною от кого-то в Петербурге, что в „Горе от ума“ фразу: „Но мудрено из них один скроить, как ваш“. должна говорить Софья Павловна. а не Лиза. Лизе не следует вмешиваться в разговор». Щепкин не согласился: «Маточка, сделай милость, не поправляй ты мне Грибоедова: по моему глупому разуму, самое слово „скроить“ принадлежит горничной с Кузнецкого моста».[26]

Отстаивая грибоедовский текст, Щепкин искал ему объяснение в характерности речи данного персонажа и ничего не сказал об *отношениях* Лизы с Чацким — ни вообще в пьесе, ни, в частности, в той сцене, к которой принадлежит вызвавшая сомнение реплика.

У другого мемуариста, С. Соловьева, мы можем прочесть, как Щепкин наставлял актеров. «Помни, — говорил он, — что на сцене нет совершенного молчания, кроме исключительных случаев, когда этого требует сама пьеса. Когда тебе говорят, ты слушаешь, но не молчишь. Нет, на каждое услышанное слово ты должен отвечать своим взглядом, каждой чертой лица, всем твоим существом: у тебя тут должна быть немая игра, которая бывает красноречивее самих слов, и сохрани тебя бог взглянуть в это время без причины в сторону или посмотреть на какой-нибудь посторонний предмет — тогда все пропало! Этот взгляд в одну минуту убьет в тебе живого человека, вычеркнет тебя из действующих лиц пьесы, и тебя надо будет сейчас же, как ненужную дрянь, выбросить за окно...» [27]

---

[25] Беседы К. С. Станиславского. В студии Большого театра в 1918—1922 гг. Изд. 3-е, изд. «Искусство», М., 1952, стр. 43—44.

[26] А. И. Шуберт. Михаил Семенович Щепкин. В кн.: Михаил Семенович Щепкин. Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине. Изд. «Искусство», М., 1952, стр. 335.

[27] С. Соловьев. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. В кн.: Михаил Семенович Щепкин. Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине стр. 356.

lib.pushkinskijdom.ru

Тут очень показательно, что, даже говоря, собственно, о необходимости непрерывного и непрерывающегося живого *общения* актеров в ролях между собой, Щепкин мыслил в границах *одной* роли, успеха или неуспеха в *ее* исполнении. И вызывалось это вовсе не тем, что Щепкин был актером, а не режиссером.

Когда Гоголь в статье «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» размышлял уже непосредственно о взаимодействии партнеров на сцене, то особенно явственно обнаруживалось, что отстаиваемое им еще отнюдь не представляло собою *органического общения*. «Тут, — говорил Гоголь о взаимодействии исполнителей в спектакле, — всяк, не зная даже сам каким образом, набирается правды и естественности как в речах, так и в телодвижениях. Тон вопроса дает тон ответу. Сделай вопрос напыщенный, получишь и ответ напыщенный; сделай простой вопрос, простой и ответ получишь. Всякой наипростейший человек уже способен отвечать в такт».[28] Как видим, речь шла только о том, что «*тон* вопроса дает *тон* ответу», о способности «отвечать в *такт*», но совсем еще *не о движении* человеческих мыслей и чувств при контактах людей друг с другом, не о переменах, происходящих во внутреннем состоянии человека при его *общении* с другими людьми.

Патриархальная застойность жизни, замкнутость каждого в его сословном кругу, отъединенность любого человека от людей всех других положений должна была начать рушиться, все в России должно было прийти в решительное движение, чтобы вскрылась громадная *действенная* роль человеческих общений.

Еще у Тургенева в общении друг с другом люди только обнаруживают, какие они есть. Жизнь предстает здесь сложившейся и как бы только выявляет себя. В еще большей мере это так у Гончарова.

«Он (Обломов, — *Я. Б.*) уже был не рад, что *вызвал* Захара на *этот разговор*. Он все *забывал*, что чуть тронешь этот деликатный предмет, так и не оберешься хлопот.

Обломову и хотелось бы, чтоб было чисто, да он бы желал, чтоб это сделалось как-нибудь так, незаметно, само собой; а Захар *всегда заводил тяжбу*, лишь только начинали требовать от него сметания пыли, мытья полов и т. п. Он *в таком случае станет доказывать* необходимость громадной возни в доме, зная очень хорошо, что одна мысль об этом приводила барина его в ужас», — читаем мы в гончаровском романе.[29] И на наших глазах передача *этого* разговора Обломова с Захаром становится авторским повествованием о *многих* таких разговорах, настолько каждый из них никуда не сдвигал ни Обломова, ни Захара, ничего не менял во всем складе их бытия.

А у Толстого уже все стало иначе.

В черновиках «Войны и мира» о Наташе говорится, что «все черты лица ее были неправильны, глаза узки, лоб мал, нос хорош, но нижняя часть лица, подбородок и рот так велики и губы так несоразмерно толсты, что, рассмотрев ее, нельзя было понять, почему она так нравится». Да, «все черты» в лице Наташи нехороши. Но при *общении* с нею она «нравилась», т. е. становилась даже внешне совсем иной, «рассмотреть» тут ее «черты» было бы уже невозможно.

Князь Андрей при Шенграбене видит «на всех лицах» солдат «то чувство оживления, которое было в его сердце». Он улавливает на других лицах *свое* «чувство оживления», т. е. в этом общении с сол-

[28] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 273.

[29] И. А. Гончаров, Собрание сочинений в восьми томах, т. IV, Гослитиздат, М., 1953, стр. 16 (курсив наш, — *Я. Б.*).

lib.pushkinskijdom.ru

датами открывается сам себе, что переводит его в новое душевное состояние.[30]

Как убедительно показала И. Базилевская-Соловьева, Станиславский-актер еще в 1900 году освободил Штокмана в ибсеновской пьесе от приписывавшейся ему выношенной и убежденной враждебности к массе и смог это сделать потому, что проник в *действенную логику* общения, спора Штокмана с другими персонажами. «На Штокмана наскакивают Гофстад и Биллинг. Доктор, торопясь возразить им, запутывается, начинает нервничать, темп его речи все ускоряется. „Мысли бегут слишком быстро, слов недостает, или попадаются не те, это его смущает — он поправляется, путает слова“ («Россия», 1901, 25 февраля, «Штокман — Станиславский»). Его перебивают свистками и шиканьем, он, путаясь еще больше, в запальчивости начинает отстаивать то, что сам сказал только в горячке спора... именно так трактована Станиславским тирада Штокмана о том, что право всегда меньшинство».[31] Тут очень видно, что для Станиславского-актера еще в начале его пути человек в общении не только выказывал то, что в нем уже сложилось, но и мог внутренне двинуться в какую-то неожиданную даже для самого себя сторону.

Когда в 1924—1925 годах в Художественном театре возобновлялось «Горе от ума», Станиславский-режиссер советовал Качалову, чтобы тот, играя Репетилова, посмотрел на Чацкого как на своего возможного соперника на общественном поприще и соответственно воспринял отношение Чацкого к себе, произнося свой известный монолог. Станиславский был уверен, что при таком действенном внутреннем общении встреча Чацкого и Репетилова заставит их обоих сделать какой-то шаг дальше в своем восприятии происходящего. Вот какой диалог Станиславского и Качалова по этому поводу записал на репетиции Н. М. Горчаков:

«В. И. Качалов: Почему я, Репетилов, должен видеть в Чацком врага?

К. С.: Потому что он собирается играть вашу роль.

После небольшой паузы, вызванной неожиданным ответом Константина Сергеевича, Василий Иванович, как-то очень пристально вглядываясь в выражение лица Станиславского, сказал:

— Я не предполагал, что Репетилов настолько умен, чтобы видеть в Чацком своего соперника на общественном поприще...

К. С. А что бы стал делать Чацкий, если бы остался в Москве? Поехал бы в Английский клуб?

В. И. Качалов: Вероятно, поехал бы...

К. С.: Выступил бы в кружке князя Григория?

В. И. Качалов: Возможно, что п выступил бы...

К. С. Разнес бы в пух и прах Репетилова?

В. И. Качалов: Если бы не было более подходящего объекта, то обрушился бы и на Репетилова.

К. С.: Вот в предчувствии всего этого Репетилов и предполагает заняться сам „уничиженьем“ себя. Чацкий не захочет повторять про Репетилова то, что тот сам про себя паговорил».[32]

Как свидетельствует эта запись, из встречи друг с другом и Чацкий и Репетилов выходят, по Станиславскому, уже несколько иными, чем были до нее.

Остро ощущая действенный, движущий характеры смысл общения между людьми, Станиславский-режиссер всячески стремился сделать

---

[30] О том новом, что внес Толстой в передачу процесса человеческих общений, подробно говорится в содержательной и глубокой статье С. Г. Бочарова «Л. Толстой и новое понимание человека. „Диалектика души“» (в кн.: Литература и новый человек. Изд. АН СССР, М., 1963).

[31] Ежегодник Московского Художественного театра. 1951—1952, стр. 367—368.

[32] Ежегодник Московского Художественного театра. 1948, стр. 198.

lib.pushkinskijdom.ru

круг общения персонажей на сцене возможно более широким, всеохватывающим.

Когда шли репетиции при возобновлении во МХАТе «Горя от ума», тот же Н. М. Горчаков записывал:

«*К. С.*... А вот мы с вами забыли, что эта сцена не только „троих," всех „пятерых".

В. В. Лужский. Так, новая забота. Кто же еще „двое"?

К. С. Софья и Лиза. Они... подслушивают и пытаются выбраться из своего заключения. Надо их включить в вашу сцену.

В. В. Лужский. Простите меня, старика, Константин Сергеевич, но зачем же так усложнять каждый эпизод?

К. С. Потому что жизнь сложна, Василий Васильевич. И чем дальше она движется, тем становится сложнее. Зритель растет вместе с жизнью, и от искусства требуется показывать ее во всей сложности. Прошло время, когда на сцене играли от „явления" к „явлению". Теперь все нити, все линии пьесы должны быть вплетены в один канат...» [33]

Все и всё должны были войти, по мысли Станиславского-режиссера, в живую подвижность «сцеплений», и именно так каждый из характеров мог предстать в своем истинном, «текучем» содержании.

Станиславский — театральный мыслитель по мере того, как шло время, все меньше склонен был верить в то, что можно до репетиции, до живого общения актеров между собой в ходе этих репетиций предусмотреть сценическое действие спектакля.

В режиссерской партитуре «Чайки» Станиславский заранее, до репетиций, вообще до какой бы то ни было работы с актерами, предписывал им их поведение в каждой из сцен. Тут еще, таким образом, предполагалось, что никакого нового содержания в сценическом действии процесс общения актеров в ролях дать не может.

Но затем Станиславский стал все решительней требовать, чтобы при репликах и монологах своих партнеров всякий исполнитель обязательно вмешивался «про себя» в их речь, *шел бы*, *двигался* таким путем к собственному дальнейшему тексту. Процесс сценического общения актеров по пьесе становился для Станиславского *содержателен* и потому в своих результатах ни в коем случае заранее *не предусмотрим*.

Предварительные режиссерские разработки, создаваемые еще до репетиций с актерами и независимо от них, стали в глазах Станиславского невозможны и недопустимы. В любом спектакле, в какой бы раз он ни шел, возникающее здесь, сегодня, сейчас живое общение актеров в ролях могло и должно было создавать, рождать в сценическом действии нечто новое, нечто неожиданное.

И не только в общении с другими исполнителями видел Станиславский актера на сцене.

Он добивался новых, специальных декораций для каждой постановки, был необычайно внимателен ко всему, что окружает актера на сцене. Поначалу это нужно было Станиславскому главным образом для того, чтобы ввести *зрителя* в жизнь людей, воспроизводимых по пьесе, чтобы помочь актеру как бы со стороны, воздействуя на зрителя дополнительными, помимо актера, средствами. Тут Станиславский еще не шел дальше «Свободного театра» Антуана или мейнингенцев. И тогда зачастую некоторые подробности в оформлении сцены, в звуковых эффектах могли выглядеть и выглядели излишествами — «раз что» еще не все здесь включалось изнутри в актерскую игру, т. е. не становилось принадлежащим собственно театру.

---

[33] Н. Горчаков. К. С. Станиславский о работе режиссера с актером, стр. 196.

lib.pushkinskijdom.ru

Но постепенно то, что казалось и было излишествами, перестало восприниматься так. И дело было не только в том, что Художественный театр перевоспитал зрителей и критику. Без полноты и конкретности жизненного правдоподобия в сценической обстановке оказывалась, по Станиславскому, невозможной, недоступной органичность процесса общения актеров друг с другом, их действенная активность в этом процессе. Все на сцене включалось постепенно для Станиславского в живые контакты исполнителей, в их движущиеся отношения между собой и потому становилось театрально значимым и театрально необходимым.

К концу своего пути Станиславский готов был утверждать, что в спектакле не нужны никакие фиксированные мизансцены, что всякий раз общение актеров в ролях должно быть в максимальной степени свободно от заданности. И верил, что если для сценического общения актеров созданы необходимые благоприятствующие условия, то сколько бы ни жил спектакль, оно неизменно будет приносить все новые и новые плоды.

Толстой открывал, что широко развертывающееся общение людей между собой в конечном счете осуществляет, как это произошло хотя бы в 1812 году, «залоги» их тяготения к высокому человеческому единству. У Станиславского сценическое общение актеров в ролях, принцип актерского ансамбля также впервые наполнялись громадным нравственным содержанием: исполнители объединялись как люди — общностью стремления, совместным служением одной цели. И самое это их человеческое сплочение представало в глазах Станиславского как почва для рождения совсем особого художественного качества.

5

Играя в 1888 году еще в любительской труппе Общества искусства и литературы актера Несчастливцева в «Лесе» Островского, молодой Станиславский столкнулся с неожиданной для себя трудностью.

Несчастливцев по привычной тогда для театра системе амплуа — «трагик». Что такое в жизни провинциальный «трагик», как играть его на сцене, было хорошо известно и твердо установлено. Но, попытавшись пойти проторенной дорогой, Станиславский убедился, что подобным образом ничего здесь получиться не может. В этой поздней пьесе Островского характер, вся линия действий Несчастливцева строились на драматизме несовпадения привычного облика актера-«трагика», с одной стороны, и внутренних качеств и возможностей живого, не сводимого к однозначным определениям человека, «прикрепленного» к какому-то амплуа, с другой. Собственно, несоответствие сложившихся амплуа живой, подвижной и уже открывающейся сложности характеров, многообразию их внутренних состояний стало здесь у Островского едва ли не главной темой.

Когда-то в раннем Островском Щепкина не устраивал подчеркнутый «бытовизм» характеристик, связанность человека с узко и очень конкретно очерченной средой. Сам Щепкин в своих простых людях искал и находил проявления большого человеческого мужества, черты Человека в высоком смысле этого слова. Последующее время разменивало первоначальную еще, неотделимую от патриархальности общественных отношений и неразвитости противоречий человеческую цельность пушкинской Татьяны или пушкинских же Гриневых и Мироновых на множество характеров, гораздо более частных и «частичных». В литературу пришли «петербургские дворники» и «петербургские шарманщики», офицеры кавказской службы и ярославские или орловские мужики. На театре это давало себя знать во все новых и все более узких подразделениях в системе амплуа. В начале 1900-х годов в подготовительных материалах

lib.pushkinskijdom.ru

к труду о творчестве актера Станиславский отмечал, что появились и утвердились амплуа «рубашечных любовников и бытовых актрис, злодеев и подлецов, нервных ролей (неврастеников), ролей с надрывом, светских и несветских ролей, костюмных ролей, травести, кокоток» и даже так: «ибсеновских идейных ролей, ролей Островского, Гауптмана, Достоевского».[34]

Но начавшаяся в 60-х годах эпоха революции, «подъем чувства личности» (*Ленин*) открывали в сословном, классовом человеке, наряду с узким, «частичным», громадные внутренние ресурсы. Пьер Безухов у Толстого, Мышкин и Рогожин у Достоевского, Анна Каренина — это не только граф, князь, купец, светская женщина, но и человеческие личности, хотя и скованные, уродуемые продолжающей все еще существовать системой общественных отношений, которая исторически себя уже исчерпала. И Некрасову в «Размышлениях у парадного подъезда» уже мало было назвать своих ждущих милости от сановника крестьян *только* «мужиками»: он увидел в них «деревенских русских людей».

И еще до того, как за роль Несчастливцева взялся Станиславский, с нею смог справиться, тоже лишь выйдя за пределы сложившейся традиции, Модест Писарев, привлекший этим внимание Вл. И. Немировича-Данченко.[35] Выступивший со Станиславским в одном спектакле А. Р. Артем советовал Станиславскому увидеть в Несчастливцеве прежде всего *человека*. При этом Артем ссылался на опыт исполнения этой роли артистом Малого театра Славиным.[36]

И пусть даже такие замечательные актеры, как Савина, еще оставались в пределах системы принятых амплуа, стремясь лишь овладеть разными и многими из привычных «подразделений», русский театр очень тянулся к тому, чтобы увидеть в своих героях не еще один вариант уже определившегося сценического канона, но живых, сложных людей со множеством всяческих «залогов» в каждом.

В тех же подготовительных материалах начала 900-х годов, о которых мы упомянули, Станиславский, размышляя о задачах актера, прямо ссылался на знаменитые слова Толстого из «Воскресения»: «Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный и т. д. Люди не бывают такими» и т. д.[37] — и звал актеров вглядываться в каждом персонаже во *все*, что ему свойственно. Вслед за Толстым Станиславский обнаруживал, что и *все единственное*, что можно найти *здесь*, *сейчас*, в *этом* человеке, может быть исторически выразительно и общественно значимо и потому должно схватываться искусством.

«Важному князю Василию пришлось однажды, в необыкновенных и трудных обстоятельствах, пройтись на цыпочках; автор в совершенстве знает, как ходит каждое из его лиц, — заметил как-то Н. Н. Страхов о Толстом. — „Князь Василий“, говорит он, „не умел ходить на цыпочках и неловко подпрыгивал всем телом“».[38]

Станиславский утверждал, что всякому актеру «в каждой роли надо учиться всему сначала: ходить, стоять, сидеть»,[39] потому что даже ходят,

---

[34] К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 5, стр. 181.

[35] См.: «Русский курьер», 1880, № 78, 21 марта.

[36] См.: С. Н. Дурылин. Артем. Станиславский. Чехов. В кн.: К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 418—419.

[37] См.: К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 5, стр. 182.

[38] Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1885), т. I. Изд. 4-е, Киев. 1901, стр. 189.

[39] К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 4, стр. 211.

lib.pushkinskijdom.ru

стоят и сидят одни и те же люди в разных обстоятельствах и разные люди в одинаковых обстоятельствах по-разному. И уже в том, как они ходят, стоят и сидят, выражают себя их душевное состояние, их внутренняя жизнь, человеческий потенциал и человеческая ценность каждого из них. В недавно вышедшем документальном кинофильме о Станиславском крупным планом показаны руки Станиславского-актера в разных ролях. Насколько другими и каждый раз единственными оказывались эти руки у разных людей, в которых перевоплощался, которыми становился Станиславский на сцене!

Станиславский утверждал характерность каждой роли. При этом театральную характерность он видел не в растворении в персонаже всего индивидуального, неповторимо-единственного в общих признаках «среды», «жанра», а как раз в обратном. Характерным для Станиславского было *все*, что составляет и создает *этого* человека, *эту* личность, определяя *ее* место в многообразии жизненного процесса.

Когда вместе с Немировичем-Данченко Станиславский основывал Художественный театр, у него еще не было готовых, определившихся творческих установок. Он создавал свой театр, чтобы их искать. И искал их внимательнейшим исследованием того, что могла дать, к чему уже пробивалась на сцене человеческая природа современного человека-актера в разных и очень индивидуальных ее выражениях. Именно в человеческой природе находил он «математическую точность» и писал об этом еще в 1908 году А. А. Блоку, чем вызвал у поэта восхищение.[40] Станиславский считал, что талантливым актерам незачем специально изучать его «систему», потому что опиралась она именно на них, на их опыт и лишь его в себе несет.

Так за всем, что говорил Станиславский об актерской игре, представал тот новый взгляд на человека, то новое внимание и доверие к безгранично нарастающим духовным возможностям человеческой природы, к уже достигнутому ею уровню, на каком выдержаны последняя встреча Мышкина с Рогожиным подле мертвой уже Настасьи Филипповны, сцена сближения Анны с Вронским или «курортный роман» Гурова с Анной Сергеевной в чеховской «Даме с собачкой». Сам же этот взгляд, сами эти внимание и доверие как факт истории общественного сознания и истории искусства были одновременно и завоеванным уже результатом, и громадным обещанием русской жизни. И отнюдь не случайно, не по личным только особенностям Станиславского борьба за новую этику в театре легла в *основу* осуществлявшихся им великих преобразований.

6

Да, Станиславский многократно заявлял, что никакой *своей* «системы» для сценического творчества у него нет, что он лишь ищет, как высвободить в актере его человеческую природу, уже бесконечно богатую и многообразную, от накопившихся штампов старой театральности.

Однако и свои представления о том, как высвобождать человеческую природу актера, Станиславский зачастую также отказывался признавать «системой». Первая попытка изложить свои принципы работы актера над ролью была предпринята им в художественно-беллетристической форме «педагогического романа», где во всех подробностях воспроизведена история рождения «одной постановки». Главные сочинения Станиславского не столько содержат рассуждения об актерском искусстве,

[40] См.: Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 266.

lib.pushkinskijdom.ru

сколько *передают процесс* становления ролей и спектаклей. Свои общие соображения об искусстве Станиславский наиболее полно и даже наиболее «систематически» выразил в «Моей жизни в искусстве», где проследил собственный творческий путь.

Историки философии и эстетики говорят о «терминологической неоформленности» в ряде случаев даже основных установок Станиславского.[41] Физиологи отмечают, что Станиславский нередко сам «как бы останавливает себя, много раз подчеркивая, что научное объяснение, научное определение разбираемых явлений — дело будущего, а сейчас заниматься этим преждевременно и даже излишне».[42] Психолог Б. Г. Ананьев, ведя речь об изучении Станиславским опыта актерской игры, заметил, что Станиславский проявил себя здесь «непревзойденным мастером психологического анализа»,[43] и соотнес в этой связи принципы подхода Станиславского к актеру с художественным исследованием «диалектики души» у Толстого.

Все эти суждения, на наш взгляд, справедливы.

Именно *полная и глубокая передача* Станиславским-теоретиком процесса рождения сценических образов, пожалуй, наиболее органически несет в себе важнейшие его обобщения о сценическом творчестве. Дороги Станиславского и здесь сходились с дорогами русской литературы пореформенного времени, которая «несравненностью» «картин жизни» (как сказал Ленин о Толстом) больше и успешнее всего разрушала старые системы представлений и добывала новое знание о жизни, новое восприятие ее.[44]

Так и самый характер творческого мышления Станиславского обнаруживал свою органическую близость к плодотворнейшим традициям и тенденциям классической русской литературы.

---

[41] См., например: В. Асмус. Эстетические принципы системы Станиславского. «Театр», 1939, № 5, стр. 14.

[42] П. В. Симонов. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 10.

[43] Б. Г. Ананьев. Опыт психологической трактовки системы К. С. Станиславского. «Записки Ленинградского театрального института», I, 1941, стр. 25.

[44] Вопросу об общественно-историческом смысле и значении созданных русской литературой второй половины XIX столетия «картин жизни» посвящена специальная наша статья («Вопросы литературы», 1964, № 5).

lib.pushkinskijdom.ru

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Б. БУХШТАБ

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ТЕКСТОЛОГИЯ?

Нижеследующие замечания связаны с выходом небольшой книги члена-корреспондента Академии наук СССР Д. С. Лихачева, посвященной основным вопросам текстологии.[1]

Д. С. Лихачев, один из виднейших советских исследователей древнерусской литературы, много работавший и в области издания литературных памятников русского средневековья, выпустил в 1962 году монументальный и очень значительный труд, обобщающий текстологический опыт в сфере его специальности.[2] В новой книге автор ставит себе целью «дать краткую сводку текстологических обобщений, дать необходимые дефиниции и сформулировать основные задачи» (стр. 3), не ограничивая своих определений, решений и обобщений материалом древнерусской литературы, но относя их к текстологии вообще.

Задача построения общей теории текстологии правомерна и актуальна, но и очень трудна. Если даже оставаться только в пределах русской литературы, то и тут условия и способы работы авторов и издателей, характер дошедших до нас материалов, цели и типы изданий, установившиеся традиции и методы текстологической работы в сферах древней и новой русской литературы настолько различны, что это не может не оказывать прямого влияния на общие идеи и взгляды текстолога: естественно для него исходить из своего опыта, делая лишь те или иные оговорки там, где этот опыт явно неприложим к иной сфере работы.

Д. С. Лихачев отнюдь не считает свои взгляды и мнения бесспорными. Напротив, книга, по словам предисловия, «назначается для споров. Это тезисы, объявляемые перед спором» (стр. 4).

Книга в самом деле вызывает на спор — не с конкретными советами, указаниями и наблюдениями выдающегося текстолога, а с его общей концепцией, с его пониманием того, что такое текстология, что является ее задачей, предметом и содержанием.

Взгляд Д. С. Лихачева на эти вопросы — тот же, что и в его большом труде. Вероятно, многие текстологи, работающие в области новой литературы, не согласны с мнениями, высказанными в этом труде. Но они не вступали в спор именно потому, что специфика работы над текстами древней и новой литературы слишком различна.[3] Теперь же, когда Д. С. Лихачев прямо заявил, что его взгляды распространяются на текстологию вообще, — он дал право спорить с ним и тем текстологам, которые не имеют опыта работы в области издания древнерусских литературных памятников.

Как определяет Д. С. Лихачев предмет и задачи текстологии? «Текстология, — пишет он, — изучает историю текста того или иного

[1] Д. С. Лихачев. Текстология. Краткий очерк. «Наука», М.—Л., 1964. 104 стр. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[2] Д. С. Лихачев. Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, 606 стр.

[3] Ср., впрочем, замечания П. Н. Беркова в его обзоре «Проблемы современной текстологии» («Вопросы литературы», 1963, № 12, стр. 83—85).

lib.pushkinskijdom.ru

произведения» (стр. 5). «Текстология изучает и характер самих текстов, цели, ради которых они составлялись, причины их изменений и т. п. в пределах, необходимых для объяснения их истории. В историю текста произведения входит его литературная история и внелитературная, творческая история памятника и все те нетворческие моменты, которые привели к изменению текста...» (стр. 6). «Связь между отдельными изменениями текста устанавливается через их общее объяснение в личности творца текста (автора, соавторов и редакторов) — его идей, убеждений, психологии, художественного вкуса и пр.» (там же). «Текстология — наука. Она имеет ... самостоятельный предмет изучения — историю текста произведений» (стр. 7). «История текста изучается независимо от задач последующей публикации. История текста может быть использована не только для публикации: для литературоведческого анализа, для источниковедческого анализа у историков, для реконструкции творческого процесса и т. п.» (стр. 22).

Отметим прежде всего, что «история текста того или иного произведения» не может претендовать на звание особой науки. Правда, историю текста автор понимает до неопределенности широко, включая в нее, в сущности, и творческую историю произведения, и все перипетии его истории, не связанные с творческим процессом. Видимо, правильнее было бы говорить в таком случае не об истории текста, а об истории произведения, истории того или иного словесного памятника.[4] Но и история произведения не является самостоятельной наукой. Исследование истории произведений — один из важных путей истории литературы, но этот путь не ведет к созданию самостоятельной научной дисциплины. На такое звание могло бы еще претендовать изучение творческой истории литературных произведений вообще, исследование типов, путей и процессов литературного творчества, — но не исследование истории «того или иного произведения» или даже многих произведений, так как сумма исследований по истории отдельных произведений (или их текстов) не может образовать единой и цельной науки.

Но основное, что вызывает несогласие с концепцией Д. С. Лихачева, — это то, что изучение истории текста произведения (или даже истории произведения в целом) он идентифицирует с текстологией. Такое понимание текстологии резко расходится с обычным. Под текстологией обычно понимается нечто совсем иное, — именно деятельность, состоящая в установлении текста произведений (чаще всего в связи с изданием их), а также наука, обобщающая принципы и методы этой деятельности.[5]

Крупнейшие советские текстологи, основатели советской текстологической школы (в области новой русской литературы) Б. М. Эйхенбаум и Б. В. Томашевский, помимо гигантской практической деятельности, оставили и теоретические работы по текстологии. Вот как определяет текстологию Б. М. Эйхенбаум: «Текстология — практическая область литературоведения, теснейшим образом связанная с делом издания классиков. Основная цель и задача текстологической работы — подготовить к печати проверенный по первоисточникам и очищенный от всякого рода

[4] Ср. в упомянутой большой книге Д. С. Лихачева: «История текста произведения охватывает *все* вопросы изучения данного произведения... История текста произведения есть изучение произведения в аспекте его истории» (Д. С. Лихачев. Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв., стр. 35). Здесь история текста понимается как будто еще шире, едва ли не отождествляясь с историей литературы. См. об этом в указанной статье П. Н. Беркова.

[5] Такого рода объединение деятельности и науки об этой деятельности в одном понятии характерно для ряда областей культуры. В применении к библиографии и с указаниями на аналогии между библиографией и текстологией я подробно развил эту мысль в статье «Об определении библиографии» («Советская библиография», 1961, № 1, стр. 26—41).

lib.pushkinskijdom.ru

искажений и погрешностей авторский текст».[6] «... В современной филологии, — пишет Б. В. Томашевский, — выработалась некоторая система приемов критики текста... Эту систему филологических приемов принято обозначать словом „текстология“... Это — практическая дисциплина, во многом являющаяся особого рода прикладной филологией».[7]

В недавно вышедшем томе академического словаря русского языка находим следующее определение текстологии: «Отрасль филологии, занимающаяся установлением точного текста литературных произведений и исторических документов».[8]

Такое понимание текстологии Д. С. Лихачев решительно отвергает. Он пишет: «Текстологию следует отделять от техники издания текстов. Только это отделение способно освободить текстологию от ограничивающих изучение истории текстов технологических рекомендаций. Когда-то „критика текста“, занимавшаяся вопросами установления текста для его издания, при наличии многих посмертных текстов спешила перескочить через все этапы истории текста назад к тексту первоначальному, авторскому, а при наличии нескольких прижизненных авторских текстов снова вперед — к тексту последнему из прижизненных. И делалось это путем выбора отдельных „правильных“ чтений или механического применения принципа „последней авторской воли“. Это крайне ограничивало изучение. Между „критикой текста“, „добывающей“ текст для издания, и текстологией, изучающей историю текста, такая же разница, как между агрономией и ботаникой, фармакологией и медициной, искусством черчения и геометрией» (стр. 7—8).

Эти утверждения представляются мне неверными. «Критикой текста» называют филологический анализ, имеющий целью восстановить подлинный текст произведения. Это как бы совокупность методов очищения и исправления текста, — и преимущественно тут подразумеваются не простые исправления явных описок, опечаток и т. п., а все то, что требует от текстолога размышления, поиска, догадки, «филологического остроумия». Критика текста всегда лежала и будет лежать в основе работы по установлению и публикации текстов. Такая работа требует многосторонних знаний и разнообразных разысканий, в том числе установления истории текста публикуемых произведений. Это задача совершенно необходимая, но все же подсобная для текстолога: установление текста зиждется не только на истории его и часто даже в основном не на ней. Проникновение в смысл целого произведения, в характер идей автора, в контексты, в синтаксические, семантические, ритмические соотношения слов, в словоупотребление эпохи, в индивидуальное словоупотребление и стиль автора, изучение тех реалий, той действительности, о которой идет речь в произведении, тех фактов, на которые намекает автор, тех произведений, которые он цитирует, — все это не менее важно, а часто гораздо важнее для установления текста памятника, чем история самого этого памятника. Не в установлении этой истории основной пафос текстолога, а в раскрытии и постижении смысла текста — наиболее глубоком, точном и подлинном. Выбор редакции, установление последовательности частей произведения, предпочтение тех или иных чтений, исправление ошибочных чтений, пунктуация — все это нередко зависит больше от углубления в смысл текста, чем от знания его истории; вся эта работа ведется и тогда, когда имеется лишь один источник текста, нет разночтений, темна история памятника. Тезис Д. С. Лихачева — «показать, как развивался

[6] Б. М. Эйхенбаум. Основы текстологии. В кн.: Редактор и книга. Сб. статей, вып. III. «Искусство», М., 1962, стр. 42.

[7] Б. В. Томашевский. Писатель и книга. Очерк текстологии. Изд. 2-е. «Искусство», М., 1959, стр. 30.

[8] Словарь современного русского литературного языка, т. XV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стлб. 196.

lib.pushkinskijdom.ru

текст — значит и объяснить его» (стр. 66) — представляется мне ошибочным.

Филология — наука о слове, о его форме и значении. Текстология — один из древнейших, первородных видов филологической деятельности. Она охраняет словесную форму и значение текста, она проникает на возможную глубину в его смысл и стремится донести его до читателя и внешними способами (большую роль здесь играет, например, пунктуирование), и разъяснением, толкованием текста; вот почему установление текста издревле и органически связано с комментированием его.

Конечным результатом работы текстолога в том смысле, какой хочет придать этому слову Д. С. Лихачев, является исследование по истории текста литературного произведения или иного словесного памятника. Конечным результатом работы текстолога в обычном смысле этого слова является установленный, проясненный, прокомментированный текст. Нет оснований отождествлять текстологию с историей текста, переносить название текстологии на историю текста; это создало бы, с одной стороны, ненужный синоним, а с другой — лишило бы имени область филологической деятельности, имеющую большое практическое и научное значение.

Аналогии, к которым прибегает Д. С. Лихачев, не подкрепляют его переименований. Допустим, что «критика текста» в соединении с «техникой издания текстов» (то есть текстология в обычном смысле слова) так же относится к «истории текста того или иного произведения», как сельское хозяйство относится к ботанике. Что из этого? Сельское хозяйство не является лишь прикладной ботаникой, оно основывается и на почвоведении, и на климатологии, и на химии и т. д., — так и текстология (в обычном смысле, в котором мы и впредь будем употреблять это слово) зиждется не на одной истории текста, а и на истории языка и других языковедческих дисциплинах, и на всей совокупности исторических и историко-литературных сведений об авторе и об эпохе и т. д. Сельскохозяйственный опыт изучает не ботаника, а агрономия, сельскохозяйственная наука, которой никто (в том числе, полагаю, и Д. С. Лихачев) не отказывает в звании науки, в собственном объекте, целях, задачах и содержании. Для человеческого общества сельское хозяйство имеет большее значение, чем ботаника; так и текстология — хранительница и страж национальной культуры в ее высших проявлениях — имеет более широкое общественное значение, чем исследования по истории того или иного словесного памятника.

В цитированной выше декларации «критика текста» трактуется, в сущности, как некритический подход к тексту и отождествляется или объединяется с «механическим применением» принципов установления текста.

Д. С. Лихачев ведет речь в прошедшем времени, — и действительно, те примитивные текстологические приемы, о которых он упоминает, никак не характерны для советской текстологии. Но тем самым создается впечатление, будто теперь нет уже ни «критики текста», ни механической регламентации, а есть договоренность заменить то и другое «историей текста того или иного произведения». На самом деле в текстологии шла и по сей день идет борьба между *критическим* и *механическим* подходом, между теми, для кого филологическая критика текста является высшим критерием при его установлении, и теми, кто хотел бы заменить филологическую критику механическим применением стандартных правил.

Несколько раз Д. С. Лихачев повторяет: «Сперва изучить историю текста и потом издавать, а не сперва издавать и потом по этому изданию изучать историю текста произведения» (стр. 8; ср. стр. 19, 88).

Тезис этот сам по себе бесспорен: конечно, нельзя ни хорошо издать текст, игнорируя его историю, ни изучать историю текста по плохому

lib.pushkinskijdom.ru

изданию. Однако в выдвижении этого тезиса в качестве лозунга сказывается тенденция далеко не бесспорная. Д. С. Лихачев стремится теоретически и практически сепарировать текстологию от работы по изданию текста. «Применение выводов текстологического исследования к эдиционной технике», по его убеждению, «выходит за пределы текстологии» (стр. 21), соединение задач изучения и издания текста даже в «чисто практическом отношении (в непосредственной работе текстолога)» признается порочным (стр. 19), «влияние потребностей публикации» вредно отражается на работе текстолога (стр. 22). Словом, не только подчинение текстологического исследования задаче издания текста, но даже совмещение этих задач представляется Д. С. Лихачеву чуть ли не кощунством над наукой. И в этом он неправ. У историка литературы обычно нет иной возможности разработать историю текста произведения и, во всяком случае, опубликовать результаты этой разработки, как в приложении к изданию текста. Да и то размер таких приложений обычно слишком мал для того, чтобы вместить все, что текстолог хотел бы сказать даже для мотивировки принятых чтений, не говоря уже о других материалах, связанных с историей, подготовкой и осмыслением текста.

Чему же все-таки посвящена книга Д. С. Лихачева, текстологии или истории текста? И тому, и другому. Текстология и история текста — области, тесно соприкасающиеся вообще и в особенности в области изучения древнерусской литературы, где выработан и распространен тип монографической работы, посвященной отдельному памятнику и включающей и установление текста, и его истолкование, и его историю (этот тип работы и лег, очевидно, в основу воззрений Д. С. Лихачева на специфику текстологии). Притом Д. С. Лихачев не всегда последователен в своем понимании текстологии как истории словесного памятника. Так, он пишет: «Палеографическое прочтение рукописи или печатного текста не может быть отделено от текстологического, связанного с пониманием смысла текста, а это последнее не может быть строго отделено от истории текста...» (стр. 20—21). Здесь мы впервые сталкиваемся с признанием специфики текстологии как области, непосредственно связанной с «пониманием смысла текста»; к истории памятника палеографическое прочтение имеет не меньшее касательство, чем филологическая интерпретация текста. В соответствии с этим текстология здесь уже не отождествляется с историей текста, а только «не может быть строго отделена» от нее.

«Необходимо помнить, — пишет автор, — что конъектура — это не только способ восстановления „правильного“ текста, но и один из способов восстановления его *истории*, что для текстолога иногда важнее» (стр. 40). Почему же *иногда*? Если текстология — это история текста, то восстановление истории текста для нее *всегда* должно быть важнее, чем установление текста; более того, поскольку установление текста — это не то же, что его история, — оно с точки зрения, развиваемой в книге, вообще не должно бы входить в состав текстологии.

Как смотрит на этот вопрос автор? Между двумя основными главами своей книги — «Основные понятия истории текста» и «Изучение истории текста» — он поместил двухстраничную главу «Прочтение текста». Как видим, в изучение истории текста его прочтение или установление автор не включает, но и обойтись без такой главы в своем очерке не может. Конечно, и в главе об изучении истории текста многое фактически относится к его прочтению (установлению).

Последнюю треть книги занимает глава «Техника издания текстов». Поскольку автор, как мы видели, утверждает, что техника издания текстов вообще «выходит за пределы текстологии», — такой главе в книге как будто не место; однако Д. С. Лихачев вводит ее в состав книги, лишь отделив от предыдущих шмуцтитулом с надписью «Приложение».

lib.pushkinskijdom.ru

Что же автор включает в состав подлинной науки и что считает «техникой», находящей приют в его книге не по праву, а как бы из милости? В основной главе «Изучение истории текста» находим такие параграфы, как «Ошибки переписки на машинке», «Определение формата оригинала или протографа», в главе «Техника издания текстов» — такие, как «Канонический текст», «Выбор авторского текста». Неужели первые вопросы носят более проблемный характер, чем вторые, а вторые — более «технический», чем первые? Такая оценка кажется странной, но она закономерно вытекает из основного взгляда автора, согласно которому текстология есть история текста. С точки зрения истории текста все редакции произведения равноправны: каждая является этапом этой истории; предпочтение одного этапа и отбрасывание других ненаучно. Поэтому Д. С. Лихачеву проблема выбора основного текста, проблема канонического текста представляется не научной, а вызванной лишь потребностями издательской практики. Он пишет: «Под каноническим текстом классического произведения обычно понимается текст раз и навсегда закрепленный, установленный для всех изданий, текст твердый, стабильный, обязательный. Установление канонического текста классического произведения нового времени необходимо главным образом в практических целях массовых изданий. Тексты классических произведений издаются по многу раз, и невозможно, чтобы текст для каждого издания готовился заново... Массовых изданий неклассических произведений значительно меньше, чем классических. Поэтому нет необходимости вырабатывать, например, канонический текст памятников древнерусской литературы... Говорить об особых приемах выработки канонического текста не приходится. Любой текст должен вырабатываться для издания одними и теми же строго научными приемами — канонический и неканонический. Подготовка всякого текста к изданию опирается на изучение истории данного текста — будь это текст канонический или неканонический» (стр. 81—82).

Итак, по мнению Д. С. Лихачева, выработка канонического текста не является естественным результатом прочтения и установления текста, а является лишь результатом издательских соображений. Характерно, что при этом принимается определение канонического текста, я бы сказал, заведомо антинаучное. Все мысли книги Д. С. Лихачева ведут к тому (и с этим согласится каждый серьезный текстолог), что закрепление текста «раз и навсегда» в обязательном порядке противоречит основным принципам текстологии. И если Д. С. Лихачев все же дает приведенное выше определение, — так это потому, что для него понятие канонического текста и не является научным понятием; оно применяется лишь к массовым изданиям, в которых текст вообще, как правило, не вырабатывается, а перепечатывается с какого-либо научного издания.

Рядом с понятием канонического текста выдвигается еще понятие «неканонического текста». Это понятие не определяется, но, поскольку оно является антонимом «канонического текста», — оно, очевидно, должно означать текст не закрепленный «раз и навсегда», не «обязательный». В той области, в которой Д. С. Лихачев сам работает, — в области древнерусской литературы — он рекомендует публиковать «неканонические» тексты. «Неканонический» текст формально уравнивается в правах с каноническим, а по существу предпочитается ему.

Говоря о расположении различных редакций произведения (если они даются в одном издании), Д. С. Лихачев настаивает на печатании их «в правильной временной последовательности» (стр. 92) и, хотя указывает, что «в изданиях для массового читателя» и даже «в научных изданиях, рассчитанных на неспециалистов», «впереди печатается лучшая редакция», — однако к такому порядку относится весьма неодобрительно:

lib.pushkinskijdom.ru

«исторический принцип расположения нарушается там, где доминируют интересы неквалифицированных читателей» (стр. 93).

Полагаю, что с такой постановкой (вернее, с такой непоставленностью) вопроса о каноническом тексте не согласится ни один текстолог, работающий в сфере *новой* литературы, в сфере авторских художественных произведений.

Правда, Д. С. Лихачев может сослаться на крупнейшего советского текстолога Б. В. Томашевского, который также отрицательно относился к понятию «канонического текста». Однако позиции обоих ученых в этом вопросе в корне различны. Я позволю себе повторить то, что я уже писал однажды о взглядах Томашевского:

«...Б. Томашевский отвергал термин „канонический текст" и ту идею, которую он связывал с этим термином. Казалось бы, термин „подлинный текст", принятый Б. Томашевским, как будто является синонимом „канонического текста", так же как и „дефинитивный", „окончательный", „правильный", „точный" текст. Ведь все эти термины обозначают тот текст произведения, который по научным основаниям предпочитается другим и после необходимой проверки воспроизводится в правильно подготовленном издании. Однако в этих синонимах есть свои оттенки. В слове „канонический" Б. Томашевский остро ощущал „жесткость" (см. стр. 273) раз навсегда устанавливаемого „канона", стремление стандартизовать работу текстолога, заменить филологическую критику текста автоматическим применением инструкций, подменить принцип *подлинного* текста принципом *санкционированного* текста.

Б. Томашевский еще в 1922 году писал, что установление подлинного текста произведения „не есть какая-то сдельная работа, границы которой легко определяются". Он считал, что текстологические решения ни на каком этапе нельзя объявлять окончательными и впредь не подлежащими апелляции — не только потому, что могут найтись новые документальные источники, но прежде всего потому, что новое проникновение в смысл текста, новое, более широкое комментирование его часто вскрывает опечатку, ошибку, обмолвку, неправильное чтение или неверную компоновку текста там, где их не замечали раньше».[9]

Таким образом, Б. В. Томашевский возражал против возможности «раз и навсегда закрепить» какой бы то ни было текст, но отнюдь не против поисков подлинного или правильного текста. Д. С. Лихачев же ставит и эти выражения в иронические кавычки и, главное, совершенно обходит соответствующую проблематику.

В основной главе книги «Изучение истории текста» ряд ценных параграфов посвящен установлению и исправлению ошибок, вкравшихся в текст. Но разве устранение ошибок не имеет целью установление текста подлинного, правильного, канонического, дефинитивного — как бы его ни называть? Думаю, что его можно все-таки называть каноническим, условившись, что канонический — *не значит* «раз и навсегда закрепленный». Приняв эту оговорку, можно утверждать, что проблема канонического текста не только не является проблемой техники массовых изданий, чуждой текстологической науке, но что это — центральная проблема текстологии. Она существует не только там, где имеются разные редакции, разные варианты, разные источники текста, но и там, где есть лишь один текст, сохранившийся в одном источнике. Это случай частый для произведений древних литератур. Произведение дошло до нас лишь в одном списке, но поколения филологов трудятся над выработкой его канонического текста, предлагая конъектурные чтения, исправляющие ошибки писца, восстанавливающие места, попорченные временем, и т. п.

---

[9] Б. Бухштаб. Писатель и книга (рец. на кн. Б. В. Томашевского «Писатель и книга. Очерк текстологии», изд. 2-е). «Вопросы литературы», 1960, № 4, стр. 221.

lib.pushkinskijdom.ru

Ученые часто не соглашаются между собой, спорят, отстаивая то или иное чтение, — поэтому установление всеми принятого текста далеко не всегда возможно; важно, что каждый текстолог стремится к выработке канонического текста. Канонический текст — это идеал, это цель, к которой ведет работа — часто многих поколений — и к которой текст постепенно приближается. Но далеко не всегда идеал воплощается до конца. и, в принципе, достигнутый результат всегда может быть пересмотрен. Поэтому на канонический текст следует, я полагаю, смотреть как на непременное задание текстолога, но ни в коем случае не как на текст, не подлежащий изменениям.

Еще явственнее вопрос о каноническом тексте встает там, где при едином (в принципе) тексте имеется ряд источников, дающих нетождественные чтения. Так обстоит дело, скажем, со знаменитым письмом Белинского к Гоголю. Автограф его, как известно, не сохранился. списки же, дошедшие до нас, содержат многочисленные и разнообразные разночтения. Представляет несомненный интерес, какие именно изменения и добавления вносились в текст письма на протяжении его активной жизни как пропагандистского документа. Но это отнюдь не снимает вопроса о каноническом тексте письма, то есть о том тексте, который был написан Белинским. Трудами советских текстологов все чтения всех списков сопоставлены — и выбраны наиболее вероятные с точки зрения идей, намерений, стиля, контекста, ситуации. Исследователи могут не соглашаться между собой, но каждый будет оценивать любое чтение с точки зрения его соответствия заданию восстановить канонический текст.

Однако для произведений новой литературы несравненно характернее наличие *авторских* вариантов, то есть вариантов, возникающих в результате работы самого автора. Они могут являться вариантами одной редакции произведения, могут принадлежать к разным редакциям.

Варианты, которые отбрасываются автором при выработке окончательного текста, могут представлять исключительный интерес для изучения творческой истории произведения. Повороты авторской мысли, сюжетные ходы, отброшенные впоследствии, колебания в концепции характеров героев, образы, замененные другими, — все это может быть драгоценным для историка литературы, — но с текстологической точки зрения текст беловой, предназначенный автором для опубликования или сочтенный им окончательным, никак не равноправен со всем тем, что ему предшествовало. Этот текст ложится в основу канонического текста произведения.

Сложнее стоит проблема канонического текста, когда имеются не просто разные варианты отдельных мест произведения, но разные редакции всего произведения в целом. Эти редакции могут настолько разойтись между собой, что разрушится идентичность произведения, и речь, в сущности, должна будет идти уже о двух или нескольких произведениях. Правильно поэтому поступают текстологи, печатая в собраниях сочинений как отдельные произведения обе редакции «Тараса Бульбы» и «Портрета» Гоголя, «Воеводы» и «Козьмы Захарьича Минина-Сухорука» Островского, «Вассы Железновой» Горького. В этих случаях речь должна идти о каноническом тексте *каждой редакции.*

Если редакции не настолько расходятся, чтобы разрушилась идентичность произведения, они, с точки зрения текстологии (а не истории текста), тем менее могут считаться равноправными, чем произведение художественно значительнее. И по соображениям не издательского, а эстетического порядка. Чем произведение совершеннее, тем более оно закончено, цельно, едино и тем более эстетическое сознание противится восприятию его не как художественного единства, а как совокупности различных равноправных текстов.

lib.pushkinskijdom.ru

Как правило, автор возвращается к произведению для того, чтобы улучшить его, сделать более цельным и соответствующим своим художественным целям и намерениям. Поэтому последняя авторская редакция и является, как правило, основным текстом, то есть текстом, на основе которого вырабатывается канонический текст. В этом случае текстолог подходит к предыдущим редакциям так же, как к вариантам, предшествующим окончательному тексту. Нет оснований считать неправильным установившийся в текстологии узус класть в основу канонического текста последнюю авторизованную редакцию, которую, конечно, нельзя механически отождествлять с последним прижизненным текстом. Лев Толстой, например, в последние тридцать лет своей жизни не принимал никакого участия в издании своих произведений, написанных в первые тридцать лет его литературной деятельности. Это текстологи должны учитывать и учитывают. Вообще все авторитетные советские текстологи всегда признавали и признают, что к вопросу о каноническом тексте нельзя подходить механически. Последний авторизованный текст может быть текстом, испорченным цензурой или вмешательством посторонних лиц, может быть результатом ломки первоначального замысла, не приведшей к новому единству, внесшей мотивы, чуждые идейно-художественной телеологии произведения. Но если в основу кладется не последняя авторская редакция, а одна из предыдущих, — это значит, что, по мнению текстолога, канонический текст должен основываться на этой предыдущей, а не на последней редакции. Тут возможны несогласия в выборе основной редакции, но понятия канонического текста подобные случаи не устраняют.

За одностраничным параграфом «Канонический текст» в дополнительной главе «Техника издания текстов» следует двухстраничный параграф «Выбор авторского текста». По мнению Д. С. Лихачева, выбор текста при наличии нескольких редакций должен быть основан, помимо «изучения истории текста», на «учете задач издания» (стр. 83). Канонический текст опять-таки ставится в зависимость от практических «задач издания». Предполагается, значит, что в изданиях для разных читателей или в изданиях различного типа могут быть разные тексты одного и того же произведения. Это все тот же релятивизм в вопросе о каноническом тексте, оправданный, быть может, в текстологии исторических документов, но не в текстологии художественных произведений, в особенности авторских. Однако далее автор бегло говорит о том, что обычно текстолог выбирает тот текст, в котором воплощена последняя авторская воля, что последнюю авторскую волю следует понимать не юридически, а как «последнюю творческую волю», что для нее необходимо оценить различные редакции с точки зрения наиболее полного воплощения в них замысла автора. Если так, — почему же автор на протяжении всей книги так насмешливо говорит о принципе последней авторской воли, даже в формулировке «последней творческой авторской воли»? Но и признав в «Приложении» принцип авторской воли, отрицаемый в основных главах книги, исследователь не ставит никаких проблем, вытекающих из этого признания, и, вероятно, не только потому, что (как он сказал уже раньше) «воля автора, как и замысел произведения, — явления крайне сложные и неустойчивые и до сих пор в самой сущности своей почти не изученные» (стр. 65). В основных главах книги автор постоянно говорит о «формальном восстановлении „первоначального“, авторского чтения» (стр. 6), о «формальных рецептах определения авторского текста („последняя творческая воля автора“ и пр.)» (стр. 44), о «механическом следовании отвлеченным правилам и принципам» (стр. 66) и т. д. Но о немеханическом, неформальном применении этих принципов речи нет, — поэтому в сознании читателя принципы канонического или «правильного» текста, последней авторской воли должны отождествиться

lib.pushkinskijdom.ru

с механическим, формальным применением этих принципов. Создается впечатление, что не применение может быть механическим, а самые принципы являются механическими.

Пафос Д. С. Лихачева направлен, конечно, против тех, кто механически, формально подходит к вопросам текстологии. Между тем, его декларации им-то и на руку. Ведь если вопросы о каноническом тексте, о выборе основного текста вообще, о последней авторской воле и т. п. не являются научными проблемами текстологии, а относятся к числу практических вопросов «эдиционной техники» — тогда естественно, чтобы их решали не текстологи на основе филологического анализа, а практики издательского дела на основе утвержденных их начальством технических инструкций.

Неприязнь к принципу авторской воли Д. С. Лихачев демонстрирует с первых страниц книги, парадоксально утверждая, что текстолог — не исполнитель, а нарушитель авторской воли. «Обычное читательское восприятие произведения, — пишет исследователь, — диаметрально противоположно текстологическому. Автор создает иллюзию одновременности и непрерывности создания своего произведения. На самом деле каждое произведение создается длительно, в творческих исканиях и нетворческих случайностях. В нем могут быть вскрыты различные слои, напластования, следы затушеванных изменений замысла и т. д. В читательском восприятии произведения автору оказывается полное доверие. Автор ведет читателя по своей „последней авторской воле“. В текстологическом же исследовании произведения текстолог пытается увидеть за последним текстом его историю. Текстолог действует вопреки авторскому намерению, восстанавливая историю текста произведения, изучая черновики, которые отнюдь не предназначались для читателя. Автор предлагает читателю свой последний текст так, как будто бы он был создан сразу от начала и до конца, без колебаний и поисков, без ошибок и изменений замысла. Писатель создает более или менее „парадный“ текст и не рассчитывает, чтобы к нему заходили с черного хода, читали его черновики. Все это нарушает текстолог. В этом смысле нарушение авторской воли — исследовательский долг текстолога. Его подход к произведению прямо противоположен тому, на который рассчитывает автор» (стр. 5—6; ср. стр. 21).

Здесь, мне кажется, полемический задор привел автора к противоречию с самим собой. С одной стороны, согласно неоднократным его утверждениям, по-настоящему понять смысл произведения можно только на основе истории текста, с другой стороны, раскрытие этой истории разрушает то восприятие, на которое рассчитывает автор. Выходит, что автор заинтересован в том, чтобы читатель не мог полностью проникнуть в смысл его произведения.[10]

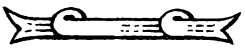
Мне представляется, что Д. С. Лихачев сильно преувеличивает и роль истории текста в осмыслении произведения, и стремление писателя внушать читателю иллюзорные представления о творческом труде. Раскрывая пути и приемы, которыми писатель шел и пришел к намеченной цели, литературовед не обесценивает достигнутых писателем результатов, а учит их ценить, не разрушает читательское восприятие произведения, а углубляет его. Во всяком случае, к текстологу в том смысле, в котором это слово обычно употребляется, утверждения Д. С. Лихачева неприменимы. Текстолог стремится как можно глубже и полнее выявить смысл текста в свете авторской воли, он не нарушитель, а хранитель,

[10] Противоречие, как мне кажется, только подчеркивается той оговоркой, которая сделана дальше: «Писатель ищет читателя, безусловно доверяющего ему, но наиболее рьяным его поклонником все же оказывается тот его интеллигентный читатель, который, нарушая эту авторскую волю, заглядывает в тайны его творчества» (стр. 6).

lib.pushkinskijdom.ru

истолкователь и исполнитель этой воли. Восприятие произведения текстологом не противостоит обычному читательскому восприятию, это в принципе то же восприятие, но максимально углубленное и широкое. Текстолог — это лучший читатель произведения; в задании — это идеальный читатель.

Мои несогласия с Д. С. Лихачевым зависят, я полагаю, прежде всего от того, что текстологическая методика и проблематика в области древней литературы — рукописной и в основном безавторской — и в области новой литературы — печатной и авторской — слишком различны. Создать же общую теорию текстологии, применимую к работе над любыми текстами, — пока не удается.



lib.pushkinskijdom.ru

Д. ЛИХАЧЕВ

ПО ПОВОДУ СТАТЬИ Б. Я. БУХШТАБА

Статья Б. Я. Бухштаба, написанная в спокойном тоне и содержащая конкретные возражения, позволяет начать спор о предмете текстологии по основным пунктам и добиться ясности в понимании некоторых вопросов.

Да, текстология наука о тексте!

К сожалению, текстологи при всех их больших практических достижениях мало задумывались над определением понятия «текст». По всей вероятности, этим объясняется, что Б. Я. Бухштаб в своей статье приписывает мне смешение понятий «текст» и «произведение» и произвольно подменяет затем одно другим. Он пишет: «Видимо, правильнее было бы говорить в таком случае не об истории текста, а об истории произведения...» А затем забывает о словечке «видимо» и свое предположение выдает за мое утверждение и спорит с ним: «но... история произведения не является самостоятельной наукой». Приписывая мне отождествление текста и произведения, Б. Я. далее пишет: «Но основное, что вызывает несогласие с концепцией Д. С. Лихачева, — это то, что изучение истории текста произведения (или даже истории произведения в целом) он идентифицирует с *текстологией*».

Да, история произведения не может быть предметом особой науки. Это ясно. Но текст и произведение не одно и то же. Б. Я. Бухштаб не обратил внимания на то, что в моей краткой «Текстологии» [1] дано не только определение задач текстологии, как науки, изучающей текст, историю текста, но и определение того, что называть «текстом», что называть «произведением». Если Б. Я. Бухштабу показались недостаточными эти мои определения, — можно было бы обратиться к моей полной «Текстологии», где сделано то же самое более подробно и есть ссылки на другие попытки определения понятия «текст».

Не буду повторять то, что мною уже написано по этому поводу. Я хотел бы только показать конкретное различие между историей произведения и историей того или иного текста (не обязательно произведения). История произведения — это, действительно, история замысла, это повороты авторской мысли, перемены в сюжетных ходах, колебания в концепции характера героя, история образов и т. д. и т. п. В изучение истории литературного памятника входят различные вопросы: влияние других произведений на замысел и на самый текст, изучение прототипов, реальных событий, легших в основу сюжета, разнообразных связей с эпохой и пр. В изучении истории произведения привлекаются показания современников, письма, мемуары, высказывания самих авторов и пр. Поэтому вполне справедливо утверждение моего оппонента, что изучение

[1] Буду называть для удобства мою книгу «Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв.» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1962) полной «Текстологией», а книгу «Текстология. Краткий очерк» («Наука», М.—Л., 1964) — краткой «Текстологией». Ссылки на обе эти книги приводятся далее в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

истории памятника не может составить *особой* науки: этим занимается литературоведение.

Речь идет только об истории *текста*, а это совсем другое. Если изучается история текста романа «Идиот», то дело заключается только в изучении текста. Планы романа — это не текст романа. Записные книжки, письма, где отразился замысел и его эволюция, — не текст романа. Наброски фабулы, записки к роману, к отдельным его главам или сценам только тогда имеют отношение к изучению истории *текста*, когда в них получает более или менее ясное отражение будущее языковое выражение замысла автора. Текст — это языковое выражение замысла его создателя. Планы романа, записки следует считать материалом для истории текста только тогда, когда в них начинает мелькать будущий текст (например, беглые записи слов действующих лиц, наброски диалогов, поиски отдельных выражений и пр.).

Мой оппонент предполагает, что я готов отождествить историю текста не только с историей произведения, но даже с историей литературы в целом. При этом он цитирует следующее место из моей полной «Текстологии»: «История текста произведения охватывает *все* вопросы изучения данного произведения» (стр. 35). Но надо прочесть весь тот раздел моей книги, где я об этом говорю. Я говорю в цитируемом разделе о том, что изменения текста должны не только констатироваться, но и объясняться, а объяснения изменений текста лежат во всех плоскостях: нужно принимать во внимание, как я пишу, «всю сумму обстоятельств, оказавших воздействие „на полет пули“» (там же). Но разве это мое утверждение означает, что я отрицаю или растворяю баллистику в других науках? Предвидя возможные недоразумения, я на следующей же странице своей полной «Текстологии» пишу: «Само собой разумеется, что история литературы далеко не исчерпывается историями текстов отдельных произведений, но они существенны, особенно в литературе древнерусской». «В какой-то мере история текста произведений может служить для такого литературоведения основой (для какого — я говорю выше: это литературоведение воображаемое — «психоаналитическое», т. е. ненаучное), но это литературоведение будет бессильно построить историю литературы». Следовательно, нельзя, ссылаясь на стр. 35 моей большой «Текстологии», утверждать: «Здесь история текста понимается как будто еще шире, едва ли не отождествляясь с историей литературы».

Изучение истории текста произведения должно считаться с его литературной историей, но в большей мере изучение истории текста предваряет изучение литературной истории. Во многих случаях без предварительного выяснения истории текста нельзя построить более широкую историю произведения. О том, что я считаю историю текста произведения *предваряющей* изучение творческого процесса, а, следовательно, не отождествляю историю текста произведения с историей творческого процесса создания произведения, я прямо пишу в той самой цитате, которую приводит в своей статье сам Б. Я. Бухштаб: «История текста может быть использована не только для публикации: для литературоведческого анализа, для источниковедческого анализа у историков, для реконструкции творческого процесса и т. п.» (стр. 22 моей краткой «Текстологии»).

Б. Я. Бухштаб ссылается на академический словарь, где находится следующее определение текстологии: «Отрасль филологии, занимающаяся установлением точного текста литературных произведений и исторических документов». Но ведь в словаре отражается то значение, которое *принято*, а не то, которое диктуется развитием науки. Что делали бы современные физики, если бы исходили из словарных определений «атома», «молекулы», «времени» и многих других понятий!

lib.pushkinskijdom.ru

Б. Я. Бухштаб ссылается на авторитеты Б. М. Эйхенбаума и Б. В. Томашевского. Но разве все, что сказано крупнейшими исследователями, незыблемо? Авторитет не в непогрешимости, а в том положительном вкладе, который ученые вносят в развитие науки. Разве сказанное Ломоносовым, Менделеевым, Белинским не может быть изменено, развито или дополнено? Б. М. Эйхенбаум и Б. В. Томашевский и для моего уважаемого оппонента—ученые, а не основатели вероучений.

Изучение истории текста имеет особую методику

Текстология не только имеет свой предмет— историю текста (и, как я уже сказал, ни в коем случае не историю произведения как такового), но и свою методику изучения. А ведь наличие особой научной методики — один из признаков, позволяющих говорить о том, что перед нами отдельная научная дисциплина.

Б. Я. Бухштаб пишет, что на звание самостоятельной научной дисциплины могло бы претендовать изучение творческой истории произведений вообще, но не история текста произведений. Но в том-то и дело, что изучение творческой истории не имеет своей особой научной методики. Изучение же изменений текста, установление этих изменений, установление последовательности изменений и т. п. имеет свою методику, интенсивно развивавшуюся еще со времен ученых гуманистов, впервые придавших «критике текста» научный характер. Эта методика с самого начала применялась не только для литературных памятников, но и для исторических. Эта особая дисциплина всегда обслуживала все гуманитарные науки, имеющие дело с текстами произведений и документов. Она не может быть агрессивно включена в одну из наук — историю или литературоведение. Практиками и теоретиками критики текста выступали юристы, библеисты, историки науки, языковеды и т. д. Ее методика всегда была особой, и обмен опытом в этом направлении всегда был интенсивным. По преимуществу на последнем этапе изучения текста — там, где текстолог обращается к объяснениям констатированных им изменений текста, — приходится прибегать к данным истории литературы, психологии, истории и пр.

Изменения текста в черновиках, беловиках, печатных экземплярах и пр. устанавливаются другими приемами, чем изучаются, допустим, прототипы персонажей романа, литературные влияния (эти последние — область сравнительного литературоведения). Текстологу необходимо выявить изменения текста, показать, на каком этапе развития текста каждое изменение возникло. Изменения текста надо расположить в порядке их возникновения. И это опять-таки требует особой методики. Методика эта показана мною в моей полной «Текстологии». Она выработалась на различных материалах: античных, древнееврейских, средневековых западноевропейских и т. д. Но там, где приходится объяснять изменения текста, — там вступают в силу связи с другими науками, вернее — с данными, добываемыми другими науками. Здесь, на этом *последнем* этапе изучения истории текста, приходится прибегать к данным психологии и даже физиологии (например, при объяснении элементарных описок), истории языка, истории замысла произведения, истории литературы, истории в целом и т. д. и т. п. Здесь возникают и существенные различия в текстологии художественных произведений и документов. Но разве есть у нас изолированные науки, науки не «общающиеся» с другими?

Можно ли устанавливать текст, не изучая его истории?

Б. Я. Бухштаб пишет: «...установление текста зиждется не только на истории его и часто даже в основном не на ней». «Не в установлении этой истории основной пафос текстолога, — пишет он же, — а в рас-

lib.pushkinskijdom.ru

крытии и постижении смысла текста — наиболее глубоком, точном и подлинном. Выбор редакции, установление последовательности частей произведения, предпочтение тех или иных чтений, исправление ошибочных чтений, пунктуация — все это нередко зависит больше от углубления в смысл текста, чем от знания его истории». «Тезис Д. С. Лихачева — „показать как развивался текст — значит и объяснить его" (стр. 66) — представляется мне ошибочным».

Далее Б. Я. Бухштаб пишет: «„Критикой текста" называют филологический анализ, имеющий целью восстановить подлинный текст произведения. Это как бы совокупность методов очищения и исправления текста, — и преимущественно тут подразумеваются не простые исправления явных описок, опечаток и т. п., а все то, что требует от текстолога размышления, разыскания, догадки, „филологического остроумия"». Мне хотелось бы знать более подробно, что такое «подлинный текст», что такое эти «догадки», «размышления», «филологическое остроумие», «проникновение». Ведь все это совершенно неопределенно. Все это мой оппонент противопоставляет изучению истории текста, которая единственно может дать определенность методу и цели изучения. Моя полная «Текстология» именно и направлена на то, чтобы показать крайнюю сложность и неясность понятий «подлинный текст», «лучший текст», «лучшее чтение», «авторский текст» или «архетип». Я ищу более точной научной методики, чем «догадки» и «филологическое остроумие», и ищу в том, что уже сделано текстологами в прошлом и в разных областях текстологии.

В своей полной «Текстологии» я пишу о том, что, восстанавливая какой-либо текст (один из авторских, «подлинный», «лучший», «древнейший», «архетипный» и пр.), нельзя идти от дошедших текстов, перескакивая через промежуточные этапы, не изучая эти промежуточные этапы. Я пишу о том, что все изменения текста надо рассматривать не порознь, отдельно, а в совокупности, по возможности послойно, в составе какого-то дошедшего или предполагаемого текста. Ведь одно изменение текста почти всегда связано с другими изменениями текста. Так обстоит дело не только тогда, когда перед нами идейные изменения, стилистические, но и тогда, когда изменения являются простыми описками: ведь писцу, автору, редактору свойственны определенные типы ошибок (необходимо изучать причины ошибок).

Далее. Что называть «углублением в текст»? Мне кажется, что в основе такого рода представлений о методе текстолога лежит вера в то, что автор всегда создает в конечном счете текст, обладающий полной внутренней художественной, логической, стилистической законченностью, грамматически правильный, в котором отдельные части настолько плотно пригнаны друг к другу, что они подсказывают исправление в случае ошибки. Поэтому текстолог обычно считает себя вправе отбрасывать как инородное тело отдельные чтения, выбирать «подлинное» чтение и устанавливать «подлинный» текст. Я убежден, что такого рода постулат не может лежать в основе научного метода. Это область, граничащая с верой. Область веры недоказуема, поэтому-то она и требует правил и установлений, канонов и канонических текстов, развивает механические приемы критики текста.

В самом деле. Вот перед нами несколько чтений одного и того же места. Какому чтению отдать предпочтение в издании текста, если при этом не устанавливать исторической последовательности этих чтений и не связывать их с определенными этапами развития текста как целого? С точки зрения Б. Я. Бухштаба, — путем «углубления» в текст. Б. Я. Бухштаб предполагает, что «подлинным текстом» будет тот, который лучше, больше соответствует замыслу автора, более художественен, более логичен, грамматически правилен и т. д. Но откуда известно, что

lib.pushkinskijdom.ru

автор добился окончательного текста, окончательного соответствия замысла его воплощению, добился логичности, художественной законченности и пр., если не исследовать историю текста? Это область веры во всесилие великого писателя, в его художественную безупречность. Эта вера разбивается конкретным изучением истории текста. Отдельные ошибки свойственны и великим писателям. И у великих писателей может оставаться неудовлетворенность своим произведением. И они в силу бренности своего существования могут оставлять свои произведения не совсем законченными. С этим нужно считаться текстологу. А если с этим считаться, то нельзя возводить в принцип предпочтение «лучшего текста», тем более, что вера в безупречность писателя всегда связана с опасностью веры текстолога в свои собственные медиумические способности проникать в замысел писателя, верно его истолковывать. Это отнюдь не относится к моему оппоненту, который хорошо известен как осторожнейший текстолог. Но кто поручится за других? Ведь догматики могут быть и в области текстологии, а они верят не только в тот текст, который они признают священным, но и в себя как безупречных интерпретаторов и истолкователей воли божества: культ требует жрецов, которые, объявляя себя хранителями и истолкователями божественной воли, тем самым поднимают и себя над остальными людьми. От догматизма избавляет наука. Всякая же гуманитарная наука исторична по своей природе.

В своей большой книге по текстологии я подробно останавливаюсь на том, что отдельные «лучшие» чтения могут появляться на различных этапах развития текста и на различных же этапах заменяться другими, худшими. Восстанавливая тот или иной текст по кусочкам лучших чтений, — мы рискуем создать свой фантастический текст, никогда реально не существовавший. Пусть этот текст будет превосходным, безошибочным, внутренне цельным и пр., но что в нем толку, — если в нем соединены чтения из различных этапов истории текста, если в этом виде он никогда не существовал?

В своей полной «Текстологии» я привожу много примеров того, что лучшее чтение может возникнуть в процессе исправления (писцом, тоже — корректором, редактором) худшего или того, что кажется текстологу худшим чтением. Разве такие случаи бывают только в древней литературе? Даже писцы не только плодят ошибки, но иногда *исправляют* ошибки оригинала, иногда *улучшают* текст идейно и художественно. А кто поручится, что такие же случаи не могут быть и в нашей литературе? Например — когда редактор или корректор работают после смерти автора. Разве редактор издательства всегда только портит текст рукописи, а не вносит, хотя бы иногда, и улучшения? Ведь тогда окажется, что текст, возникший после смерти автора, после выражения им «последней авторской воли», лучше авторского. Значит, выбирая текст («подлинный» или «канонический»), текстолог не имеет права основываться только на своем чутье «лучшего», «правильного» и т. п. Волей или не волей текстологу надо будет углубиться в историю текста. Иными словами, ему надо будет установить, какой текст был у автора, какие изменения внесли без его согласия редактор, корректор и другие лица, а это не делается путем простой догадки и выбора лучших чтений порознь. Конечно, в простых случаях, когда по существу история текста несложна, можно исправлять опечатки путем элементарной догадки, но разве именно простые случаи должна в первую очередь предусматривать методика науки? Говоря о методике науки, мы должны представлять себе методику, рассчитанную на преодоление действительных трудностей.

Вместе с тем, один и тот же текст или одно и то же изменение текста может иметь различное текстологическое значение в зависимости от

lib.pushkinskijdom.ru

того, кем оно сделано и для чего. То или иное место текста, рассмотренное вне его истории, может показаться абсолютно правильным, ясным и не тенденциозным. Но вот текстолог исследует историю текста как единого целого и устанавливает, что в интересующем нас месте сделан пропуск нескольких слов, существенно и тенденциозно меняющих его смысл. И тут текст ясный, простой, логичный, художественно оправданный и не тенденциозный сразу оказывается текстом хотя и по-прежнему ясным, но тенденциозным. Его идейная нейтральность — вторична и, следовательно, тенденциозна. На примерах древней литературы я показал такие возможности, но почему отрицать возможность таких же «удачных» изменений текста в новой литературе — цензурных хотя бы?

Объективное объяснение текста — только в его истории. Б. Я. Бухштаб говорит, что исправить текст (исправить ошибочные чтения) можно и не углубляясь в историю текста. Но разве констатация ошибочности текста не является уже установлением факта его истории — пусть самого незначительного? История текста не обязательно сложна, она может быть и совсем простой. Важен принцип. Исправляя ошибку, мы предварительно констатируем, что здесь ошибка, т. е. уже предполагаем некоторую историю данного места текста.

Из всего сказанного следует: самый верный и объективный способ «углубления» в смысл текста — это изучение его истории. Только тогда становится ясным смысл текста, только тогда мы получаем точное представление о тексте. Но может быть так: при истолковании одних мест история текста необходима, а при истолковании других случаев (простых) не нужна? Нет, текст изменяется как единое целое. Необходимо изучить историю текста как целого, установить этапы его развития, его разные редакции и последовательность их возникновения, обращая внимание на то, чтобы не соединять различные этапы развития текста, не выбирать «лучшие» чтения из разных слоев текста и не создавать тем самым текст, пусть и ясный, но никогда не существовавший. Текст должен изучаться комплексно, как целое, и выбор чтений должен основываться на научных представлениях об истории текста как целого.

А как быть, если полностью и точно установить историю текста не удается? Каждый текстолог знает, что это случается очень часто; сохранившийся материал нередко не позволяет точно решить многие вопросы истории текста. Вот в этих случаях приходится прибегать к правилам, к различного рода формальным способам выбора текста. Формальные правила подготовки текста мною не отвергаются. Но надо понять, что к этим механическим приемам мы только *вынуждены* прибегать, когда невозможны исторические. Но во главе всего должны быть требования науки, точности, *исторического* изучения развития текста. Выбор текста по возможности на основе знаний о тексте, а не на основе простого «проникновения» в текст.

Изучение истории текста и техника его издания неразрывны

Б. Я. Бухштаб предполагает, что я хочу «теоретически и практически сепарировать текстологию от работы по изданию текста». Напротив! Я только и твержу о том, что все приемы издания текста должны основываться на изучении его истории. Но должна быть последовательность, а не смешение разных этапов одной работы и не должно быть представлений о том, что изучение истории текста нужно *только* для задач издания.

В тот момент, когда исследователь изучает историю текста, он должен именно изучать историю текста, а не забегать вперед, как это было в старых работах, когда филологи, минуя промежуточные этапы истории

lib.pushkinskijdom.ru

текста, восстанавливали сразу то, что им казалось авторским, «подлинным» текстом, неизбежно руководствуясь субъективными соображениями.

Теперь о месте публикации статей по истории издаваемого текста. Моему оппоненту кажется, что я возражаю против публикации такого рода исследований после изданий текста. Но место публикации может быть любое — лишь бы это было удобно. Вопрос о месте статей — вопрос частный, и я о нем вообще не говорю. Я говорю о том, что *исследования* по истории текста должны хронологически предшествовать работе по подготовке публикации, а публикация — основываться на данных истории текста (по возможности, разумеется, — когда эти данные удается добыть).

В самом деле, продолжим мою аналогию, затронутую Б. Я. Бухштабом. Техника издания текста относится к изучению истории текста, как агрономия к ботанике. Я не настаиваю на точности этой аналогии. Всякие аналогии относительны. Но важно, что ботаника не может изучать только то, что нужно непосредственно для еды. Потребности человека шире. Нельзя заставить ботанику ограничиваться в изучении растений только, допустим, пшеницей, а в изучении этого злака изучать только зерна. Растительный мир составляет растительную ассоциацию, а пшеница — явление органически целостное, которое нужно изучать как целое. Этим обусловливается то обстоятельство, что ботаника должна быть подчинена практическим задачам в *конечном счете*. Научное изучение может быть заторможено, если от каждой проблемы требовать решения непосредственных узко практических задач. В конечном счете пострадает и практическое использование результатов науки.

Должна быть последовательность задач и последовательность в их разрешении. Установление этой последовательности связывает задачи, объединяет их в единое целое, а не разъединяет.

Мой оппонент предполагает, что если вывести эдиционную технику за пределы текстологии, то тогда вопросы издания начнут решать «практики издательского дела на основе утвержденных их начальством технических инструкций». Да нет же! Я именно и предлагаю основывать издания текстов на внимательном изучении истории текста, создавать правила издания (а без них, разумеется, нельзя), опираясь на конкретное знание истории текста, а во вторую очередь — на требования издательского характера. Именно выводы научного исследования должны лежать в основе издательской техники. Поэтому-то научные выводы должны предварять собой выработку издательских правил. Поэтому-то эдиционная теория и практика *венчает* собой изучение истории текста.

Что ж тут обидного для техники издания текста, что я помещаю ее в конце книги? Может, последнее место наиболее почетно в данном случае? Это вершина пирамиды. Последнее место — ближе к практике, к сбору урожая. Ведь если сравнивать издание текста с агрономией, то его же можно сравнить с уборкой урожая. Эдиционная техника выдает «на-гора» то, что где-то в недрах науки подготовляет изучение истории текста.

Если мы назвали текстологией изучение истории текста, то не лишает ли это обстоятельство, как думает мой оппонент, названия «область филологической деятельности, имеющую большое практическое и научное значение» — деятельность по изданию текстов? Мне представляется, что опасности в этом нет никакой. Для этой области уже давно существуют хорошие названия — «эдиционная техника» или «техника издания текстов». Но вопрос этот можно обсудить. Можно оставить эдиционную технику в пределах текстологии. Я и сам, замечу, в этом вопросе колеблюсь: в полной «Текстологии» я назвал раздел «Техника издания текстов» «главой» (тринадцатой), а в краткой «Текстологии» — «приложением». Это не имеет принципиального значения и не наносит никому обиды, не имеет отношения к местничеству в науке.

lib.pushkinskijdom.ru

Принципиальное значение имеет то, что технику издания текстов я рассматриваю в конце — после вопроса об изучении истории текста. И это сделано не для того, чтобы уронить значение этой крайне важной области, а потому, что издание текстов, повторяю, должно строиться на данных их истории.

Задачи «охраны текста»

Помимо научного определения того, что такое текстология, у Б. Я. Бухштаба есть и эмоционально-художественное. Текстологию он называет «хранительницей и стражем национальной культуры в ее (культуры, — *Д. Л.*) высших проявлениях». И эти задачи он тут же противопоставляет задачам исследования истории того или иного памятника.

Признаюсь, я не совсем понимаю, о чем идет речь. Разве можно «стража» и «хранительницу» противопоставлять изучению? Что значит «страж»? — как это определяет существо научной деятельности? Если «страж» ходит с винтовкой и не подпускает к доверенному им добру разного рода «нарушителей», то ведь это еще не задача науки, — это задача очень почтенная, но задача караульного. А задача изучения — это задача науки, и она может иметь некоторое значение для целей охраны. Ведь существует у нас охрана памятников культуры; учреждения, занимающиеся этим, черпают данные у историков искусства, у археологов, у историков и историков литературы. На основании их данных они составляют списки памятников, находящихся под охраной государства, и на основании этих исторических данных отстаивают их сохранность. Опять мы приходим к тому же выводу: изучение истории предшествует практическим задачам, и нельзя поэтому практику охраны строить независимо от изучения охраняемого. Надо знать, *что* охранять, и в зависимости от этого создавать планы, *как* охранять. Но дело не только в этом. Само по себе знание истории памятника имеет уже большое значение для его охраны. Поэтому-то во всем мире учреждения, ведающие охраной памятников, всегда занимаются распространением точных исторических сведений о памятнике и изучением их истории.

Изучение истории текста закрепляет этот текст, делает его ясным даже в своих неясностях, так как неясное место по смыслу часто становится ясным по своему происхождению. Текст какого-либо произведения (например, стихотворения известного поэта) неустойчив иногда не только потому, что ошибались наборщики и корректоры, но потому еще, что сами текстологи спорят о том, какой из существующих текстов более «правилен». Решить их споры может только выяснение истории текста. Мне кажется, что устойчивость текстов классиков создается не решениями редакционных коллегий и правилами (те и другие легко могут быть отменены и заменены другими), а изученностью текста, изученностью его истории. В «закреплении» нуждается не только тот текст, который издается в собрании сочинений, но и любая редакция текста — даже и та, которая не предназначается для публикации: эта редакция тоже должна иметь исторически ясный текст. Незаконченные редакции в силу своей незавершенности не всегда имеют текст ясный по логическому и художественному смыслу, но *каждый* текст, даже только намеченный, может иметь *свое* историческое объяснение, *свой* исторический смысл, объяснение *своего* происхождения.

Текстология не противостоит критике текста

Теперь несколько слов о термине «критика текста». Подход к тексту несомненно должен быть критическим, и я всячески в своих статьях и книгах по текстологии выступаю против некритического отношения

lib.pushkinskijdom.ru

к тексту. Но одно дело — нужно или ненужно критическое отношение к тексту, а другое — удобен или неудобен термин «критика текста».

Впрочем, последний вопрос несколько запоздал. Термин «текстология», введенный Б. В. Томашевским вместо термина «критика текста», принят в советской науке и распространяется сейчас под влиянием советской науки и в других странах. Нет необходимости настаивать на сохранении двух терминов для одного и того же. Но термин «критика текста» может употребляться несколько в другом смысле, чем он употреблялся ранее, — для обозначения *метода* текстологии. Я так и предлагаю. Есть химия и есть химический анализ. Есть текстология и есть «критика текста». В последнем смысле этот термин может закрепиться.

Впрочем, поделюсь по поводу этого значения термина «критика текста» одним сомнением. Слово «текст» поставлено в этом термине в единственном числе («критика текста», а не «критика текстов»). Это в известной мере связано со старыми методами исследования текста. Брался только один текст, и этот текст путем «углубления» в него и «размышлений» над ним освобождался от ошибок. Сейчас текстологическое исследование ведется не совсем так. Текстолог обязан прежде всего привлечь все сохранившиеся тексты и в основном сопоставительным путем выяснить «генеалогию» дошедших текстов. Только в том случае, если нельзя добыть *все* тексты, текстолог исходит из одного сохранившегося текста. Может быть, именно поэтому А. А. Шахматов и не употреблял термина «критика текста».

Еще о каноническом тексте

Мой оппонент пишет: «...по мнению Д. С. Лихачева, выработка канонического текста не является естественным результатом прочтения и установления текста,— она является *лишь* (курсив мой, — *Д. Л.*) результатом издательских соображений». Это не мое мнение. И то, что это не моя точка зрения, ясно даже из непосредственно перед этим приведенных Б. Я. Бухштабом цитат из моей краткой «Текстологии». Я говорю, что подготовка к изданию всякого текста — канонического и неканонического — опирается (как и все процессы подготовки текста к изданию) на данные изучения его истории и во вторую очередь на издательские соображения. Я пишу, например: «Итак, создавая композицию собрания сочинений того или иного автора, необходимо в первую очередь считаться с данными изучения истории произведений... и во вторую очередь — с типом и целями издания. Совершенно неверно утверждение некоторых текстологов о том, что, создавая композицию издания, в первую очередь необходимо считаться с типом издания» (стр. 92). То же касается и выбора текста для издания: выбор делается из чего-то, из каких-то определенных текстов, значит эти тексты надо установить, надо знать их положение в истории текста — знать, когда они созданы и при каких обстоятельствах. Только в самых элементарных случаях мы можем ограничиться прочтением текста, его установлением и подготовкой к изданию (кстати, все эти три понятия различны и отражают разные этапы работы текстолога). Но ведь наука должна предусматривать сложные случаи, а не ограничиваться простейшими.

Признаться, я не совсем уясняю себе, что означают следующие места статьи моего оппонента: «...на канонический текст следует, я полагаю, смотреть как на непременное задание текстолога, но ни в коем случае не как на текст, не подлежащий изменениям». «Ученые часто не соглашаются между собой, спорят, отстаивая то или иное чтение, — поэтому установление всеми принятого текста далеко не всегда возможно; важно, что каждый текстолог стремится к выработке канонического текста». Иными словами: «дорог не подарок, дорога любовь». Но тогда

lib.pushkinskijdom.ru

какой смысл имеет вообще этот термин «канонический», т. е., по определению словарей русского языка, «узаконенный», «утвержденный в качестве образца», «незыблемый» или еще «утвержденный в качестве церковного канона, причисленный к лику святых»? Если даже отбросить церковное значение слова «канонический», а оставить все остальные его значения, то как можно, например, устанавливать в качестве образца текст не установившийся и *утверждать* то, что ни на какой *тверди* не стоит? Проще в таком случае сказать, что никакого канонического текста нет и не может быть, так как предвидеть научные выводы за много лет вперед нельзя.

Канонический текст тем не менее нужен для целей издания, но подготовляется он всеми данными по истории текста произведения, учитываемыми публикатором.

Кстати, о том, почему нужен реальный, а не воображаемый, как недосягаемая цель, канонический текст. Конечно, нельзя для каждого издания текста готовить его заново. Но дело не только в экономии. Надо еще добиваться единого текста в изданиях для широкого читателя потому, что различия в разных изданиях одного и того же произведения разрушают художественное впечатление от произведения при повторных чтениях. Так, например, если стихи Пушкина будут в разных изданиях иметь частично различный текст, то это вызовет резко отрицательную реакцию у читателей, которые любят определенный, знакомый им с детства текст. На это редко обращают внимание.

Еще несколько слов о смысле произведения, его замысле и авторской воле

Мой оппонент видит противоречие в том, что я считаю изучение истории текста произведения некоторым нарушением авторской воли. Он пишет: «С одной стороны, согласно неоднократным его (т. е. моим, — *Д. Л.*) утверждениям, по-настоящему понять смысл произведения можно только на основе истории текста, с другой стороны, раскрытие этой истории разрушает то восприятие, на которое рассчитывает автор. Выходит, что автор заинтересован в том, чтобы читатель не мог полностью проникнуть в смысл его произведения». Интереснейший вопрос, поставленный Б. Я. Бухштабом, еще, как мне кажется, не привлекал к себе пристального внимания исследователей. Разумеется, он выходит за пределы текстологии и даже литературоведения. Между тем он очень важен. Я постараюсь на него ответить. На эту тему я уже отчасти писал.

Всегда ли точно восприятие произведения читателем, зрителем, слушателем совпадает с намерениями и замыслом автора, художника, композитора? Если вообразить себе идеальное восприятие произведения, — должно ли оно идеально же отразить намерения автора? Нет, конечно. Ведь не мог же, например, Шекспир предусмотреть все особенности восприятия его произведений в XX веке — например, зрителем и читателем советским. Тот зритель, которого он воображал, когда создавал свои произведения, был лондонцем конца XVI и начала XVII века. Он не был в его представлениях зрителем Козинцева или Охлопкова. Следовательно, замысел автора только частично осуществляется в восприятии читателя, зрителя, слушателя. Значит ли это, что что-то утрачено от этого замысла? Да, кое-что несомненно утрачивается, но многое и прибавляется. Я уверен, что многое сказано Шекспиром сверх того, что он хотел сознательно сказать. Через Шекспира мы говорим с эпохой, с гуманистическими идеями его времени, с его гениальным мировоззрением, которое выражалось иногда в его пьесах как нечто само собой разумеющееся. Раз в другую эпоху произведение воспринимается чуть иначе, то что же удивительного, что исследователь может узнать о произведении изу-

lib.pushkinskijdom.ru

чаемого автора больше и точнее, чем он сам хотел сказать им своим читателям? Пушкин, Шекспир, Толстой были бы изумлены исследованиями об их творчестве. Они бы, может быть, узнали о себе больше, чем они знали о себе сами (в исследованиях по стилю, мировоззрению, в установлении источников их произведений и т. д.). Это не шутка. Над этим стоит задуматься. И разве это можно отрицать?

Значит, исследователь, изучая черновики, изучая историю текста произведения, может тоже сказать что-то о творчестве писателя, что не входило в его намерения. Ведь черновики-то часто уничтожались, а некоторыми авторами даже очень тщательно.

Произведение гениального писателя почти всегда больше, чем его замысел. Смысл и замысел не одно и то же. Смысл больше замысла. И в известной мере нарушая замысел, т. е., вернее, выходя за пределы замысла автора, текстолог глубже проникает в смысл произведения. Поэтому-то так привлекательны результаты работы текстолога для истолкователя творчества писателя.

Итак, если мы разграничим понятие «смысла» произведения и его «замысла», — никакого противоречия не будет. Нарушая волю и замысел автора, можно иногда глубже проникать в смысл произведения.

Текстолог нескромен, он заглядывает к автору и с парадного хода и с черного, читает и толкует черновики, не предназначавшиеся для чтения, рассматривает отмененные варианты произведения. Он не ограничивается окончательным текстом, он рассматривает всю его историю. Он нарушает «последнюю волю» автора в своей исследовательской работе, но он тем самым все глубже проникает в смысл произведения. Больше того: текстолог *издает* черновики, *издает* отмененные автором тексты произведения.

Значит ли это, что текстолог всегда *должен* нарушать волю автора и при издании текста его произведения? Нет, текстолог должен хранить волю автора и охранять текст его произведения в своей практической, издательской работе, но только на основе строгого изучения и текста и воли. В издании черновиков сохранять авторскую волю невозможно. В изучении истории текста сохранение авторской воли, конечно, тоже не может быть главной задачей. В остальных случаях текстолог должен следить не только за смыслом произведения, но и за его замыслом, изучать тексты с точки зрения воплощения в них меняющегося, развивающегося замысла писателя. Все следует делать «с рассуждением», вникая не только в тексты, но и в их историю.

Теперь о последней авторской воле. Я не согласен с утверждением моего оппонента, что я демонстрирую с первых страниц книги свою неприязнь к принципу авторской воли, что я «насмешливо говорю» об этом принципе и пр. Признаю: немного иронический тон свойствен всей моей краткой «Текстологии». И это потому, что критический дух я считаю органическим свойством науки. Я не только за критику текста, но и за критику существующей текстологии — и зарубежной, разумеется, и советской. Это не значит, что я отрицательно отношусь к текстологии, «объективно ее принижаю», как любят иногда у нас выражаться, или еще что-нибудь в этом роде. Наука не может развиваться в самодовольстве. Нельзя удовлетворяться достигнутым. Необходимо подвергать критике и то, что кажется несомненным.

Речь у меня идет вот о чем. Проблема авторской воли очень важна и интересна, но она мало изучена. Пока не изучена природа и эволюция авторской воли, нельзя ее фетишизировать, нельзя превращать какую-то неизученную «последнюю авторскую волю» в юридический принцип. А между тем это не всегда, но иногда делается. Объявляется выражением последней авторской воли последний текст, а автор его плохо исправил или вообще охладел к своему произведению и поручил править текст

lib.pushkinskijdom.ru

своим друзьям, или согласился с их поправками, не подумав, или изменил свои убеждения, или поддался давлению цензуры, или... или. Эти «или» могут быть так же разнообразны, как и сама жизнь. Следовательно, авторскую волю нужно очень внимательно изучать. В ней нельзя видеть засвидетельствованное нотариально завещание, а если действительно окажется, что завещание есть и оно даже засвидетельствовано, то надо и тут не спешить вставать на точку зрения юридическую (пример — авторская воля Гончарова в отношении «Необыкновенной истории»).[2]

Я призываю не нарушать авторскую волю, а изучать ее и считаться с ней во всей полноте знаний о ней. Ведь может быть авторская воля, а может быть и авторское «безволие». Мы только тогда сможем точно выполнить авторскую волю, когда ее изучим научно.

Для того чтобы вернуть текстолога к текстологическому, а не юридическому отношению к авторской воле, я и пишу в начале своей книги, что текстолог, читая черновики, выясняя историю текста, часто нарушает авторскую волю, нарушает намерения автора, которые всегда сводятся к тому, чтобы его текст читался в той последовательности, в которой он его преподносит читателю в окончательном виде, чтобы читатель не видел кулис творчества. Ведь театральный декоратор не рассчитывает на то, чтобы зритель сидел сзади сцены. Почему же не видеть, что и автор не рассчитывает на читателя, который будет изучать его записки, планы, черновики, его «непарадный» текст.

А раз текстолог уже самой своей работой нарушает авторскую волю, чтобы ее лучше восстановить, то пусть он не фетишизирует авторскую волю, а изучает, видит все ее колебания, все неясности, «темные места», творческие и нетворческие моменты и только после этого выносит свое решение. Не может быть приговора без суда и следствия. Вот о чем только я и говорю. И если следователю напоминают, чтобы он критически относился ко всем уликам виновности, то это не для нарушения законности, а, напротив, для ее утверждения.

Необходимо внимательно изучать историю текста, ко всему относиться критически, понимать относительность многих понятий, задумываться над точностью не только нашей терминологии, но и над точностью многих наших представлений, взвешивать и соразмерять, добиваться во всем полной осведомленности.

Да, текстолог в конечном счете выбирает текст, в котором воплощена последняя творческая воля автора (оговорка о творческом характере авторской воли очень существенная — отсылаю к работам проф. К. Гурского[3]), но текстолог может это сделать только после того, как вся эво-

---

[2] На первом листе рукописи «Необыкновенной истории», хранящейся в Государственной Публичной библиотеке в Ленинграде, имеется следующая надпись: «Из этой рукописи, после моей смерти, может быть извлечено, что́ окажется необходимым, для оглашения, только *в том крайнем случае*, который указан в *Примечании* (помещенном в конце рукописи на 50-м листе), т. е. если бы в печати возникло то мнение, те слухи и та ложь, которые я здесь опровергаю! В противном случае — прошу эти листы, по воле умирающего, предать огню (*зачеркнуто*: Январь, 1876 года, И. Гончаров) или же хранить в Имп. Пуб. Библиотеке, как материал для будущего историка Русской литературы, Июль 1878 года, И. Гончаров» («Необыкновенная история». Неизданная рукопись И. А. Гончарова. Сборник Российской Публичной библиотеки, т. II. Материалы и исследования, вып. I. Пгр., изд. Брокгауз-Ефрон, 1924, стр. 176—177). Тем не менее *текстолог* Д. И. Абрамович издал этот интереснейший для науки документ, нарушив волю И. А. Гончарова. Между тем А. Ф. Кони, действуя как хороший знакомый И. А. Гончарова, призвал Д. И. Абрамовича к судебной ответственности за нарушение авторской воли. На этом примере ясно видно различие научного отношения к последней авторской воле и юридического.

[3] Co rozumieć należy przez wolę autora przy sporządzaniu poprawnej edycji tekstu. В кн.: K. Górski. Z historii i teorii literatury. Seria druga. Warszawa, 1964, стр. 264—280.

lib.pushkinskijdom.ru

люция и все особенности авторской воли им внимательно и детально изучены, а не раньше, как это часто бывает, к сожалению.

У меня нет неприязни к принципу авторской воли, у меня есть неприязнь к слишком скорому, механическому, «облегченному» его применению.

Противоречия и неточности

Теперь о других «противоречиях» в моей краткой книге. Противоречием Б. Я. Бухштаб считает то, что главку о прочтении текста я помещаю между главой об основных понятиях текстологии и главой об изучении истории текста. Б. Я. Бухштаб утверждает, что тем самым я признаю, что текстология занимается не только исследованием истории текста, а и его прочтением или установлением. Но ведь ясно, что подобно тому как нужно предварительно условиться о терминологии, так нужно и прочесть текст прежде, чем изучать его историю. Прочтение текста, как видно даже из той части моего рассуждения на эту тему, которая цитируется моим оппонентом, подчинено задачам изучения его истории и уже включает в себя элементы этой истории, оно невозможно без элементарных предварительных представлений об истории текста. Поэтому-то текстолог в своей работе вынужден возвращаться к уточнению своего прочтения текста (см. стр. 20—21 краткой «Текстологии»).

Почему я сказал, что в создании конъектур восстановление истории текста «иногда» важнее, чем восстановление правильного текста. Следуя ходу моих мыслей, Б. Я. Бухштаб считает, что я должен был бы сказать «всегда». Признаю свою неточность. Но ведь восстановление «правильного» текста есть тоже воссоздание его истории — иным только, опосредствованным способом. Поэтому я не ошибся, а недостаточно ясно выразился.

Об остальных мнимых моих противоречиях и неточностях я уже говорил.

Еще одно замечание. В области текстологии древнерусских памятников существуют точные определения того, что следует называть «редакцией», «произведением» и пр. Поэтому я не могу признать то смешение этих понятий, которое можно усмотреть в следующем абзаце статьи моего оппонента: «... редакции могут настолько разойтись между собой, что разрушится идентичность произведения, и речь, в сущности, должна будет идти уже о двух или нескольких произведениях». Далее Б. Я. Бухштаб приводит пример — две редакции «Тараса Бульбы», «Портрета» Гоголя и т. п. Так что же это — две редакции или два произведения под одним названием? Мне кажется, что здесь сказывается общий недостаток текстологии нового времени: отсутствие точного определения основных понятий текстологии («текст», «произведение» и пр.). Отрицая возможность единой текстологии, почему все-таки не обратиться за этими определениями к текстологии античной литературы, к средневековой западной и пр., где эти определения имеются? Тогда не пришлось бы писать о «редакциях», которые, «в сущности», являются «произведениями», и отождествлять историю текста произведения с его историей и пр.

Просьба к моим оппонентам

Наконец, одно небольшое замечание, небольшая просьба. Моя краткая «Текстология» — это «тезисы, объявляемые перед спором» (стр. 4). Об этом я пишу, и это место моей книги цитирует мой уважаемый оппонент. Но спор не может идти только по тезисам: необходимо принимать во внимание всю аргументацию и тот материал, на который опирается эта аргументация. Следовательно, в споре со мной надо принимать во внима-

lib.pushkinskijdom.ru

ние и мою полную «Текстологию», и статьи, которые я писал по вопросам текстологии и в которых я все-таки не ограничиваюсь материалом древнерусской литературы.

То обстоятельство, что моя полная «Текстология» основывается по преимуществу на материале русской литературы XI—XVII веков, не может служить препятствием для ее использования в споре по всем рассматриваемым в ней вопросам. Я вовсе не сторонник того, чтобы все решительно принципы и приемы одной области текстологии механически переносить на все другие — с древнерусской литературы на новую русскую, на античную, на западноевропейскую средневековую, на восточную и пр., но нельзя огульно отрицать возможность выявления общих принципов текстологии. Вопрос об общих принципах требует конкретного рассмотрения в деталях. Необходимо обмениваться опытом по каждому вопросу отдельно, и тогда, я уверен, многое окажется общим. Приемы критики текста античных авторов или западноевропейских уже дали многое для текстологии новой русской литературы, и было бы неблагодарным этого не замечать или отрицать. Текстология новой русской литературы не развивалась изолированно от текстологии западноевропейской. У нее было хорошее, в общем, окружение мировой науки. Она не родилась как Афина из головы Зевса. Вместе с тем наша текстология новой русской литературы оказывает сейчас влияние на ученых всего мира. Текстологи новой русской литературы повлияли на специалистов по древней русской литературе. Но не следует забывать и того, что из текстологической школы академика В. Н. Перетца, занимавшегося древнерусской и древнеукраинской литературами, вышли многие видные текстологи новой русской литературы.

Будем больше присматриваться друг к другу и не будем прятаться за «специфику материала». Поэтому-то я прошу в споре со мной принимать во внимание все то, что я по тем же вопросам рассматриваю на материале древнерусской литературы. Если есть различия, — их нетрудно отбросить. Между нами больше общего, чем это может показаться. Выделить в большом материале различных литератур общее, поддающееся одинаковым способам текстологического изучения, не только возможно, но и нужно.

lib.pushkinskijdom.ru

М. БЛИНЧЕВСКАЯ

СТАТЬЯ Н. А. ДОБРОЛЮБОВА «КОГДА ЖЕ ПРИДЕТ НАСТОЯЩИЙ ДЕНЬ?»

(ОПЫТ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ)

Многие материалы, связанные с историей текста статьи «Когда же придет настоящий день?», до нас не дошли. Не сохранились и такие важные для текстолога источники, как автограф, гранки первоначального — запрещенного цензурой — варианта, последняя окончательно выправленная самим Добролюбовым и подписанная цензором корректура и т. д. Все это, естественно, очень затрудняет установление текста, наиболее полно и точно отражающего последнюю волю Добролюбова. Работу эту, к сожалению, нельзя считать законченной и сейчас.

Из письма Добролюбова к Славутинскому от 22 февраля 1860 года мы знаем, что цензор Бекетов «вымарал полтора листа, целую половину» статьи в ее первоначальной редакции, вследствие чего Добролюбов «должен был бросить» ее.[1] Не помогли в данном случае и усилия редакции «Современника».[2]

Но вскоре после этого Добролюбов писал тому же Славутинскому: «У вас в руках статейка моя о Тургеневе... Я ее переделал и представил опять в цензуру; благодаря тому, что у нас цензор теперь другой, она пропущена. Впрочем, вторая половина получила совсем другой характер, немножко напоминающий начало Вашего обозрения. Что делать...» (стр. 492; заметим кстати, что это не датированное автором письмо никак не могло быть написано «в начале марта», как считает комментатор, так как единственно сохранившиеся первые формы известной в настоящее время — «промежуточной» — корректуры[3] были подписаны цензором Рахманиновым 10 марта).

Если сопоставить эти слова с отзывом Добролюбова о «Внутреннем обозрении» Славутинского («начинаете гладить современное общество

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VI, Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 491. Далее ссылки на страницы этого тома приводятся в тексте.

[2] См., например, очень характерную в этом отношении записку Некрасова: «Я вымарал много, но иначе нельзя, по моему мнению. *Припишите что-нибудь в конце*... Бекетов заходил к Тург. и сказал ему, что он статью не пропустит, но это вздор — завтра мы к нему отправимся» (Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. X, Гослитиздат, М., 1952, стр. 413; курсив наш, — *М. Б.*). Заметим кстати, что записка эта, по-видимому, была адресована не Чернышевскому, как принято считать, а автору статьи — Добролюбову. В хранящемся в настоящее время в ЦГАЛИ автографе Некрасова никаких указаний на этот счет нет. Чернышевский назван был впервые в качестве адресата В. Чешихиным-Ветринским, опубликовавшим эту записку (см.: Тургенев и его время, сб. I. ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 297), причем в то время хранилась она, как и письма Некрасова к Добролюбову, в саратовском архиве Чернышевского и отдельно от писем поэта к Чернышевскому, которые были опубликованы в 1911 году в журнале «Современный мир» (№ 9, стр. 164—166).

[3] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, архив журнала «Современник», ф. 628, оп. 2, № 79. Листы этой корректуры в необходимых случаях указываются далее в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

по головке, оправдывать его переходным временем»),[4] то станет ясно, что критик, говоря о второй половине своей статьи, имел в виду ее искажение, вынужденное вмешательством цензуры.

Учитывая признание Добролюбова в письме к Славутинскому, можно думать, что в *данном* случае именно издание 1862 года в большей мере отражает авторскую волю критика, чем текст «Современника».[5]

Об этом же свидетельствует и сравнительное изучение всех известных в настоящее время источников текста этой статьи: «Современник» (1860, март), издание 1862 года (т. 3) и «промежуточная» корректура.

Подавляющее большинство отличий текста «Современника» от издания 1862 года — бесспорно следствие цензурных искажений и изъятий. Так, не вызывает сомнений, что именно цензурой запрещены были символическое название статьи (в «Современнике» и сохранившейся корректуре она называлась «Новая повесть г. Тургенева»), а также призывающий к революционному делу эпиграф и оптимистическое заключение.

В издании 1862 года впервые опубликованы страницы, замечательные пафосом разоблачения дворянского либерализма и мелкого обличительства (см., например, текст на стр. 125—127, вместо которого в корректуре смягченная редакция, а в «Современнике» всего одна фраза: «Рьяные, но бестолковые, они постоянно воображают, что решение всех человеческих вопросов достигается каким-нибудь надимовским подвигом их благородства»;[6] ср. также на стр. 128 отрывок от слов «как беззаконно» до слов «а ему» включительно с более кратким текстом «Современника» (стр. 501)).

В журнальном тексте в гораздо меньшей степени, чем в издании 1862 года, ощущается «прием», о котором критик говорит в начале своей статьи: «толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения» (стр. 98). Так, в «Современнике» сильно сокращен текст (стр. 120), в котором речь идет о «лучших стремлениях нашей современной жизни», нашедших отражение в характере Елены: нет, например, мест, где критик пишет: мы «ждем, чтобы нам хоть кто-нибудь объяснил, что делать»; «кто не признавал жалкими и ничтожными[7] все те формы деятельности, в которых проявлялось по мере сил его желание добра? Кто не чувствовал, что есть что-то другое, высшее, что мы даже и могли бы сделать, да не знаем, как приняться надобно...» и т. д. до слов «и потом охладевали» включительно (стр. 121).

Поскольку в «Современнике» центр тяжести с размышлений «о явлениях самой жизни» перенесен (во всяком случае внешне) на конкретный анализ образов тургеневского произведения, журнальный вариант в большей мере, чем издание 1862 года, характеризует самую повесть; именно этот вариант (а не «текст сохранившейся корректуры» (стр. 495),

---

[4] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, ГИХЛ, 1935, стр. 684. В дальнейшем ссылки на том и страницы этого издания даются в тексте (в случаях, когда оно содержит материалы, отсутствующие в девятитомнике).

[5] Нам представляется, что такой подход не противоречит основным положениям и даже не очень четко сформулированному тезису нашей статьи «Текстологические принципы нового издания Добролюбова»: «Чтобы тексты... отражали последнюю волю автора, следовало, *как правило*, печатать произведения по прижизненным авторизованным публикациям, используя все другие известные нам источники текста (сохранившиеся рукописи, корректуры и, конечно, издание 1862 года) для устранения в них цензурных и всяких иных искажений» («Вопросы литературы», 1963, № 12, стр. 162).

[6] Здесь и в других необходимых случаях цитируемый по девятитомнику текст исправлен в соответствии с текстом «Современника».

[7] В «промежуточной» корректуре — «недостаточными» (л. 4, стлб. 1) — возможно, след неудавшейся попытки спасти этот отрывок от цензурного запрещения.

lib.pushkinskijdom.ru

как считает В. Э. Боград) звучит по отношению к ней наиболее критически, особенно там, где речь идет об образе Инсарова. Добролюбов здесь подчеркивает, что «Инсаров есть создание головное, а не задушевное»: «для жизненного и полного выражения» того, «как именно... чувство деятельного патриотизма проникает все существо Инсарова, как освещает всю его жизнь, определяет все его стремления, заправляет всеми поступками», «автор, как видно, не нашел достаточно материалов и красок в той действительности, которая доступна его художническому наблюдению» (стр. 499); «*этот* Инсаров далеко не представляет в себе осуществления той идеи, которая вызвала его к жизни в художественном произведении» (стр. 498).

В издании 1862 года этих отрывков нет, нет в нем и заключения: «...вот почему „Накануне" производит на публику такое слабое, даже отчасти неблагоприятное впечатление, сравнительно с прежними повестями г. Тургенева, где являлись характеры, до тонкости изученные и живо прочувствованные автором» (стр. 498). По всей вероятности, все эти отрывки были написаны в процессе переработки статьи по требованию цензуры и составляют неотъемлемую часть ее подцензурной редакции. Их, разумеется, не следует, несмотря на их интерес, воспроизводить в основном тексте статьи и в современных изданиях.

Несомненно по требованию цензуры в «Современнике» был также опущен имеющийся в издании 1862 года и в корректуре отрывок: «В то время я, конечно, с жаром стал бы говорить против жестокого обращения с неграми, но, подобно некоему московскому публицисту, от всей души обвинил бы Брауна, совершенно противозаконно вздумавшего освобождать негров» (стр. 132).

Сравнительное изучение текстов издания 1862 года, «промежуточной» корректуры и «Современника» показывает также, что слова Добролюбова, извиняющегося перед читателями «за неполноту *и нескладность*» своей статьи (II, 238; так в «Современнике»), относятся лишь к наиболее изуродованному цензурой варианту. Выделенных нами слов нет ни в корректуре, ни в издании 1862 года. Следовательно, в данном случае в издании 1862 года воспроизведен не отредактированный Чернышевским, как предполагали некоторые исследователи,[8] а подлинно авторский текст.

Анализ известных нам источников текста статьи «Когда же придет настоящий день?» дает, между прочим, интересный материал и для понимания методов работы критика в условиях подцензурной печати. В апреле 1860 года Добролюбов писал: «...чтобы Ваши труды не пропадали в цензуре, необходимо говорить фактами и цифрами, не только не называя вещей по именам, но даже иногда называя их именами, противоположными их существенному характеру» (II, 653). К этому методу Добролюбов прибегнул и в анализируемой статье. Однако называние вещей «именами, противоположными их существенному характеру» иногда звучало столь иронически, что смущало даже туповатых цензоров.[9] В этом отношении показательна судьба следующего отрывка из корректуры: «Россия, напротив того, государство благоустроенное, в ней [*как известно всем и каждому*] существуют *мудрые* законы, охраняющие права граждан и определяющие их обязанности, в ней царствует правосудие, *процветает* благодетельная гласность. Церквей ни у кого не отнимают, и веры не стесняют *решительно ничем*, а, напротив, поощряют ревность проповедников *в обличении заблудших*; прав и земель не только не отнимают, но еще даруют их тем, кто не имел доселе; *в виде*

[8] См. статью С. А. Рейсера «Литературное наследство и проблемы текстологии Н. А. Добролюбова» («Вопросы литературы», 1960, № 11, стр. 76—77).

[9] См. об этом комментарии Н. И. Мордовченко во втором томе полного собрания сочинений Н. А. Добролюбова в шести томах (стр. 653).

lib.pushkinskijdom.ru

стада никого не гоняют» (л. 4, стлб. 3). Все подчеркнутые нами слова, за исключением условно заключенных в скобки, отсутствуют в тексте «Современника», но есть в издании 1862 года. Слов же «как известно всем и каждому» нет и в тексте этого издания, и, по-видимому, не случайно: можно думать, что они появились впервые лишь в «промежуточной» корректуре и представляют собой неудавшуюся попытку прибегнуть к указанному методу для того, чтобы спасти место, обратившее на себя внимание, вероятно, еще Бекетова.

Однако если в издании 1862 года был воспроизведен наиболее свободный от цензурного вмешательства текст, то это еще отнюдь не значит, что это — текст «первоначальный», как думает В. Э. Боград (стр. 492—493), и что Добролюбов, следовательно, правил статью в корректуре лишь по требованию цензуры. Такая точка зрения не подтверждается сравнительным изучением текстов «Современника», корректуры и издания 1862 года.

Например, совпадающий текст «Современника» и издания 1862 года: «он *во всем романе* робко склоняется пред незыблемостью ее понятий *и ни разу не смеет* приступить к ней с холодными разуверениями» (стр. 104) — несомненно более поздний по сравнению с текстом корректуры *творческий* вариант. В корректуре еще отсутствуют выделенные нами в первом случае слова и имеют несколько иную редакцию во втором: «и затем ни разу не смеет» (II, 655).

То же можно сказать и о другой части этого же текста, где критик говорит о «*трагическом столкновении Лаврецкого, пассивность которого* именно в этом случае мы не можем не извинить». В корректуре вместо выделенных нами слов — «борьбе Лаврецкого, пассивность которой»; это также бесспорно более ранний творческий вариант, как и «борьба» (II, 655) вместо «сборы на борьбу» (стр. 100).

Приведем еще несколько аналогичных примеров.

В «Современнике» и в издании 1862 года читаем: «Сознавши, что прежние герои уже сделали свое дело *и не могут возбуждать прежней симпатии в лучшей части нашего общества*, он *решился* оставить их *и*, уловивши в нескольких отрывочных проявлениях веяние новых требований жизни, *попробовал* стать на дорогу, по которой совершается передовое движение настоящего времени...» (стр. 105). В корректуре выделенные нами слова отсутствуют, а вместо «уловивши» — «уловил», вместо «решился оставить» — «оставил» и вместо «попробовал стать» — «и стал» (л. 2, стлб. 1). В издании 1862 года и в «Современнике»: «Берсенев не то, чего ей нужно» (стр. 115); в корректуре: «это не то, что ей нужно» (II, 655).

Во всех этих, как и в некоторых других, случаях текст издания 1862 года дает, как нам представляется, не первоначальную, а более позднюю творческую — окончательную редакцию, совпадающую с текстом «Современника».

Сравнительное изучение текстов издания 1862 года, корректуры и «Современника» помогает также выявить случаи, когда не только в «Современнике», но и в издании 1862 года учтена была даже правка, связанная с появлением критических отзывов о «Накануне» за время прохождения статьи Добролюбова через цензуру (между первой корректурой и последней датой цензурного разрешения — 28 марта — прошло почти полтора месяца).

Еще до того, как статья Добролюбова была напечатана, стали очевидны расхождения в оценке романа и уже невозможно было утверждать, что с «симпатией, почти с энтузиазмом *встречается* каждое... произведение» Тургенева (так в сохранившейся корректуре, л. 1, стлб. 3). Естественно, что критик уточнил при переработке и это место своей статьи, заменив выделенное нами слово оборотом «встречалось до сих пор»

lib.pushkinskijdom.ru

(стр. 100). Именно эта — окончательная — редакция воспроизведена не только в «Современнике», но и в издании 1862 года.

Все сказанное убеждает в том, что текст издания 1862 года не всегда можно рассматривать как простое воспроизведение какого-либо одного источника. Текст издания 1862 года — результат сложной текстологической работы, проделанной в свое время Чернышевским. Именно об этом, а не о том, что в издании 1862 года воспроизведен первоначальный вариант статьи Добролюбова о «Накануне», свидетельствует и широко известное свидетельство Чернышевского: «Издавая собрание сочинений Добролюбова, я, разумеется, сличал и эту статью, как была напечатана она в „Современнике", с рукописью Добролюбова (в типографию посылались для набора вырезки из «Современника» или те корректуры, которые уцелели)».[10]

Особенно интересна для текстолога последняя — заключенная в скобки — часть свидетельства Чернышевского. Вероятно, именно потому, что оригинал набора был при подготовке издания 1862 года «смешанным» (не дошедшие до нас доцензурные гранки и вырезки из «Современника»), в издании 1862 года наряду с местами, в которых учтена творческая правка, производившаяся в корректуре, в процессе переработки по требованию цензуры, есть места, в которых такая правка не учтена, то есть воспроизведены некоторые первоначальные варианты.

Это обстоятельство обязывает текстолога дифференцированно подходить к выбору основного текста. Иногда вариант «Современника» точнее и яснее выражает добролюбовскую мысль. Сравним, например, две редакции следующего отрывка. Издание 1862 года: «Вот ее суждения, по которым одним только мы и можем, *впрочем*, составить понятие о Курнатовском... Рассказ Елены, *впрочем*, так полон и меток...» (стр. 134). В «Современнике» нет в первом случае выделенного нами слова — оно вне всяких сомнений снято было самим автором и, конечно, не по требованию цензуры.

Окончательным, точнее выражающим мысль Добролюбова является, по-видимому, и вариант «Современника» и корректуры в тексте: «В Елене так ярко отразились лучшие стремления нашей современной жизни, а в ее окружающих так рельефно выступает *вся несостоятельность обычного порядка* той же жизни...» (стр. 498). В издании 1862 года вместо выделенных нами слов оборот «все пошлое» (стр. 120).

То же следует сказать и о том месте статьи, где критик пишет, что Елена «скоро... увидела *художественность*... натуры» Шубина (II, 218). Отсутствие курсива в издании 1862 года (стр. 112), снимающее несколько ироническое, соответствующее контексту звучание слова «художественность», — или технический дефект издания 1862 года, или черновой, восходящий к доцензурным гранкам вариант. Невозможно представить себе также, что Чернышевский сознательно не воспроизвел в своем издании имевшийся в тексте «Современника» курсив в той части статьи, где речь идет о «прежних сеятелях добра, людях *рудинского* закала» (II, 210).

Текст «А это еще передовые...» (стр. 133; так в издании 1862 года и в корректуре) был, вероятно, поправлен Добролюбовым; в «Современнике»: «И это еще передовые...» (II, 235) (ср. начало следующей фразы: «А то большая часть...»). То же следует сказать и о текстах: «Стало быть, тут не о чем *и* толковать» (II, 208) и «там, где расхватано в несколько месяцев 12 000 экземпляров Белинского, Рудиным просто *уже* делать нечего» (II, 210). Выделенные нами слова также появились лишь в тексте «Современника», их еще нет ни в корректуре, ни в издании 1862 года (стр. 98 и 102).

---

[10] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. I, Гослитиздат, М., 1939, стр. 728.

lib.pushkinskijdom.ru

Еще несколько примеров. В «Современнике» Добролюбов пишет о тех, кто считает, что рассказ о людях рудинского закала «постоянно может приносить новые лавры такому *симпатичному* писателю, как г. Тургенев» (стр. 496). В издании 1862 года, как и в известной нам корректуре, выделенного нами слова, усиливающего авторскую иронию, еще нет.

Говоря о «Дворянском гнезде», критик заметил, что «талант г. Тургенева, вместе с его верным тактом действительности, вынес его и на этот раз с торжеством из *трудного* положения. Он умел поставить Лаврецкого так, что над ним *трудно* иронизировать, хотя он и принадлежит *к тому роду типов*, на которые мы смотрим с усмешкой» (стр. 103). Так в издании 1862 года. Но уже в «промежуточной» корректуре второе выделенное нами слово заменено словом «неловко», а следующие за ним выделенные слова уточнены: «к тому же роду бездельных типов» (стр. 497; ср. на стр. 100 слова критика о том, что Лишний человек, Пасынков, Рудин, Лаврецкий — «отличные, благородные, умные, но, в сущности, бездельные люди»).

Несколькими строками ниже — также текст, имеющий несколько последовательных авторских вариантов: речь идет о «столкновении» Лаврецкого «с такими понятиями и нравами, с которыми борьба действительно *устрашит самого* энергического и смелого человека» (стр. 103), в сохранившейся корректуре вместо выделенных нами слов — «должна устрашить самого» (л. 1, стлб. 4), а в тексте «Современника» — «должна устрашить даже» (II, 211).

Нам представляется, что во всех этих случаях именно варианты «Современника», а не издания 1862 года, восходящие здесь скорее всего к доцензурным гранкам, отражают последнюю авторскую волю и должны быть воспроизведены в основном тексте статьи в современных изданиях.

По тексту доцензурной корректуры набирался, по-видимому, в издании 1862 года и подзаголовок статьи: «„Накануне“, повесть И. С. Тургенева. „Русский вестник“, 1860, № 1» (стр. 96). Но «Накануне» напечатано было в сдвоенном номере «Русского вестника», и Добролюбов в дальнейшем внес поправку в подзаголовок: в «Современнике» — «№ 1—2» (II, 206). Эта поправка автора также, разумеется, должна быть учтена в основном тексте статьи в современных изданиях.

Но есть среди разночтений между текстами «Современника» и издания 1862 года и варианты несколько иного характера.

Так, например, в издании 1862 года, в сноске к тому месту, где Добролюбов говорит о прелести сцен, психологических подробностей, которыми рисуется любовь Елены и Инсарова, читаем: «Есть люди, которых воображение до того засалено и развращено, что в... прелестной, чистой и глубоко нравственной сцене полного, страстного слияния двух любящих существ они *увидят* только материал для сладострастных представлений. Судя обо всех по себе, они *возопиют* даже...» (стр. 118). К тому времени, когда статья Добролюбова была опубликована, наконец, в «Современнике», подобные отзывы уже успели появиться в печати. Автор «Литературной летописи» «С.-Петербургских ведомостей» писал, что Елена, «лучшая русская женщина, какую мы встречали в русской литературе со времен Пушкинской Татьяны», «произвела в *чопорной* части нашей публики довольно сильное негодование, из-за нее всю повесть признали безнравственною» и что мнение этих «поклонников ложной нравственности», «Тартюфов в брюках и фраках», «в последнее время стало... довольно распространенным».[11] Учитывая уже появив-

[11] «С.-Петербургские ведомости», 1860, 3 марта, № 48.

lib.pushkinskijdom.ru

шпеся за время цензурных мытарств статьи отзывы о романе, кри тик уточнил в журнале выделенные нами слова — «видят» и «во-пиют».[12]

Стремлением учесть известные уже читателям отзывы о романе и его героях следует, по-видимому, объяснить и правку текста: «...сущность повести вовсе не состоит в представлении нам образца гражданской, то есть общественной доблести, как некоторые, *может быть, подумают*» (стр. 119; так в издании 1862 года). В «Современнике» и в сохранившейся корректуре выделенные нами слова заменены были словами «хотят уверить» (стр. 498).[13] Мало вероятно, чтобы Чернышевский, учитывая в других случаях, как мы видели, более позднюю авторскую правку текста, связанную с появлением в печати отзывов о романе, в приведенных примерах сознательно возвращался к тексту доцензурной корректуры. Но если даже это и так, в основном тексте современных изданий сочинений Добролюбова следовало бы, как нам представляется, воспроизводить варианты «Современника». Ведь после того, как в печати появились эти отзывы, названные выше места статьи Добролюбова в исправленном виде воспринимались читателями как живая полемика с определенной, уже высказанной точкой зрения («хотят уверить»).

В той же сноске на стр. 118, о которой шла речь несколько выше, есть еще одно разночтение между текстами издания 1862 года и «Современника», представляющее интерес в текстологическом отношении. В «Современнике» и «промежуточной» корректуре: «...есть люди, которые и при виде Венеры Милосской *ощущают лишь чувственное раздражение и при взгляде на мадонну* говорят с приапической улыбкой: „а она... того“...» (стр. 497). В издании 1862 года нет выделенных нами слов и другой конец: «а она... того... годится». Однако трудно представить себе, что появившиеся в тексте «Современника» выделенные нами слова, звучавшие острее (не только Венера, но и сама мадонна «претворяется во что-то отвратительно-нечистое») — вариант лишь вынужденный, навязанный вмешательством цензуры и поэтому сознательно не принятый во внимание в издании Чернышевского. Отсутствие их — также, по всей вероятности, следствие того, что издание 1862 года воспроизводило и здесь текст доцензурной корректуры, или (что представляется нам менее вероятным) результат цензурного изъятия в издании 1862 года.

Аналогичным образом объясняется, на наш взгляд, и отсутствие в издании 1862 года и в «промежуточной» корректуре выделенных нами слов в текстах: «Положиться на правду и живую действительность фактов, изложенных автором (речь идет о романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ», — *М. Б.*), невозможно, потому что *внутреннее* отношение его к этим фактам не просто и не правдиво» (II, 208); «в последнее время в нашем обществе обнаружились *довольно заметно* требования, совершенно отличные от тех, которыми вызван был к жизни Рудин и вся его братия» (II, 209) и др. Подчеркнутые слова уточняют авторскую мысль, и их появление в «Современнике» вряд ли может быть объяснено требованиями цензуры.

Наконец, не было оснований, как нам кажется, и для исключения из текста издания 1862 года следующих подчеркнутых нами слов: «Елена уничтожает его своими *строгими* приговорами» (II, 217) и «если натура у него такая, что *других* лучше не найдется» (стр. 117). Отсутствие

---

[12] «Современник», 1860, март, стр. 54 «Современного обозрения».

[13] В. Э. Боград, воспроизводя текст по изданию 1862 года, также отмечает в примечании к этому месту, что «таков был смысл уже первых откликов на роман „Накануне“» (стр. 498).

lib.pushkinskijdom.ru

этих слов — вероятнее всего технический дефект этого издания (текст «промежуточной» корректуры совпадает здесь с текстом «Современника»). Опечаткой кажется нам, например, и выражение «коллизия, изображенная г. Тургеневым» (стр. 104); гораздо точнее эта же мысль выражена в «промежуточной» корректуре и в «Современнике» («коллизия, избранная...») (II, 212) и т. д.

Сказанное выше достаточно убедительно, думается, свидетельствует о том, что текстологическая работа, проделанная Чернышевским при подготовке издания 1862 года, в частности при подготовке текста комментируемой статьи, должна быть продолжена современными текстологами.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. ГУСЕВ

СНОВА О КАНОНИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ «ВОЙНЫ И МИРА»

В № 2 «Русской литературы» за прошлый год появилась статья В. Жданова и Э. Зайденшнур «Еще раз об издании сочинений Л. Н. Толстого».

В числе многих вопросов, затронутых в этой статье, рассматривается и вопрос о каноническом тексте «Войны и мира», поднятый в 1963 году Н. К. Гудзием на страницах «Нового мира» (№ 4).

Как известно, Н. К. Гудзий предлагает считать каноническим текстом гениального романа-эпопеи тот текст, который был напечатан в третьем издании собрания сочинений Толстого, вышедшем в 1873 году, — без французского языка и с исключением многих философских рассуждений и перенесением других в приложение. На эту статью последовал мой ответ в февральской книжке «Вопросов литературы» за прошлый год.

Так же, как некоторые другие толстоведы, я считаю каноническим текстом «Войны и мира» пятое издание собрания сочинений Толстого, вышедшее в 1886 году, в котором был восстановлен французский язык и все философские рассуждения, исключенные или перенесенные в приложение в издании 1873 года, вновь введены в основной текст.

Н. К. Гудзий отвечал мне в том же номере «Вопросов литературы», отстаивая ту же точку зрения, какую он высказал в своей первой статье.

Напротив, авторы статьи в «Русской литературе» признают каноническим текстом великого творения Толстого текст, напечатанный в издании 1886 года. Относительно второй статьи Н. К. Гудзия В. Жданов и Э. Зайденшнур держатся мнения, что в этой статье «никаких новых доказательств, подкрепляющих его точку зрения, Н. К. Гудзий не приводит» (стр. 136).

Таким образом, дискуссия, начатая Н. К. Гудзием на страницах «Нового мира» о каноническом тексте «Войны и мира», продолжается.

Вторая статья Н. К. Гудзия не вызвала никаких откликов в печати, если не считать упоминания в названной статье В. Жданова и Э. Зайденшнур. Ввиду важности вопроса следует кратко рассмотреть, какими новыми аргументами подкрепляет Н. К. Гудзий свою концепцию.

Н. К. Гудзий очень одобрительно относится к моей статье «Где искать канонический текст „Войны и мира“», напечатанной во втором сборнике «Толстой и о Толстом», вышедшем в Москве в 1926 году.

Положительная сторона этой статьи в том, что она обратила внимание литературоведов на третье издание сочинений Л. Н. Толстого 1873 года, в котором текст «Войны и мира» существенно изменен по сравнению с предыдущими изданиями. Но в этой статье содержится также ряд ошибок относительно пятого издания сочинений Толстого 1886 года, возвращавшего текст «Войны и мира» к первому и второму изданиям, и потому в целом эта моя статья одобрения не заслуживает.

Ошибки мои были вызваны главным образом тем, что в то время не были еще опубликованы или не были собраны некоторые письма и

lib.pushkinskijdom.ru

мемуары о Толстом, проливающие свет на издание 1886 года, а также черновые редакции «Войны и мира».

Я писал, что Толстой «не принимал участия» в пятом издании своих сочинений, как бы бойкотировал это издание (стр. 134). Это неверно. Для издания 1886 года Толстой предоставил Софье Андреевне свою новую повесть «Смерть Ивана Ильича», о чем он писал Л. Д. Урусову 20 августа 1885 года: «Жены рождение 22-го, и все наши ей готовят подарки, а она просила кончить эту вещь к ее новому изданию, и вот я хочу сделать ей „*сюрприз*“ и от себя».[1]

В издании 1886 года впервые появился рассказ Толстого «Холстомер» в редакции 1885 года.

Н. К. Гудзий сочувственно цитирует из моей статьи утверждение о том, что Толстой в эту пору (половина 1880-х годов) «уже не интересовался прежними своими произведениями» (стр. 135). Это мое утверждение неверно. Приведу несколько примеров, доказывающих обратное.

В статье, напечатанной в «Вопросах литературы», я уже приводил выдержку из беседы Толстого с горячим его почитателем Г. А. Русановым, происходившей в 1883 году, в которой Толстой говорил о том, что его «радует» изменение отношения французских критиков к его философским воззрениям и что его исторические воззрения в «Войне и мире» начинают «цениться».

4 июня 1884 года Толстой, как это записано в его дневнике, перечитал и поправил написанный в 1860 году первый вариант начала романа из эпохи декабристов, предназначавшийся для напечатания в сборнике, посвященном 25-летию Литературного фонда, где этот вариант вскоре и был напечатан.

Очерк Толстого «Севастополь в мае» появился в пятом издании собрания его сочинений с одним очень существенным исправлением. Очерк этот был напечатан в т. LIII журнала «Современник» в 1855 году со следующим прибавлением, сделанным редактором журнала И. И. Панаевым: «Но не мы начали эту войну, не мы вызвали это страшное кровопролитие. Мы защищаем только родной кров, родную землю и будем защищать их до последней капли крови...» (стр. 30, отд. I). Эта прибавка очень не нравилась Толстому, но она (правда, в несколько сокращенной редакции) вошла и в отдельное издание «Военных рассказов»: «Но отрадно думать, что не мы начали эту войну, что мы защищаем только родной край, родную землю».[2] Когда в 1859 году предполагался перевод военных рассказов Толстого на французский язык, то Толстой в письме к Е. Ф. Коршу от 12 мая 1858 года писал, что он всякий раз, как читает эти слова, «согласился бы... лучше получить 100 палок, чем видеть их» (т. 60, стр. 270). Но перевод военных рассказов не осуществился, а Толстой при печатании третьего и четвертого изданий собрания его сочинений забывал сделать типографии указание о том, чтобы панаевская прибавка не перепечатывалась, и только в пятом издании 1886 года она была ликвидирована, без сомнения, по его собственному указанию.

Из недавно опубликованных записок учителя детей Толстого И. М. Ивакина, относящихся к 1885 году, видно, что Толстой с живым интересом по корректурам пятого издания своих сочинений перечитал рассказ «Люцерн», некоторые педагогические статьи и некоторые страницы «Войны и мира», причем одни главы похвалил (охота), другие не одобрил (Наташа в театре) и старался вспомнить забытые им подробности романа.

---

[1] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 63, Гослитиздат, М.—Л., 1934, стр. 282. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[2] Граф Л. Н. Толстой. Военные рассказы. СПб., 1856, стр. 255.

lib.pushkinskijdom.ru

Таким образом, никак нельзя думать, как я думал прежде, что для Толстого к середине 1880-х годов «прежние... его художественные произведения... уже утратили... всякий интерес и значение» (стр. 135).

В газете «Известия» я прочитал не так давно сообщение о том, что один работник московской прокуратуры, отменивший свой приговор, который он признал несправедливым, говорил: «Ничто не мешает мне сегодня быть умнее, чем я был вчера».

Так и мне ничто не мешает в 1965 году быть умнее, чем я был 39 лет тому назад.

Свой ответ на мою статью Н. К. Гудзий начинает с вопроса о французском языке в «Войне и мире». Я упрекал Н. К. Гудзия в том, что он приводит по этому вопросу только отзывы и письма, имеющие столетнюю давность, и игнорирует работы советских литературоведов. На это Н. К. Гудзий отвечает, что он старается «оспорить» взгляды современных советских литературоведов на «употребление Толстым французского языка» (стр. 191). Это, однако, не совсем так.

В своей статье я привожу следующее меткое наблюдение В. В. Виноградова о функции французского языка в «Войне и мире»: «Французский язык, прежде всего, представляется Толстому языком красивой фразы и искусственной позы». Свое наблюдение В. В. Виноградов подкрепляет письмом Тургенева к Борисову о Толстом и тем, что Толстым сказано в рассказе «Набег» об эффектных французских фразах.[3]

Это мнение В. В. Виноградова о роли французского языка в художественных произведениях Толстого Н. К. Гудзий обошел молчанием, между тем как оно совершенно справедливо и очень важно. В. В. Виноградов мог бы для доказательства правильности своего наблюдения сослаться на самого автора «Войны и мира», который в сцене объяснения Пьера с Анатолем Курагиным после неудачной попытки Курагина похитить Наташу заставляет Пьера сказать Курагину: «... не знаю, что меня воздерживает от удовольствия разможжить вам голову вот этим» (он берет в руки тяжелое пресс-папье). К этим словам Пьера Толстой дает такое пояснение: «... говорил Пьер, — выражаясь так искусственно потому, что он говорил по-французски» (т. 10, стр. 364).

Цитирование Толстым в подлинниках исторических материалов и писем, относящихся к войне 1812 года, Н. К. Гудзий находит «никак не связанным с его (Толстого, — *Н. Г.*) намерением отразить в романе французский склад мыслей, свойственный аристократическому русскому обществу начала XIX века и, разумеется, французам» (стр. 191). Но цитирование это имело совсем другое назначение.

В моей статье «О каноническом тексте „Войны и мира“» я приводил выдержку из работы А. А. Сабурова «Об историзме романа „Война и мир“», где автор утверждает, что, цитируя исторические материалы и письма, относящиеся к войне 1812 года, Толстой ставил своей задачей художественным текстом снимать «покровы условности и лжи, внесенные в историческую трактовку абстрактным использованием документа. Благодаря контексту в документе может быть показан тот внутренний смысл, который скрыт в официальной его трактовке».[4] Понятно, что, ставя перед собой такую обличительную цель, Толстой заботился о том, чтобы, цитируя документы в подлинниках, обезопасить себя от подозрений в неточности перевода.

Но «ведь Толстой писал художественное произведение, а не научное исследование», — возражает Н. К. Гудзий (стр. 192). Однако возражение

---

[3] В. Виноградов. О языке Л. Толстого (50—60-е годы). «Литературное наследство», т. 35—36, 1939, стр. 150.

[4] А. Сабуров. Об историзме романа «Война и мир». «Вопросы литературы», 1958, № 9, стр. 46.

lib.pushkinskijdom.ru

это бьет мимо цели. Известно, что Толстой к своим художественным произведениям исторического содержания предъявлял те же требования исторической точности, какие ученые предъявляют к своим трудам.

Далее Н. К. Гудзий выписывает из моей статьи фразу: «Всякий читатель, знающий иностранные языки, всегда предпочтет познакомиться с приводимой в историческом исследовании цитатой в подлиннике, а не в одном только переводе...» — и после слов «всякий читатель, знающий иностранные языки» в скобках спрашивает: «А если не знающий?» (стр. 192). Какой странный вопрос! Можно подумать, что Н. К. Гудзий никогда не держал в руках печатных изданий «Войны и мира», где переводы всех иноязычных текстов даны в подстрочных примечаниях.

Переходя к вопросу о философских вступлениях к художественному тексту «Войны и мира», исключенных автором в издании 1873 года, я обратил внимание на неразрывную связь философских рассуждений с художественным текстом романа-эпопеи, указанную самим Толстым. Я приводил фразу Толстого из черновой редакции эпилога к «Войне и миру»: «Если бы не было... рассуждений, не было бы и описаний» (т. е. художественного текста) (т. 15, стр. 241). На это Н. К. Гудзий замечает, что приведенные мною слова Толстого «относятся не специально к исключенным им философским вступлениям, а ко всем философским и военно-историческим рассуждениям, введенным в роман» (стр. 192). Замечание совершенно справедливое, но нас в данном случае интересует именно вопрос о связи художественного текста «Войны и мира» с исключенными философскими рассуждениями. Если стать на точку зрения Толстого, то нельзя не признать, что отрыв философских вступлений от художественного текста и частично совершенное их изъятие должны были нанести ущерб и художественной стороне «Войны и мира».

Я говорил только об ущербе, нанесенном бессмертному творению Толстого изъятием глав философского содержания, но В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур в статье, помещенной в «Русской литературе», приводят целый ряд примеров того ущерба, который нанесен массовому читателю перенесением в приложение рассуждений Толстого военного и военно-исторического характера. Примеры эти до такой степени ярки и убедительны, что всякий непредубежденный читатель «Войны и мира», понимающий, что основным героем романа-эпопеи является народ русский, сразу без колебаний встанет на точку зрения авторов.

Надо не забывать той основной задачи, которую ставил перед собой Толстой, работая над своим романом-эпопеей. В конспективных записях к эпилогу «Войны и мира» находим следующее вполне определенное заявление Толстого по этому вопросу: «...я старался писать историю народа» (т. 15, стр. 241).

Эта история русского народа в самую трудную для него историческую эпоху — 1812 год — писалась Толстым, как известно, во-первых, в форме художественного изображения исторических событий и, во-вторых, в форме авторских рассуждений, помогающих читателю понять значение изображаемых событий. Одно неразрывно связано с другим.

В издании 1873 года, где военно-исторические рассуждения автора были вынесены в приложение, получалось несомненное противоречие с той задачей, которую ставил перед собой автор. История русского народа в 1812 году была подана читателю так, что все рассуждения автора об оставлении Москвы жителями, о позиции, на которой произошло Бородинское сражение, как неукрепленной и неподготовленной (вопреки утверждениям историков), о пожаре Москвы, о «дубине народной войны», о деятельности Кутузова как исполнителя воли народа и многие другие были оторваны от художественного текста и перенесены каждое под своим номером в конец книги.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. К. Гудзий не видит в данном случае никакого противоречия. В своей последней статье «По поводу статьи В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур...» («Русская литература», 1964, № 4) он говорит: «В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур стараются доказать, насколько проиграл бы широкий читатель оттого, что ряд выразительных мест романа из основного текста был бы перенесен в приложение, которым этот широкий читатель вряд ли заинтересуется. Но ведь все эти большие „неприятности“ (!) широкому читателю причинил не кто иной, как сам Толстой, которого, по существу, и осуждают суровые критики за предпринятую им перестройку романа. Это под пером Толстого „роман перекраивался и ему наносился серьезный ущерб“» (стр. 205).

Этот ответ (правильнее сказать — отписка) не может удовлетворить серьезного читателя. Противоречие между задачей, которую ставил перед собой Толстой (написать «историю народа»), и результатом, к которому привело перенесение важнейших военно-исторических суждений в конец книги, по-прежнему остается в силе. Единственное возможное разрешение этого противоречия состоит в том, чтобы признать (как это и делают авторы статьи в «Русской литературе»), что Толстой руководствовался в этой перестройке не творческими, а практическими соображениями.

В первой статье в «Новом мире» Н. К. Гудзий пытался определить причины, по которым Толстой удалил из текста «Войны и мира» ряд философских рассуждений. Он видел эти причины в том, что Толстому эти рассуждения показались «сложными» или «спорными» (стр. 240).

На это я возражал, что совершенно невозможно допустить, чтобы Толстой считал «спорными» или «сложными» (а тем более «плохими» — см. вторую статью Н. К. Гудзия, стр. 198) те исключенные в издании 1873 года философские рассуждения, где война определяется как «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие» (т. 11, стр. 3), где, по изложению Н. К. Гудзия, «утверждается непрерывность исторического движения, а также опровергается решающая роль „великих людей“ в исторических событиях» (стр. 240), где Толстой предлагал историкам для того, чтобы изучить «законы истории», «изменить совершенно предмет наблюдения, оставить в покое царей, министров и генералов, а изучать однородные бесконечно малые элементы, которые руководят массами» (т. 11, стр. 269), где дается резко отрицательная характеристика Наполеона.

Чувствуя слабость своей позиции в данном вопросе, Н. К. Гудзий во второй своей статье обратился к написанному Толстым в 1868 году письму к редактору газеты военного министерства «Русский инвалид» относительно помещенной в этой газете статьи Н. Лачинова «По поводу последнего романа графа Толстого», частично одобренной Толстым.

Этой статье Лачинова Н. К. Гудзий придает большое значение для подкрепления его взгляда на приоритет текста «Войны и мира» в издании 1873 года. Отвечая на замечание В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур о том, что в своей второй статье он не сказал ничего нового, Н. К. Гудзий пишет в своей последней статье: «Позволяю себе... утверждать, что в моем ответе Н. Н. Гусеву... имеются и некоторые новые доказательства в защиту текста „Войны и мира“ в издании 1873 года» (стр. 205). Это прежде всего, говорит Н. К. Гудзий, соображения, относящиеся к статье военного писателя Н. Лачинова.

Рассмотрим же, может ли статья Лачинова дать материал для подкрепления мнения Н. К. Гудзия о тексте «Войны и мира» в издании 1873 года.

Процитировав из письма Толстого к редактору «Русского инвалида» слова: «Если бы я во время своей работы мог пользоваться советами такого человека, я избежал бы многих ошибок» (т. 61, стр. 197), Н. К. Гудзий высказывает мнение, что на исключение Толстым из «Войны и мира»

lib.pushkinskijdom.ru

ряда философских рассуждений оказали влияние критические замечания Лачинова о трактовке Толстым вопроса о причинах войны 1812 года, о фатализме в истории, о роли «великих людей» в исторических событиях, о Наполеоне как полководце и человеке.

Возможно ли, чтобы автор «Войны и мира», прочитав газетную статью, сейчас же (статья Лачинова в «Русском инвалиде» появилась 10 апреля, а письмо Толстого к редактору этой газеты датировано 11 апреля 1868 года) как начинающий писатель с неустановившимся мировоззрением отказался от своих выработанных годами напряженной работы мысли и вполне определенных взглядов на все эти важнейшие вопросы и принял целиком точку зрения военного журналиста?

Но кроме того, что предположение Н. К. Гудзия о моментальном и решительном воздействии на Толстого газетной статьи рисует нам облик Толстого совсем не таким, каким мы его знаем, предположение это лишено всякого основания и совершенно произвольно.

Письма Толстого 1868—1869 годов не содержат ни малейших намеков на какие-либо изменения его философских убеждений. 18 января 1869 года Толстой писал жене из Москвы: «Исторические мысли мои поразили очень Юрьева и Урусова и очень оценены ими...» (т. 83, стр. 160). В письме к Фету от 10 мая того же года Толстой сообщал, что он читал эпилог «Войны и мира» профессору философии Московского университета П. Д. Юркевичу, и затем прибавлял: «...то, что я писал, особенно в эпилоге, не выдумано мной, а выворочено с болью из моей утробы» (т. 61, стр. 217).

Что касается письма Толстого к редактору «Русского инвалида», то Н. К. Гудзий процитировал из него только одно заявление Толстого по поводу заинтересовавшей его статьи, но не нашел нужным привести другое его заявление, в котором Толстой писал: «Со многими доводами его (автора статьи, — *Н. Г.*) (разумеется, когда они противного моему мнения) я совершенно согласен, со многими нет» (т. 61, стр. 197).

Итак, Толстой соглашался не со всеми доводами Лачинова, как это можно было бы подумать, судя по статье Н. К. Гудзия. Из письма Толстого нам остается неизвестным, принадлежат ли указанные Н. К. Гудзием замечания Лачинова к тем, с которыми Толстой был согласен, или же к тем, с которыми он не соглашался.

Но мало того, что у нас нет никаких оснований полагать, будто Толстой согласился с указанными Н. К. Гудзием замечаниями Лачинова по поводу философских воззрений, изложенных в «Войне и мире», — мы определенно знаем из других источников, что Толстой с ними не соглашался.

Так, взгляд Толстого на роль так называемых «великих людей», который оспаривал Лачинов, совершенно определенно проводится в первой части эпилога, вошедшего в издании 1873 года в приложение, озаглавленное «О значении деятельности Наполеона и Александра». Здесь Толстой спорит с историками, допускающими, «что великие люди ведут человечество к достижению известных целей» (т. 12, стр. 238).

В первой своей статье Н. К. Гудзий сам приводит позднейшее высказывание Толстого, записанное его английским биографом Э. Моодом, о том, что он не изменил своих взглядов по вопросу о значении деятельности «великих людей», а также по вопросу свободы и необходимости.

По поводу упрека в фатализме Толстой говорил своей жене, что он не является фаталистом в обычном смысле этого слова.[5]

Исключение философского вступления к первой части пятого тома по первому и второму изданиям романа (или к третьей части третьего тома

[5] Дневники Софьи Андреевны Толстой. 1860—1891. М., 1928, стр. 32 (запись от 24 февраля 1870 года).

lib.pushkinskijdom.ru

по современным изданиям), где Толстой, «ссылаясь на законы математики, утверждает непрерывность исторического движения, а также отрицает решающую роль „великих людей“ в исторических событиях, считая, что руководят массами „бесконечно малые элементы“» Н. К. Гудзий связывает с замечанием Лачинова о том, что «пора математических и геометрических вычислений в военном деле безвозвратно прошла». Но, не говоря о том, что Толстой, «ссылаясь на законы математики», рассуждает «о постижении» «законов исторического движения», а Лачинов говорит о математических вычислениях в военном деле, что далеко не одно и то же, Лачинов не мог возражать Толстому на указанную Н. К. Гудзием главу романа по той простой причине, что статья Лачинова, как сказано выше, была напечатана 10 апреля 1868 года, а пятый том «Войны и мира» вышел в свет 28 февраля 1869 года.

Особенно странно, что Н. К. Гудзий, вопреки определенному заявлению Толстого в письме к А. И. Эртелю от 15 января 1890 года: «...я не изменил своего взгляда (на Наполеона, — *Н. Г.*) и даже скажу, что очень дорожу им» (т. 65, стр. 4), — допускает со стороны Толстого какую-то «уступку» военному писателю в отношении к Наполеону.

Наполеон был одной из самых антипатичных Толстому личностей во всей мировой истории. Толстой неоднократно высказывался о Наполеоне и всегда резко отрицательно. Имея в виду хвалителей Наполеона, объявлявших его «великим», Толстой в «Войне и мире» твердо и решительно заявляет: «...нет величия там, где нет простоты, добра и правды» (т. 12, стр. 165).[6]

Для Толстого изменение его отношения к Наполеону означало бы не просто изменение суждения об историческом лице, но полное отречение от одного из основных принципов его этического учения, оставшегося для него истинным на всем протяжении его жизни.

Таким образом, как и следовало ожидать, предположение о том, что статья «Русского инвалида» могла воздействовать на эволюцию философских убеждений Толстого, рушится со всех сторон до самого основания.

Далее Н. К. Гудзий приводит из моей статьи цитату о том, что «философское» исключалось Толстым из нового издания «Войны и мира» не потому, «что оно плохо, а потому, что оно „философское“», и в недоумении спрашивает: «...что можно понять в этом объяснении и в какой степени его можно считать удачным?» (стр. 197).

Мнение мое о причинах исключения философских рассуждений из текста «Войны и мира» издания 1873 года основано на вполне ясных и определенных указаниях самого автора в письмах к Н. Н. Страхову.

11 мая 1873 года Толстой писал Страхову: «Исключаю все рассуждения и французское...» (т. 62, стр. 25). Обратившись к тексту «Войны и мира» в издании 1873 года, видим, что действительно автором исключены все семь философских вступлений к разным частям и главам художественного текста «Войны и мира».

31 мая, еще не получив от Страхова ответа на свое письмо от 11 мая, Толстой писал ему: «Я начал просматривать («Войну и мир», — *Н. Г.*) и сделал главное, т. е. выкинул некоторые рассуждения совсем, а некоторые, как например, о Бородинском сражении, о пожаре Москвы, рассуждение эпилога и др., вынес отдельно и хочу напечатать в виде отдельных статей».

На этом Толстой свое сообщение о «рассуждениях» считает законченным, ставит точку и продолжает: «Другое, что я сделал, переводил все французское по-русски; но еще не кончил 4, 5 и 6 томы, и кое-где

[6] Это заявление Толстого находит отклик и в наши дни. Один из героев романа К. Симонова «Солдатами не рождаются» размышляет: «Может, все же прав Толстой, когда говорит, что нет величия без простоты, добра и истины».

lib.pushkinskijdom.ru

выкидывал плохое» (т. 62, стр. 30). Слова «выкидывал плохое» не могут относиться к «рассуждениям», как думает Н. К. Гудзий,[7] так как о рассуждениях все сказано уже раньше, и теперь речь идет о «другом». Слова эти могут относиться только к художественному тексту «Войны и мира».

Обратившись к тексту «Войны и мира» в издании 1873 года, мы действительно находим, что Толстой сделал в нем ряд исправлений не только стилистического, как пишет Н. К. Гудзий, но и смыслового характера. В Отделе рукописей Государственного музея Толстого хранится экземпляр пятого и шестого томов «Войны и мира» издания 1869 года, на который были нанесены Толстым исправления для издания 1873 года. Все эти исправления учтены в моей статье «Авторские исправления текста „Войны и мира"», напечатанной в двенадцатой книге (т. II) «Летописей» Государственного литературного музея, вышедшей в 1948 году.

Разумеется, исправления текста «Войны и мира», сделанные Толстым в издании 1873 года, как не нарушающие структуры произведения, должны быть внесены в текст романа-эпопеи.

В письме к Страхову от 22 июня того же года Толстой, посылая исправленный экземпляр «Войны и мира» для нового издания, сообщает сведения, проливающие свет на главную цель, которую он ставил перед собой при переработке романа для нового издания. В этом письме он писал: «Рассуждения военные, исторические и философские, мне кажется. вынесенные из романа, *облегчили* (курсив мой, — *Н. Г.*) его и не лишены интереса отдельно» (т. 62, стр. 36).

Итак, главная задача, которую ставил перед собой Толстой в переработке «Войны и мира» для нового издания, состояла в том, чтобы «облегчить» роман, т. е. освободить его от всех рассуждений как философских, так и военно-исторических. С этой целью военно-исторические рассуждения были перенесены в приложение, из философских рассуждений были оставлены только те, которые входили в состав эпилога, а все философские рассуждения, входившие в текст романа, были удалены совершенно. При этом не ставился вопрос, «хороши» или «плохи» эти рассуждения. Удалялись они только потому, что менялась структура романа.

Роман был перестроен согласно с замечаниями Н. Н. Страхова и других критиков.

Авторы статьи «Еще раз об издании сочинений Л. Н. Толстого» высказывают предположение, что перестройка «Войны и мира» была «навязана» Толстому Н. Н. Страховым. Из писем Толстого к Страхову, в которых он спрашивал мнение Страхова о переменах, произведенных им в тексте «Войны и мира», видно, что к решению произвести эти перемены он пришел самостоятельно, а не под влиянием советов Страхова. Но Толстой, конечно, очень хорошо помнил, что в своих восторженных статьях о «Войне и мире», печатавшихся в 1869—1870 годах в журнале «Заря», Страхов высказывался против внедрения в роман философских рассуждений. И воспоминание об этом мнении Страхова могло оказать некоторое влияние на решение Толстого.

Несомненно, что было немало читателей, которые были вполне удовлетворены новым построением «Войны и мира». Им не нужно было перебрасывать страницы романа, занятые философскими рассуждениями, а в приложение они не заглядывали.

Но были читатели и другого рода, которые особенно дорожили военно-историческими соображениями Толстого. К числу таких принадлежал не доживший до выхода издания 1873 года В. П. Боткин, который в од-

[7] Эту же ошибку Н. К. Гудзий повторяет и в своей последней статье в «Русской литературе» (стр. 205).

lib.pushkinskijdom.ru

ном из писем к Фету, восторгаясь художественной стороной «Войны и мира», в то же время писал: «Даже его военные соображения полны интереса, и мне в большей части случаев кажется, что он совершенно прав».[8]

Перестройка «Войны и мира» вызвана была не тем, что Толстой был недоволен своим произведением в первой его редакции, а практическими, не связанными с творчеством побуждениями.

Как я писал в первой статье, Толстого очень расстраивали и возмущали несправедливые критики его произведений. Кроме того, они несомненно мешали распространению его книг. Нападки, иногда очень ожесточенные, вызывали именно философские рассуждения автора «Войны и мира». Мерой предупреждения против появления неприязненных критических статей и явилось удаление философских рассуждений из текста романа.

Нечто подобное Толстой предпринял с вышедшей незадолго до того его «Азбукой». 17 декабря 1872 года он писал Н. Н. Страхову: «Азбука не идет, и ее разбранили в „Петербургских ведомостях“; но меня почти не интересует, я так уверен, что я *памятник воздвиг* этой Азбукой» (т. 61, стр. 349). Отрицательная рецензия П. Полевого на «Азбуку» нисколько не понизила высокого мнения автора об этом его труде, в чем он был, разумеется, прав. Но Толстой не остался пассивным зрителем неудачи своей книги, а для лучшего проникновения ее в читающую публику сначала разброшюровал «Азбуку» на 12 отдельных книжек, а потом весь русский материал «Азбуки» издал отдельно в четырех «Русских книгах для чтения», сразу завоевавших большой успех.

Перестройка плана «Войны и мира» действительно вызвала благоприятные суждения критики. Так, в № 2 за 1874 год распространенной в то время газеты Каткова «Московские ведомости» появилась подписанная буквой *А* заметка о новом издании сочинений Толстого, в которой было отмечено, что в этом издании автор исключил или перенес в приложение все философские и военно-исторические рассуждения «Войны и мира», что вызвало со стороны критика замечание: «Какого бы кто ни был мнения об этих рассуждениях и взглядах, всякий, наверное, согласится, что они лишним бременем лежали на романе и насильственно отрывали читателя от художественного рассказа».

Прошло двенадцать лет.

В 1885 году С. А. Толстая предприняла новое — пятое — издание сочинений своего мужа. В этом издании текст «Войны и мира» перепечатывался не по изданию 1873 года, а по первому и второму изданиям 1868—1869 годов: был сохранен в тексте французский язык, а философские и военно-исторические рассуждения были возвращены на страницы романа-эпопеи.

Мы не располагаем никакими данными относительно того, при каких условиях произошло это возвращение текста «Войны и мира» к первым изданиям. Быть может, Толстой, никогда не отказывавшийся от изложенных в романе его философских рассуждений, сам пожелал в новом издании видеть свое произведение в полном, а не в урезанном виде; быть может, С. А. Толстая произвела эту перемену по собственной инициативе или по чьему-либо совету. Не исключена возможность, что лицом, посоветовавшим Софье Андреевне возвращение текста «Войны и мира» к первому и второму изданиям, был Н. Н. Страхов, которому С. А. Толстая безусловно доверяла во всех литературных делах. Уже по выходе пятого издания романа, 27 июля 1887 года, Страхов писал Толстому, что он изменил свое мнение о «Войне и мире», что он раньше недостаточно ценил это произведение: «Если бы я теперь писал свои

[8] А. Фет. Мои воспоминания. 1848—1889, ч. II. М., 1890, стр. 196.

lib.pushkinskijdom.ru

статьи об Вас, то написал бы иначе. Я не видал тогда, что Вы уже тогда выступили мыслителем и нравоучителем с полным мировоззрением...» [9]

Но если действительно возвращение текста «Войны и мира» в пятом издании сочинений Толстого к первому и второму изданиям было произведено С. А. Толстой — по собственной ли инициативе или по чьему-либо совету, — то совершенно несомненно одно: такое изменение Софья Андреевна могла произвести только с ведома и согласия Толстого. С. А. Толстая была горячей почитательницей всех художественных произведений своего мужа (исключая «Крейцерову сонату» и «Воскресение») и никак не могла позволить себе своевольничать в издании «Войны и мира».

Но «Толстой, вообще теперь равнодушно относившийся к судьбе текста „Войны и мира“, готов был предоставить жене возможность поступить по-своему», — возражает Н. К. Гудзий (стр. 198).

Какие же имеются у нас основания полагать, что в 1885 году Толстой был «равнодушен» к судьбе текста «Войны и мира»?

Таких оснований нет никаких.

Напротив, на основании письма Толстого к А. И. Эртелю от 15 января 1890 года о Наполеоне и мемуарных свидетельств Г. А. Русанова и частично Э. Моода мы можем утверждать обратное: Толстой определенно высказывался в пользу первого издания своего произведения.

Текст «Войны и мира» в издании 1873 года был подготовлен самим Толстым, но текст этот не является выражением его творческой воли.

Подлинным, авторитетным и полным текстом «Войны и мира» нужно считать тот текст первого издания романа, который вышел из-под пера автора в результате его семилетнего упорного, напряженного и вдохновенного труда, — тот текст, о котором С. А. Толстая записала в своем дневнике 12 января 1867 года: «Левочка всю зиму раздраженно, со слезами и волнением пишет».[10]

Толстой периода «Войны и мира» немыслим без его философского мировоззрения, которое полностью выражено в философских рассуждениях, включенных автором в роман-эпопею.

История русского народа в бурный 1812 год, так правдиво и глубоко изображенная в «Войне и мире» художественными средствами, не может быть отделена от военно-исторических рассуждений автора, помогающих читателю понимать смысл и значение изображаемых событий и неразрывно связанных с художественным текстом.

Последним выражением авторской воли по отношению к «Войне и миру» следует считать вышедшее с ведома и согласия Л. Н. Толстого пятое издание его сочинений 1886 года, возвращавшее текст гениального творения к первому и второму его изданиям.

---

[9] Толстовский музей, т. II. Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894. СПб., 1914, стр. 355.

[10] Дневники Софьи Андреевны Толстой, стр. 97.

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. ГУКАСОВА

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СТИЛЕМ СТАТЬИ В. И. ЛЕНИНА «ПАМЯТИ ГЕРЦЕНА»

«... Впечатление непередаваемого блеска, которое производили многие работы Ильича, ... — сказал А. В. Луначарский в одном из своих выступлений вскоре после смерти В. И. Ленина, — знакомо каждому. Это такие брошюры, после которых испытываешь какое-то внутреннее эстетическое волнение: такая в них ясность, простота и чистота мысли... и, когда читаешь Ленина, начинаешь понимать, какая социально-педагогическая мощь лежит в публицистике В. И. Ленина...» [1]

О публицистических и критических трудах В. И. Ленина, о Ленине-журналисте, редакторе и, наконец, о Ленине-стилисте написано немало.

В частности, о Ленине-стилисте писали его друзья и соратники (Н. К. Крупская, А. В. Луначарский, М. Ольминский, В. Воровский, Ф. Петров и др.), а также лингвисты [2] и литературоведы. Примечательно, что Маяковский первый номер журнала «Леф» (1924) почти полностью посвятил стилю Ленина (статьи Б. М. Эйхенбаума, В. Б. Шкловского, Ю. Н. Тынянова, Б. В. Томашевского и др.). Н. К. Крупская с большой похвалой отозвалась об одной из этих статей, в которой, как она отмечала, «освещался вопрос, как структура речи Ильича придает ей страстность, как способствует она подчеркиванию основных мыслей, оттенков».[3]

В работах, посвященных изучению стиля Ленина,[4] раскрыто своеобразие формы ленинских статей, их логическая завершенность и композиционная стройность. Исследователи подчеркивают, что стиль Ленина определяется в первую очередь страстным желанием убедить читателя и в понятной форме донести до него каждую мысль. В этих же целях В. И. Ленин использует образы художественной литературы (Грибоедова, Гоголя, Щедрина, Тургенева и др.) и строит свои статьи в виде лекций, докладов, рефератов.

Недаром Н. К. Крупская, говоря о трех этапах процесса творчества Ленина (выбор темы, ее разработка и литературная отделка), отмечала, что последнему моменту, т. е. литературной отделке, Ильич уделял особенно много внимания.

Заботу В. И. Ленина о литературном оформлении отмечает и член КПСС с 1896 года проф. Ф. Петров. Говоря о том, что Ленин основное внимание уделял идейному содержанию написанного и прежде всего «марксистскому, революционному освещению развития явлений», Петров добавляет: «Исправляя уже написанное, он строго следил за стилем, за хорошим изложением мыслей, правильным русским языком».[5]

Но авторы названных нами работ как последних лет (Портянкин, Яковлев и другие), так и ранних (в журнале «Леф»), изучая стиль Ленина, обращаются, как правило, к его трудам, посвященным вопросам политической экономии, права, государства и философии. Статьи же Ленина о литературе, о писателях (о Толстом, о Герцене) выпадают из круга изучения.

Между тем эти работы с точки зрения стиля, особенно статья «Памяти Герцена»,[6] представляют несомненно большой интерес. Статья о Герцене — одно из таких произведений, после прочтения которых действительно испытываешь эстетическое волнение и постигаешь социально-педагогическую мощь ленинской мысли.

---

[1] А. В. Луначарский. Ленин — ученый и публицист. М., 1924, стр. 21. Выдержки из этой работы опубликованы в «Литературной газете» (№ 49) от 23 апреля 1960 года в статье «Могучая печать его гения».

[2] Д. Н. Введенский. Опыт изучения стиля и композиции политических брошюр В. И. Ленина («К деревенской бедноте»). «Русский язык в школе», 1931, № 5.

[3] Ленин-журналист и редактор. Госполитиздат, М., 1960, стр. 289. Крупская могла иметь в виду статью Ю. Тынянова или Б. Эйхенбаума.

[4] Кроме указанного выше сборника см.: И. А. Портянкин. Редакторская и публицистическая деятельность В. И. Ленина. М., 1959; Б. Яковлев. Ленин-публицист. Госполитиздат, М., 1960.

[5] Ф. Петров. Ленин у истоков великой партии. «Правда», 1963, № 97, 7 апреля.

[6] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 255—262.

lib.pushkinskijdom.ru

Статья «Памяти Герцена» явилась вкладом не только в науку о Герцене. В ней получило свое развитие ленинское учение о двух культурах в классовом обществе, о преемственности поколений в русском освободительном движении. Она имеет основополагающее методологическое значение при конкретно-историческом изучении сложнейших противоречивых явлений как для литературоведов, так и для историков, философов, экономистов и педагогов.

О Герцене писали Г. В. Плеханов, А. В. Луначарский, А. М. Горький. Но называя Герцена оригинальным русским мыслителем и освещая многогранную его деятельность, они не касались развиваемых в статье Ленина вопросов о генезисе, об эволюции мировоззрения Герцена и его месте в истории освободительного движения.

Появившись в 1912 году, т. е. в пору, когда царское правительство и буржуазно-веховская контрреволюция не знали (как и после смерти Толстого) «на какой ноге танцевать»,[7] статья Ленина носит ясно выраженный полемический характер, имеет определенных адресатов.[8] Она написана с учетом всего, что сказано о Герцене, исправляет ошибки, допущенные в оценке Герцена, и по-новому решает вопрос о его наследстве. В. И. Ленин имел все основания сказать, что, чествуя Герцена как в России, так и за рубежом, либералы и народники, в речах которых о Герцене «царит фраза и фраза», искажали его облик.

«Великий гражданин, не во время родившийся», «Великий москвич», «Славянофил», «Мистик», «Певец гимна царю-освободителю»,[9] «Кающийся дворянин», «Курбский новой России», «Народник», «Враг социализма» — таков неполный перечень многочисленных, надуманных и претенциозных определений, которые критики и публицисты правого и либерально-народнического лагеря давали Герцену, пытаясь во что бы то ни стало доказать, что после 1848 года, и особенно после 1861-го, Герцен якобы отказался от своих былых революционных и социалистических взглядов и идей.

Для оправдания своих умозаключений они договаривались до абсурда. «Герцен не литератор, — уверял Струве, — он не только не собрание сочинений в 10 томах (имеется в виду женевское издание 1875—1878 годов, — *А. Г.*)..., но даже не собрание идей. У него были, конечно, идеи, но это неважно, важно то, что он был живым человеком».[10]

Статья «Памяти Герцена» поражает не только глубиной содержания, но и стройностью и четкостью построения. В ней 3 части: в первой ставится вопрос о дворянских революционерах, о Герцене как о мыслителе, о его духовном крахе; во второй — об отношении Герцена к русской действительности, о «русском социализме» и говорится о значении его деятельности в целом; в третьей — определяется место Герцена в истории русского освободительного движения.

Структура статьи свидетельствует о том, как тщательно обдуман ее план и как много внимания было уделено логике и стройности ее изложения.

В начале статьи Ленин, во-первых, мотивирует выбор темы (о Герцене пишут много, но во всем «царит фраза и фраза»), раскрытие которой приводит к выводу: «Отсюда видно, как подло и низко клевещут на Герцена...»; во-вторых, ставит вопрос, почему следует вспомнить Герцена («Рабочая партия должна помянуть Герцена не ради обывательского славословия, а для уяснения своих задач»).

Вслед за введением Ленин переходит непосредственно к вопросу о духовном крахе Герцена. И это не случайно. Ленин обращается к тому, о чем больше всего и прежде всего писали буржуазные критики, всячески стараясь доказать, что от революционных идей Герцен пришел к примирению с либерализмом. П. Струве, например, уверял, что «пессимизм „С того берега“ был порождением не только трезвого духа, но и горделивого суда над действительностью, дерзнувшей — в лице мировой революции 1848 г. — обмануть мечты и разрушить идеалы».[11]

Это, конечно, «фраза», но фраза довольно лукавая. Ведь в книге «С того берега», при всех сказавшихся в ней колебаниях в отношении идеалов, ясно проходит мысль: новый том всемирной истории начнется с социализма.

Явно в ответ на суждения и толки, подобные суждениям Струве, Ленин сразу же говорит о социально-исторической основе скептицизма Герцена, о его пессимизме после 1848 года и духовном крахе как о «крахе *буржуазных иллюзий*

---

[7] Царский министр С. Ю. Витте, рассказывая о том, как правительство в связи со смертью Толстого не знало, «на какой ноге танцевать» (как бы выразив соболезнование, исподтишка оно принимало полицейские меры, чтобы действительное соболезнование выражалось в скромных размерах), пишет: «Его величество сделал резолюцию на донесении о смерти Толстого, что Толстой был великий художник, а затем, что бог ему судья» (С. Ю. Витте. Воспоминания, т. 3. Соцэкгиз, 1960, стр. 537—538).

[8] Вопросу о том, против кого направлена статья Ленина, посвящена работа С. Рейсера («Русская литература», 1962, № 2), где автор называет ряд других работ о полемичности статьи Ленина.

[9] «Гимн» Герцена называли «образцом светского витийства».

[10] «Русская мысль», 1912, № 4, стр. 131.

[11] Там же, стр. 136.

lib.pushkinskijdom.ru

в социализме». «Духовная драма Герцена, — разъясняет и уточняет Ленин, — была порождением и отражением той всемирно-исторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии *уже* умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата *еще не* созрела».

В этой фразе заслуживают внимания выделенные курсивом *уже* и *еще*. Они не только поясняют мысль, что явления общественной жизни следует изучать конкретно-исторически, но и подчеркивают то обстоятельство, что в переходные моменты изучать явления конкретно-исторически это значит уметь видеть как умирающие, так и намечающиеся, едва только зарождающиеся в социальной жизни начала. Любопытно, что подобные формулировки повторяются во многих работах Ленина. Они с предельной точностью определяют своеобразие того или иного общественного явления *во времени* и именно поэтому весьма и весьма поучительны. Их можно назвать одними из любимых формулировок Ленина.[12]

В статье подчеркнуты (выделены курсивом) также, с одной стороны, выражения, характеризующие слабые стороны мировоззрения Герцена («*тогдашнюю* революционность», «*буржуазные иллюзии*», «*ни грана* социализма»), и, с другой — выражения, характеризующие сильные стороны Герцена («чем отличался *революционер* Герцен от либерала», «великое звание *революционера*», «Герцен *порвал* с... либеральным мудрецом», «обратил свои взоры... к *Интернационалу*», «*собирать полки*», «*мир рабочий*», «*с вольным русским словом*»).

Если в одних случаях подчеркивания усиливают критический оттенок, то в других — они придают суждениям одобрительный характер; вместе же и те и другие служат многосторонней характеристике Герцена как сложного, противоречивого деятеля, но в то же время деятеля передового, революционного.

Убеждающий, дидактический характер придают статье Ленина не только подчеркивания, но и многие другие особенности стиля (единоначатия, повторы, градация и пр.). В первой части статьи читаем:

«В крепостной России 40-х годов XIX века он сумел подняться на такую высоту, что встал в уровень с величайшими мыслителями своего времени. Он усвоил диалектику Гегеля. Он понял, что она представляет из себя „алгебру революции“. Он пошел дальше Гегеля, к материализму, вслед за Фейербахом... Герцен вплотную подошел к диалектическому материализму и остановился перед — историческим материализмом». Фраза, следующая после трехкратного повтора (он. он, он) и градации («усвоил», «понял», «пошел дальше»), нужна здесь не только для оправдания и подтверждения первой фразы («он сумел подняться на такую высоту»), но и последней («вплотную подошел к диалектическому материализму и остановился перед — историческим материализмом»), тем самым для наиболее точного определения философских позиций Герцена.

Новые повторы («Чествуя Герцена». «Чествуя Герцена») и градацию («подхватили», «расширили», «укрепили», «закалили») находим и в последней части статьи, где содержится вывод об историческом значении Герцена-революционера.

Заметим тут же, что короткие, чеканные фразы-выводы Ленина, которые, как правило, следуют за сложными периодами, звучат как четкие формулы и потому не просто хорошо запоминаются, но и воспринимаются как обоснованные истины («Восстание декабристов разбудило и „очистило“ его»; «при всех колебаниях... демократ все же брал в нем верх»; «Узок круг этих революционеров»; «Рабье молчание было нарушено»; «Он поднял знамя революции»; «Буря, это — движение самих масс» и т. п.).

В композиции статьи, в своеобразной гармонии ее частей, в чередовании сложных предложений с простыми, в ее тоне и ритме обращает на себя особое внимание структура сложных предложений. Ленин пишет: «...скептицизм есть форма перехода от демократии к либерализму, — к тому холуйскому, подлому, грязному и зверскому либерализму, который расстреливал рабочих в 48 году, который восстановлял разрушенные троны, который рукоплескал Наполеону III и который *проклинал*, не умея понять его классовой природы, Герцен».

Нарастание оценочных эпитетов (холуйскому, подлому, грязному, зверскому), сочетание трехкратного «который» с последним — четвертым («и который *проклинал*... Герцен»), требующим совершенно иной, чем предыдущие, интонации, — все это усиливает противопоставление Герцена либералам.

При чтении этого сложного периода испытываешь эмоциональное (и эстетическое) волнение примерно такого же порядка, какое испытываешь, слушая музыку, с волнением ожидая последнего финального аккорда.

Это сравнение еще больше напрашивается при чтении взволнованных и волнующих периодов второй части статьи, где Ленин девять раз начинает свой

---

[12] В статье: «Партийная организация и партийная литература»: «Революция еще не закончена. Если царизм *уже* не в силах победить революции, то революция *еще* не в силах победить царизма»; «Толстой и пролетарская борьба»: «Его (Толстого, — *А. Г.*) устами говорила вся та многомиллионная масса русского народа, которая *уже* ненавидит хозяев современной жизни, но которая *еще* не дошла до сознательной, последовательной, идущей до конца, непримиримой борьбы с ними».

lib.pushkinskijdom.ru

ход мыслей со слова «когда» («Когда один из отвратительнейших типов либерального хамства, Кавелин...»; «Когда был арестован Чернышевский...»; «Когда либерал Тургенев написал частное письмо Александру II...»; «Когда вся орава русских либералов отхлынула от Герцена за защиту Польши, когда все „образованное общество" отвернулось от „Колокола"...»; «Когда получалось известие, что крепостной крестьянин убил помещика за покушение на честь невесты...»; «Когда сообщали, что вводятся военные начальники...», «Когда полковник Рейтерн застрелился в Варшаве...»; «Когда перебили 50 крестьян в Бездне и казнили их вожака Антона Петрова...»).

Эти периоды с повторами нужны для того, чтобы внушить читателю, убедить его, что Герцен не был ни с Кавелиным, ни с «седовласой Магдалиной», ни с группой «либерального хамства», ни с «оравой русских либералов», ни с «образованным обществом» (в кавычках), но, что он был за революционную агитацию, за призывы к насилию, что он «продолжал отстаивать свободу Польши и бичевать усмирителей, палачей, вешателей Александра II», что он был душою с тем крестьянином, который убил помещика, с тем полковником, который застрелился в Варшаве, с теми крестьянами, которых казнили вместе с их вожаком Антоном Петровым.

Строки эти, написанные в защиту Герцена, во имя справедливости (фраза «справедливость требует сказать...» предшествует им), носят особый эмоциональный, патетический характер.

К сказанному следует добавить, что в отличие от критиков, которые ссылались лишь на те строки герценовских сочинений, которыми они могли проиллюстрировать свои предвзятые умозаключения, Ленин опирается на все обширное наследие Герцена. Он цитирует и использует «Былое и думы», ряд статей из «Колокола» («Концы и начала», «Ископаемый епископ»), письма Герцена к Александру II, к Кавелину, к «старому товарищу» (Бакунину), ссылается на «Письма об изучении природы» Герцена и, наконец, имеет, конечно, в виду книгу «С того берега», когда говорит о кризисе мировоззрения Герцена.

«Нарисуйте их портрет во весь рост по цитатам из них же. Я уверен, это у Вас вышло бы, только капельку пособирать цитат», — советует В. И. Ленин Луначарскому в августе 1905 года в связи с полемикой Мартова и его единомышленников с «Пролетарием».[13]

Сам Ленин, как известно, умел и любил пользоваться цитатами «из них же», т. е. из работ своих политических противников. По мнению Ю. Тынянова, использование слов противника является характерной особенностью стиля Ленина.[14] Но статья «Памяти Герцена», в которой по различным поводам использованы слова и цитаты самого Герцена, убеждает нас в том, что для стиля Ленина характерно использование цитат не только из произведений его идейных противников. Можно сказать, что Ленин нарисовал портрет Герцена во весь рост по цитатам «из него же». При этом формы и приемы цитирования, явившиеся одним из выразительных средств эмоционального воздействия, довольно разнообразны. В одних случаях Ленин цитирует Герцена дословно («...между ними развились люди 14 декабря, фаланга героев...», или: «Первый умный полковник, который со своим отрядом примкнет к крестьянам, вместо того, чтобы душить их, сядет на трон Романовых»).[15]

В других — сокращает текст, перефразируя в связи с этим слова и выражения Герцена.

«Концы и начала» Герцена

«Вне службы дворянин превращался из битого денщика в бьющего Петра I; в деревне ему было полное раздолье, тут сам он становился капралом, императором, вельможей и отцом вотчины. Из этой жизни волка и просветителя вместе вышли все колоссальные уродства — от Бироновых заплечных мастеров и Потемкиных большого размера до Биронов-палачей и Потемкиных в микрометрическом сокращении; от Измайлова, секущего исправников, до Поздрева с оборванной бакенбардой; от Аракчеева всея России до батальонных и ротных Аракчеевых, *заколачивающих* в гроб солдата; от взяточников первых трех классов до голод-

«Памяти Герцена»
В. И. Ленина

«Дворяне дали России Биронов и Аракчеевых, бесчисленное количество „пьяных офицеров, забияк, картежных игроков, героев ярмарок, псарей, драчунов, секунов, серальников", да прекраснодушных Манилловых. „И между ними — писал Герцен — развились люди 14 декабря, фаланга героев, выкормленных, как Ромул и Рем, молоком дикого зверя... Это какие-то богатыри, кованные из чистой стали с головы до ног, воины-сподвижники, вышедшие сознательно на явную гибель, чтобы разбудить к новой жизни

[13] Ленин-журналист и редактор, стр. 45.
[14] «Леф», 1924, № 1, стр. 105.
[15] У Герцена не «трон», а «престол».

lib.pushkinskijdom.ru

ной стаи пернатых, *записывающих* бедных мужиков в могилу, — со всеми неистощимыми вариациями пьяных офицеров, забияк, картежных игроков, героев ярмарок, псарей, драчунов, секунов, сералышков. В их числе там-сям изредка попадался помещик, сделавшийся иностранцем для того, чтоб остаться человеком или „прекрасная душа“ Манилов, горлица-дворянин, воркующий в господском доме близ исправительной конюшни. А... между ними развились люди 14 декабря...»

молодое поколение и очистить детей, рожденных в среде палачества и раболепия“».

Использовав в сокращении основной тезис Герцена о Биронах и об Аракчеевых, заменив выражение Герцена «со всеми неистощимыми вариациями» выражением «бесчисленное количество», процитировав дословно строки Герцена о дворянских «героях» (о пьяных офицерах, забияках, картежных игроках, о героях ярмарок и пр.) и завершив этот перечень перифразом о «прекраснодушных Маниловых», Ленин дальше уже полностью, дословно приводит строки Герцена об иных дворянских героях, о героях в подлинном смысле слова. Эта дословная цитата в контексте предшествующего, сокращенного Лениным текста Герцена выглядит в ленинской статье несколько по-иному, чем у Герцена. Она резче выделяется и именно поэтому звучит более эмоционально.

Большая цитата (с сокращениями, о чем говорят многоточия в тексте) использована Лениным также из статьи Герцена по поводу открытия мощей Тихона Задонского — «Ископаемый епископ, допотопное правительство и обманутый народ». Параллельно первой части, где раздумья о дворянах Ленин завершает лирически окрашенной цитатой о декабристах, тут рассказ о крестьянах он завершает другой цитатой из Герцена — его лирическим обращением к русскому народу. «О, если б слова мои могли дойти до тебя, труженик и страдалец земли русской!.. как я научил бы тебя презирать твоих духовных пастырей, поставленных над тобой петербургским синодом и немецким царем... Ты ненавидишь помещика, ненавидишь подьячего, боишься их — и совершенно прав; но веришь еще в царя и архиерея... не верь им. Царь с ними, и они его. Его ты видишь теперь, ты, отец убитого юноши в Бездне, ты, сын убитого отца в Пензе... Твои пастыри — темные как ты, бедные как ты... Таков был пострадавший за тебя в Казани иной Антоний (не епископ Антоний, а Антон безднинский)... Тела твоих святителей не сделают сорока восьми чудес, молитва к ним не вылечит от зубной боли; но живая память об них может совершить одно чудо — твое освобождение».

Это обращение Герцена из статьи, опубликованной в «Колоколе» 15 августа 1861 года (из нее изъяты Лениным подробности о Бездне), спустя полвека, в 1912 году, вскоре после Ленских событий, должно было звучать весьма современно. Многие фразы Герцена («веришь еще в царя и архиерея... не верь им»; «Царь с ними, и они его» и др.) и особенно последняя фраза отрывка («живая память об них может совершить одно чудо — твое освобождение»), как и одна из последних фраз самого Ленина («Буря, это — движение самих масс»), должны были восприниматься, да и воспринимались в 1912 году, как призывы к борьбе, к освобождению.[16] Об этом красноречиво свидетельствует уже в наше время И. Полонский (член КПСС с 1907 года), который слушал речь В. И. Ленина в Париже на вечере, посвященном памяти Герцена. Вот, что он пишет: «Спустя примерно неделю, мне, как печатнику типографии большевистской газеты „Социал-демократ“, пришлось вторично встретиться с этой речью В. И. Ленина. Она печаталась в № 26 газеты под названием „Памяти Герцена“. Я перечитывал ее несколько раз. Заключительные слова ее: „Буря, это — движение самих масс. Пролетариат, единственный до конца революционный класс, поднялся во главе их и впервые поднял к открытой революционной борьбе миллионы крестьян. Первый натиск бури был в 1905 году. Следующий начинает расти на наших глазах“ вселяли чувство уверенности в победе сил революции».[17]

Так, в статье Ленина намечалась связь с прошлым не только настоящего, но и будущего, и тем самым подчеркивалась мысль о непреходящем историческом значении деятельности Герцена.

---

[16] Жаль, что рукопись статьи Ленина не сохранилась и нельзя проследить за творческим процессом.

[17] И. Полонский. Перед бурей. «Известия», 1963, № 79, 3 апреля. См. также сообщение М. Грановой «История одной афиши» («Литературная газета», 1964, 30 мая). Свидетельство И. Полонского противоречит тем выводам, которые делает С. Рейсер в своей статье, утверждая, что Ленин не мог участвовать на вечере памяти Герцена, и говоря о времени издания статьи (см. названную выше статью С. Рейсера в журнале «Русская литература» (1962, № 2, стр. 27—29)).

lib.pushkinskijdom.ru

Этим же целям служит и другая форма цитирования — включение отдельных слов и выражений Герцена в текст статьи.

Либералы клеветали на Герцена разнообразными способами. То уверяли, что Герцен не политик, а художник, то, наоборот, пытались доказывать, что он вовсе не художник, а лишь публицист и политик.

Ленин в статье прямо этого вопроса не касается, но, используя отдельные слова и выражения Герцена и солидаризируясь с его оценками, образными выражениями, он уже тем самым признает в нем художника слова. При этом примечательно, что те оценки, которые дает Ленин либералам и царскому правительству, его эпитеты, метафоры («холуйский», «подлый», «грязный», «зверский либерализм», «либеральный мудрец», «подлый либерал», «рыцари либерального российского языкоблудия», «гадина, царская монархия» и пр.) — находятся в строжайшем соответствии с саркастическими, жгучими, злыми и меткими словами самого Герцена, бичующими либералов и правительство («политико-сентиментальные сентенции», «гнилую паутину высокомерно-крошечных идеек», «золотушные мысли экс-профессоров», «люди-трава», «люди-слизняки», «шайку разбойников и негодяев, которая управляет нами» и др.). Выражения Герцена органически входят в речь Ленина, находятся в строгой гармонии с его лексикой и фразеологией.

Характеризуя самого Герцена, В. И. Ленин находит иные слова, выражающие и глубочайшее уважение к Герцену, и полное одобрение его действий и поступков («Герцен не смутился», «Герцен *порвал*», «*проклинал*... Герцен», «Герцен спас честь русской демократии», «он безбоязненно встал» и др.). В заключении, явно с одобрением цитируя (из VII части «Былого и дум») выразительную формулу, найденную Герценом для характеристики революционных демократов («Молодые штурманы будущей бури»), Ленин, продолжая Герцена, углубляет, уточняет его мысль о буре, о штурманах («Буря, это — движение самих масс»), одновременно определяя историческую роль Герцена и революционных демократов как предшественников пролетариата, устанавливая неразрывную связь революционного прошлого с настоящим и с будущим.

Богатая гамма словесных красок, сочетание чувства любви и ненависти, т. е. всего того, что присуще творениям Герцена, написанным, по словам Тургенева, «слезами и кровью», все это нашло воплощение в языке и в стиле статьи Ленина: с одной стороны, в ее лирическом звучании и, с другой, в ее сатирическом начале.

Статья Ленина выявляет самые сильные стороны дара Герцена — его неиссякаемую иронию, которая, как заметил еще Белинский, возвышается до сарказма, афористичность его речи и, наконец, могущество мысли и чувств Герцена.

«От глубины проникновения в систему индивидуального стиля, — говорит В. В. Виноградов, — зависит сила освещения портрета автора».[18] Именно глубиной проникновения в систему стиля Герцена определяется сила образа Герцена, его портрета, нарисованного Лениным.

Мы знаем, что В. И. Ленин любил Герцена. В библиотеке Ленина, в Кремле, собрание сочинений Герцена стояло вместе с собраниями сочинений многих других авторов, а в альбоме Ленина, по свидетельству Н. К. Крупской, кроме фотографических карточек родных и старых каторжан, находились карточки Чернышевского и Герцена.

В литературе о Герцене статья В. И. Ленина занимает особое место. Ее пафос определяется как характерными, присущими работам самого Ленина чертами — силой логики, простотой изложения, ясностью мысли и страстной убежденностью, так и неповторимым своеобразием, сложностью, многогранностью и многообъемностью творческой личности самого Герцена, этого «Вольтера XIX века», как его называли в Европе. Этими-то обстоятельствами и определяется своеобразие стиля статьи Ленина, ее строгий и четкий план, ее композиция, исчерпывающая характеристика Герцена, его слабых и сильных сторон, лирическое и сатирическое начало статьи, ее взволнованный, эмоциональный тон и пр. Этими же обстоятельствами определяется и жанровое своеобразие статьи Ленина, которая не укладывается в рамки одного какого-либо жанрового определения.

Статья «Памяти Герцена» — и партийный, политический документ, и научное исследование, и критическое и публицистическое произведение, и блестящая речь, речь оратора. Статья «Памяти Герцена» — это некролог-портрет великого революционера, исполненный со скульптурной выразительностью, с эмоциональностью, страстностью, портрет, сверкающий остротой и блеском языка Ленина-полемиста. Статья Ленина, скажем словами из вновь найденной работы Герцена, подобна «тем барельефам великих художников, в которых несколькими чертами, двумятремя ударами резца фигура обозначена так, что никогда не изглаживается из памяти».[19]

---

[18] В. В. Виноградов. Проблемы авторства и теория стилей. Гослитиздат, М., 1961, стр. 83.

[19] Цит. по: «Новый мир», 1962, № 3, стр. 234.

lib.pushkinskijdom.ru

В. ЗАПАДОВ

ДЕРЖАВИН И ПНИН

Н. Прытков, одним из первых обративший внимание на личность и творчество забытого в 1870-е годы поэта И. П. Пнина, указал на то, что центральные строфы оды «Человек» «составляют очевидный и резкий ответ на знаменитый стих Державина:

Я — червь, я — раб...» [1]

«Ода, — писал И. К. Луппол в 1934 году, — как это замечено всеми исследователями, представляет собою резкую антитезу державинской оде „Бог“». И далее: «Пнин обрушивается в скрытой форме на Державина...» [2] Мысль эта неоднократно повторялась в работах В. Н. Орлова.[3]

В то же время некоторые исследователи справедливо отмечали, что такие резкие оценки, как «ум слабый, униженный», «преподлый раб», «червь» и т. п., не заслужены Державиным.[4]

Явное противоречие между исторически верным обликом Державина и его (как полагают почти все литературоведы, начиная с Н. Л. Прыткова) характеристикой в оде Пнина побудило М. Г. Альтшуллера выдвинуть предположение, что ода Пнина направлена против Панкратия Сумарокова.[5] Эту гипотезу исследователь попытался обосновать с помощью следующих аргументов: 1) «громадный литературный и общественный авторитет» Державина, в силу которого Пнин будто бы не мог обрушиться на него с грубой бранью; 2) совпадение философского содержания од Державина «Бог» и Пнина «Человек» — и резкое расхождение обоих с П. Сумароковым; 3) «прямое указание на биографию П. Сумарокова», «хронологические факты жизни и творчества Панкратия Сумарокова», якобы имеющиеся в оде «Человек»; 4) близость дат: ода Пнина, получившая цензурное разрешение 2 декабря 1804 года, — ответ на вторую публикацию оды П. Сумарокова «Гордость», попавшую в Петербург 20—21 ноября 1804 года.

Возможность отвести брань Пнина от Державина, конечно, весьма соблазнительна, но аргументы М. Г. Альтшуллера нельзя признать состоятельными.

В отношении державинского общественного и литературного авторитета в это время М. Г. Альтшуллер явно заблуждается. В 1802—1803 годах Державин вызвал на себя бурю со стороны всего «благородного российского дворянства» (и, в частности, «молодых друзей» Александра I, к которым — особенно к графу П. А. Строганову и Н. Н. Новосильцеву — был близок Пнин) требованием обязательной службы дворян на пользу отечества. Он был объявлен «злодеем», «врагом» дворянства, на него были написаны десятки пасквилей, а в Москве на людном перекрестке был даже выставлен на поругание загаженный бюст поэта.[6] Новый поток пасквильной «литературы» вызвала отставка Державина 8 октября 1803 года; [7] такого же рода стихи, направленные против него, писались в большом количестве и до и после 1803 года.[8] Наконец, в том же самом «Журнале российской словесности», где напечатана ода Пнина, помещена эпиграмма на Державина, и «Человек» — только один эпизод общей антидержавинской полемики.

Неверным представляется и утверждение о совпадении философского содержания од Державина и Пнина. Поэты по-разному отвечают на центральный философский вопрос — в чем источник всесилия человеческого разума. «Я перед тобой — ничто», — говорит богу человек Державина. «Ты на земли, что в небе

---

[1] Н. Прытков. И. П. Пнин и его литературная деятельность. «Древняя и новая Россия», 1878, т. III, № 9, стр. 23 (цитата из стихотворения приводится неточно).

[2] Иван Пнин. Сочинения. М., 1934, стр. 11.

[3] Поэты-радищевцы. Библиотека поэта. «Советский писатель», Л., 1935, стр. 774; Вл. Орлов. Русские просветители 1790—1800-х годов. Изд. 2-е, Гослитиздат, М., 1953, стр. 425—430, и др.

[4] См., например: А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века, т. I. Изд. Московского унив., М., 1960, стр. 43.

[5] М. Альтшуллер. С кем полемизировал Пнин в оде «Человек». «Русская литература», 1963, № 1, стр. 134—137.

[6] Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VI, СПб., 1871, стр. 790; т. VIII, 1880, стр. 814—816. Далее цитируется это издание.

[7] Там же, т. VIII, стр. 836—844.

[8] См., например: Рукописный отдел Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, М.2239/6 (одно из стихотворений этого сборника — «Ответ» на басню Державина «Крестьянин и дуб» — опубликовано мной в книге: Г. Р. Державин. Стихотворения. Библиотека поэта, большая серия. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 435—436); ЦГАЛИ, ф. 180, № 6; рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, архив Я. К. Грота, № 16457/CIVб 7; № 16309/CIIб 8 и др.

lib.pushkinskijdom.ru

бог», — обращается к человеку Пнин. «*Сам собой* я быть *не мог*», — утверждает Державин. «Ты *сам* всех дел виною», «снискавши мудрость *сам собою* чрез труд и опытность *свою*» (курсив мой, — *В. З.*), — возражает Пнин. Наконец, налицо развернутая полемика:

Державин

Твое созданье я, создатель!
Твоей премудрости я тварь,
Источник жизни, благ податель,
Душа души моей и царь!..

Пнин

Скажи мне, наконец, какою
Ты силой свыше вдохновен,
Что все с премудростью такою
Творить ты в мире научен?
Скажи?.. Но ты в ответ вещаешь,
Что ты существ не обретаешь,
С небес которые б сошли,
Тебя о нуждах известили,
Тебя бы должностям учили
И в совершенство привели.

«... В оде Пнина нет, по существу, никакой полемики с одой Державина»,[9] — пишет М. Г. Альтшуллер. Думается, что приведенные примеры достаточно убедительно говорят о том, что полемика есть — и полемика по существу вопроса.

Об этом же говорит и самый авторитетный судья — Г. Р. Державин. Когда поэту стало известно, что опубликованный анонимно «Человек» приписывается его перу, он решительно возразил: «Напрасно на мой счет относят оду *о человеке*, в журнале напечатанную, которая ни образу мыслей моих, ни штилю не свойственна...» [10]

Не очень убедительна и ссылка М. Г. Альтшуллера на то, что в девятой строфе «Человека» содержатся указания на факты биографии и творчества П. Сумарокова. Если рассматривать оду «Человек» изолированно от литературно-общественной борьбы 1804—1805 годов, то можно подыскать соответствующие биографические данные, подходящие цитаты — и доказать что «Человек» направлен, скажем, против Ломоносова, Сумарокова, Петрова, Хераскова, Княжнина и даже... Радищева. В этом случае логичнее признать, что Пнин не имел в виду никого конкретно.[11]

Однако анализ литературно-общественной борьбы и журнальной полемики заставляет склониться к заключению, что в оде Пнина все же содержатся указания на конкретные факты — именно факты, касающиеся творчества Державина в целом (а не только оды «Бог»). И тогда строфа, в которой М. Г. Альтшуллер усматривает намеки на П. Сумарокова, становится исключительно точным указанием на важнейшие (хотя и весьма односторонне интерпретированные) темы творчества Державина — о месте человека и поэта в окружающем мире.

Пнин

Какой ум слабый, униженный
Тебе дать имя червя смел?..
Сначала в горести признался,

Державин

Я царь — я раб, я червь — я бог!

(Ода «Бог», 1784)

Мы только плачем и взываем:
О, горе нам, рожденным в свет!

(Ода «На смерть князя Мещерского», 1779)

---

[9] М. Альтшуллер. С кем полемизировал Пнин в оде «Человек», стр. 134.

[10] Письмо Г. Р. Державина к А. М. Бакунину от 28 февраля 1805 года (Сочинения Державина, т. IX, стр. 324). Я. К. Грот, не знавший о существовании оды Пнина «Человек», ошибочно указал, что Державин имел в виду одноименную оду Клушина, напечатанную в «С.-Петербургском Меркурии» в 1793 году. Однако из контекста совершенно ясно, что речь идет о только что напечатанном произведении (письмо датировано 28 февраля 1805 года), а не сочинении двенадцатилетней давности.

[11] Ю. М. Лотман и пришел к мысли, что Пнин перефразирует 21-й псалом царя Давида (Ю. Лотман. С кем же полемизировал Пнин в оде «Человек»? «Русская литература», 1964, № 2, стр. 166—167). Однако, справедливо указывая на то, что сама формула «человек — червь» восходит к тексту псалма, Ю. М. Лотман ошибочно утверждает, что «извлекать... из стихов Пнина более конкретные биографические сведения было бы неосторожно и *противоречило бы поэтике XVIII века*» (курсив мой, — *В. З.*). Как раз стихи одного из участников полемики — Державина — такими конкретными сведениями и намеками буквально переполнены (см. примечания в любом издании стихотворений Державина). Много конкретных указаний и в произведениях Николева, Княжнина, Муравьева, Крылова и других (иное дело, что по недостатку материалов мы не всегда можем расшифровать эти намеки) — до Пушкина включительно.

lib.pushkinskijdom.ru

Потом в сих мыслях век остался,
Что человек лишь червь земной.

Мы — гордость с бедностью
совместна;
Сегодня бог, а завтра прах...
(Ода «На смерть князя Мещерского»)

...Я червь — я бог!
(Ода «Бог»)

Почто ж, о смертный дерзновенный,
Невежда средь своих наук!
Летая мыслями надменный,
Иль ползая в пыли, как жук...[12]
(«Фонарь», 1804)

Строки же, в которых исследователь видит указания на биографию П. Сумарокова, являются не в пользу Державина истолкованной его же мыслью о положении поэта под гнетом самодержавного строя, столь ярко воплощенной в послании Храповицкому 1797 года, которое получило широчайшую известность в рукописи:

Пнин	Державин
То раб несчастный, заключенный, Который чувствий не имел: В оковах тяжких пресмыкаясь И с червем подлинно равняясь, Давимый сильною рукой...	Страха связанным цепями И рожденным под жезлом, Можно ль орлими крылами К солнцу нам парить умом? А хотя б и возлетали — Чувствуем ярмо свое. Должны мы всегда стараться Чтобы сильным угождать,... Раб и похвалить не может, Он лишь может только льстить.

И, наконец, последний аргумент М. Г. Альтшуллера просто ошибочен. М. Г. Альтшуллер указывает дату цензурного разрешения рукописи — 2 декабря 1804 года.[13] Но в данном случае существенна не эта, а другая дата: срок окончания работы Пнина над стихотворением, который может быть определен следующим образом: 1) почта от Москвы до Петербурга шла 7—9 дней, следовательно номер «Вестника Европы» с одой «Гордость», появившийся в Москве 16 ноября, не мог попасть в Петербург ранее 23—25 ноября; 2) январский номер «Журнала российской словесности», в состав которого входил «Человек», был представлен в цензуру 25 ноября 1804 года;[14] 3) в Цензурный комитет была сдана вполне законченная и переписанная набело рукопись (а для переписки 61 страницы нужен был не один день!), следовательно, Пнин отдал стихотворение Брусилову не позднее 21—22 ноября. Таким образом, Пнин должен был закончить оду «Человек» раньше, чем в его руки попала ода «Гордость».

Но чем все-таки объясняется грубый выпад Пнина? Ведь оба поэта были в какой-то степени близки идейно (и «Бог» и «Человек» — каждое произведение по-своему — гимн всесилию человеческого разума), их поэтические установки тождественны (Пнин как поэт примыкал к державинской школе. Так, например, характеристика Радищева в стихотворении, написанном по поводу его смерти, представляет собой перифразы из Державина; а седьмая и восьмая строчки второй строфы — почти точная цитата из стихотворения «Вельможа»).

В словах Пнина нельзя не видеть явного стремления уязвить Державина, унизить его как человека, дискредитировать как гражданина. Личный характер нападок Пнина нельзя объяснить одним только философским расхождением.

Обратимся к некоторым фактам общественной и литературной жизни 1804—1805 годов. Их до сих пор не учитывали при анализе полемики Пнин — Державин; тем не менее эти факты несомненно важны для определения «адресата» оды Пнина.

---

[12] Подобные «уничижительные» обороты проходят через все творчество Державина: «Там внемлет насекомым бог» («Успокоенное неверие», 1779); «Но знай: ты прах одушевленный» («Ко второму соседу», 1791); «Ах! глупому равны мы стаду, Косой что гонит к гробу смерть» («На тщету земной славы», 1796) и пр. Ср. 5—7-ю строфы позднейшего стихотворения «Гром» (1806), особенно: «И верьте, дерзки человеки! Что все величье ваше — прах».

[13] М. Альтшуллер. С кем полемизировал Пнин в оде «Человек», стр. 137.

[14] ЦГИАЛ, ф. 777, оп. 27, № 176, лл. 12 об.—13.

lib.pushkinskijdom.ru

В результате резкого расхождения Державина с дворянством, чиновничеством, откупщиками, а особенно с вельможным окружением Александра I и самим императором в конце 1803 года Державин должен был выйти в отставку. В мае следующего года поэт напечатал оду «Колесница», которая представляет собой злую сатиру на Александра и его министров.[15] Вместе с нею был опубликован «Фонарь». «...Написал он в собственное утешение сию пьесу, в которой смеялся над суетою мира».[16]

Где-то в это время[17] был пущен слух о том, что в 1790 году именно Державин предал А. Н. Радищева: он якобы послал Екатерине II через Зубова экземпляр «Путешествия из Петербурга в Москву», отчеркнув в книге наиболее «криминальные» места. Как удалось теперь выяснить, клевета возникла из слияния двух совершенно различных фактов: у Екатерины II действительно был экземпляр «Путешествия», в котором наиболее сильные места отчеркнуты самой императрицей;[18] Державин действительно посылал во дворец Зубову (и через него, очевидно, императрице) произведение, имевшее отношение к Радищеву.[19] Слух о мнимом предательстве пустил, по-видимому, некто из вельможного окружения Александра I.[20]

Эта клевета, по всей вероятности, и послужила причиной написания оды «Человек». Такая гипотеза вполне подтверждается и отношением к Пнину со стороны журнала «Северный вестник», и развернувшейся между «Журналом российской словесности» и Державиным полемикой, и последующей историей оды «Человек».

В конце 1804 года Пнин отдал И. И. Мартынову, издателю «Северного вестника», новые стихи — «Послание к В. С. С. на Новый год». «30 декабря 1804 года, — пишет В. Н. Орлов, — оно было представлено в цензуру в составе первой книжки „Северного вестника“ на 1805 год и в тот же день возвращено с „одобрением“... Однако в „Северном вестнике“ стихотворение это почему-то не появилось».[21]

---

[15] Подробно я говорил об этом в докладе «О научном издании сочинений Г. Р. Державина», прочитанном на заседании группы по изучению русской литературы XVIII века в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР 29 декабря 1962 года. См. также: Г. Р. Державин. Стихотворения. Библиотека поэта, малая серия. Изд. 3-е, «Советский писатель», М.—Л., 1963, стр. 422—423.

[16] Сочинения Державина, т. IX, стр. 258.

[17] Время возникновения слуха предположительно может быть определено следующим образом: он еще не получил распространения в момент смерти Радищева, иначе Пнин в «Послании А. П. Брежинскому», посвященном памяти Радищева, не использовал бы для его характеристики стихи Державина. В своих «Записках» С. Н. Глинка упоминает об «угодливых людях», представивших «Путешествие» императрице. Не исключено, что об этом сообщил Глинке в 1806 году Н. А. Радищев во время их совместного путешествия в Петербург (Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб., 1895, стр. 205). Кого он имел в виду, ясно из воспоминаний П. А. Радищева (В. П. Семенников. Радищев. Очерки и исследования. Госиздат, М.—Пгр., 1923, стр. 226)и Н. П. Боголюбова (Воспоминания из виденного, слышанного и испытанного. Рукописный отдел Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, фонд музейный, № 3196, л. 162 об.), прямо называющих Державина. Таким образом, клевета на Державина возникла между 1802 и 1805 годом; возможно, что пущена она была в ответ на «Колесницу», в середине 1804 года. Напомню, что Пнин и Н. Радищев служили вместе под начальством графа П. В. Завадовского и состояли в дружеских отношениях.

[18] Этот экземпляр впоследствии был куплен Пушкиным. Ныне хранится в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в составе библиотеки А. С. Пушкина. Воспроизведение страницы из этого экземпляра с пометками Екатерины II см. в кн.: Л. Б. Светлов. А. Н. Радищев. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 113.

[19] В оде «На шведский мир» Державин в завуалированной форме призывал императрицу простить Радищева (см.: В. Западов. Гаврила Романович Державин. Изд. «Просвещение», 1965, стр. 93—95).

[20] Это ясно из того, что видеть книгу в руках императрицы мог только тот, кто стоял к ней достаточно близко. Может быть, это был П. В. Завадовский, занимавший в 1790 году пост члена Государственного совета.

[21] Поэты-радищевцы, стр. 775. Указание В. Н. Орлова не совсем точно. Январский номер «Северного вестника» был представлен в цензуру 29 декабря 1804 года. На следующий день, 30 декабря, дополнительно была сдана «рукопись, принадлежащая к „Северному вестнику“, в коей содержится „Послание к В. С. С. на Новый год“» (ЦГИАЛ, ф. 777, оп. 27, № 176, лл. 35 об.—36. «Послание» было возвращено цензором 30 декабря, рукопись журнала — 3 января 1805 года). И то, и другое было одобрено на заседании Цензурного комитета 3 января 1805 года (там же, оп. 1, № 1, л. 41; оп. 27, № 1, л. 28).

lib.pushkinskijdom.ru

А через день-два в продаже появился первый номер «Журнала российской словесности» с одой «Человек».[22] Зная, по-видимому, о побуждениях Пнина, редакция «Северного вестника» отказалась печатать его стихотворение, решительно приняв тем самым сторону Державина. В январском номере журнала под заглавием «Отрывок из бумаг одного россиянина» была напечатана глава «Клин» из «Путешествия» Радищева, непосредственно за ней — стихотворение «На маневры 1804 года» Державина,[23] а послание Пнина было отвергнуто. Подобное поведение редакции «Северного вестника»: помещение рядом произведений Радищева и Державина и разрыв с автором оды «Человек» — являлось недвусмысленной демонстрацией сочувствия Державину, открыто выраженным недоверием к распускавшимся слухам. Более определенно журнал высказаться, пожалуй, и не мог.

В первой половине 1805 года Державин оставался активным сотрудником «Северного вестника», а произведения Пнина в журнале не печатались. По-видимому, такая позиция журнала объяснялась не личной неприязнью редакции, а принципиальными причинами, так как после смерти Пнина (17 сентября 1805 года) в ближайших номерах «Северного вестника» были напечатаны посвященные его памяти стихи С. Н. Глинки, Н. А. Радищева, К. Н. Батюшкова, отчет о траурном заседании Вольного общества любителей словесности, наук и художеств.[24]

Каким образом случилось, что И. И. Мартынов, подчиненный Завадовского и сослуживец Пнина, пошел против своего давнего приятеля? [25] По-видимому, решающую роль в этом сыграл Август Вицман, имевший непосредственное отношение к изданию «Северного вестника».[26]

Август Вицман — учитель Радищева в лейпцигском университете, «великодушный муж», который, как говорится в «Житии Ушакова», из «единого человеколюбия» отправился в Россию, чтобы защитить студентов от притеснений «мучителя» Бокума, давний друг и «сочувственник» русского революционера. Так же, как и Державин, Вицман допрашивался полицией по поводу подаренного автором экземпляра «Путешествия»; возможно, что именно ему принадлежит недавно обнаруженный перевод великого произведения на немецкий язык. После самоубийства Радищева Вицман взял к себе его малолетнего сына.[27] Он представляется именно тем лицом, которое могло знать правду о Державине и Радищеве, и, судя по позиции, занятой журналом, действительно знало ее.

Сам Державин, очень неохотно и вяло отвечавший (а чаще вовсе не отвечавший) на нападки, направленные *лично* против него (но не против дорогих ему принципов), по-видимому, не собирался вступать в полемику. Во всяком случае, по поводу какого-то пересланного ему А. М. Бакуниным произведения, направленного против него, Державин 28 февраля 1805 года писал: «Я этому радуюсь, что произвожу такого рода плоды наших писателей», — и сообщал о своем намерении не вступать «в драку» с автором «пародии».[28]

В первых числах апреля Державин закончил оду «Монумент милосердию»,[29] которую передал в «Северный вестник». Имеет ли это стихотворение какое-либо отношение к оде Пнина или к распространившейся клевете, сказать трудно. Если учесть, что произведения Державина всегда (за исключением лишь некоторых анакреонтических стихов) заключают в себе скрытую цель, потаенный смысл, автобиографические и политические намеки, то в словах поэта о людях, склонявших

---

[22] «Журнал российской словесности», 1805, ч. I, № 1, стр. 38—45. Объявление о выходе номера — «С.-Петербургские ведомости», 1805, № 2, 6 января, стр. 15.

[23] Эту первую публикацию стихотворения «Маневры» Я. К. Грот не заметил и в примечаниях к нему ошибочно указал, что оно впервые напечатано в издании 1808 года (Сочинения Державина, т. II, стр. 488). В февральском номере «Северного вестника» помещено «Ботаническое путешествие на Дудорову гору» Н. А. Львова с пометкой «доставлено от неизвестного» (вне всякого сомнения, от Державина, в руках которого оставалась значительная часть бумаг Львова, в том числе рукопись «Ботанического путешествия»).

[24] «Северный вестник», 1805, ч. VII, стр. 341—346; ч. VIII, стр. 86—87.

[25] Еще в 1798 году Мартынов печатался в «С.-Петербургском журнале» А. Ф. Бестужева и И. П. Пнина.

[26] ЦГИАЛ, ф. 777, оп. 27, № 176, лл. 1 об.—2. Не исключено, что и глава из «Путешествия» появилась в «Северном вестнике» благодаря А. Вицману. О деятельности его см.: П. Н. Столпянский. Старый Петербург. Август Вицман — один из былых петербургских педагогов конца XVIII века. «Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», 1915, т. XX, кн. 3, стр. 233—291; П. Н. Берков. Материалы для биографии А. Н. Радищева. В кн.: Радищев. Статьи и материалы. Изд. Ленинградского унив., Л., 1950, стр. 222—227, и др.

[27] Л. И. Кулакова. Неизданные записки внука Радищева. «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института», 1956, т. XVIII, факультет языка и литературы, вып. 5, стр. 221—222.

[28] Сочинения Державина, т. IX, стр. 324.

[29] Поэт послал ее А. М. Бакунину с письмом от 6 апреля 1805 года (Сочинения Державина, т. IX, стр. 325).

lib.pushkinskijdom.ru

царей к милосердию, к «милости», можно увидеть завуалированный намек на его оду «На шведский мир» и «Оду к Милости» Карамзина (иначе говоря, напоминая о своей истинной роли во время процесса Радищева, Державин тем самым отводил упрек в предательстве). Впрочем, категорически утверждать это невозможно из-за недостатка материалов.

Одновременно[30] с «Северным вестником», в котором была помещена ода,[31] в продаже появился очередной номер «Журнала российской словесности» с эпиграммой за подписью «Б. . .».[32] Повторив сначала мысль восьмой строфы «Монумента милосердию» о разрушительном влиянии времени, в последних строках автор эпиграммы назвал Державина Тромпетиным (персонаж «Чудаков» Я. Б. Княжнина, бездарный одописец), отказывая ему в праве на бессмертие за поэтические заслуги.[33]

Державин, видимо, заподозрил Мартынова в том, что он познакомил Брусилова с «Монументом милосердию» в рукописи. Поэт знал, что Мартынов и Брусилов хорошо знакомы и вместе служат; знал он и о том, что некоторые литераторы сотрудничают в обоих журналах. Показательно, что именно после появления эпиграммы «На Тромпетина» Державин уходит из журнала Мартынова, а ведь в январском и апрельском номерах «Северного вестника» были его стихи, в февральском — произведение Львова, полученное от него. Небезынтересно в связи с этим и следующее обстоятельство. В письме от 16 мая (за три дня до появления в продаже «Журнала») Державин сообщал Д. И. Хвостову, что дал «некоторому петербургскому журналисту» несколько басен и надписей и что они вскоре будут напечатаны.[34] Однако этих произведений нет ни в одном из тогдашних журналов. Быть может, поэт отдавал мелкие стихотворения в «Северный вестник»? И не забрал ли он их обратно после того, как заподозрил Мартынова в неэтичном поступке? Еще одно подтверждение данной гипотезы находим в том, что «Ответ Тромпетина к Булавкину» появился в журнале Хвостова.[35]

Эпиграмма «На Тромпетина» задела одну из самых дорогих Державину идей — идею о бессмертии в веках истинного, высокого искусства. На этот раз он не стал сдерживаться и в «Ответе» буквально изничтожил своих противников как поэтов:

Трубит Тромпетин во тромпету —
Его глас вторят холм и дол.
Булавкин колет жалом в мету,
Но чуть слышна булавки боль.

Блистали царствы, — и их нету:
Живет в стихах своих Пиндар.
Толпятся мошки солнца к свету:
Но дунет ветр — и где комар?

Получив эту язвительную отповедь, в общем справедливо характеризующую место автора эпиграммы и журнала в российской словесности, Брусилов прекратил нападки на Державина.

Нужна была подлинная поэтическая смелость и полное сознание своей правоты, чтобы принять и подхватить как знамя имя Тромпетина. А Державин не только в пылу полемики, но и позднее, создавая титанический образ поэта, который «пятою черны бездны давит, челом касается звездам» («Лирик»), вновь обратился к имени Тромпетина для обозначения гражданского, «высокого» поэта.

Интересна и история, связанная с текстом оды «Человек». Одобрив оду в целом, цензор И. Тимковский исключил из нее 6 стихов («. . . Но ты в ответ вещаешь» и след.) и предложил «Г. Издателю или Сочинителю выбросить или переменить» эти строки.[36] Ода была напечатана с купюрой, но Пнин сразу же обжаловал решение Цензурного комитета в Главном правлении училищ, которому был подчинен комитет, и получил разрешение на отдельное издание полного текста «Человека». Об этом со слов Тимковского рассказал А. Ф. Лабзин в письме к Н. П. Новосильцеву.[37] В. Н. Орлов, восстановивший полный текст оды, усомнился в правдивости

[30] Объявление о выходе обоих журналов — «С.-Петербургские ведомости», 1805, № 40, 19 мая, стр. 487.

[31] «Северный вестник», 1805, ч. VI, стр. 76—80. Апрельский номер сдан в цензуру 4 мая (ЦГИАЛ, ф. 777, оп. 27, № 177, лл. 47 об.—48).

[32] «Журнал российской словесности», 1805, ч. II, № 5, стр. 44—45. Часть номера, включающая эпиграмму, сдана в цензуру 16 апреля (ЦГИАЛ, ф. 777, оп. 27, № 177, лл. 36 об.—37). Если буква «Б» соответствует фамилии автора, то скорее всего эпиграмма принадлежит самому Брусилову.

[33] Державин выражал надежду на то, что поэзия сделает имя его бессмертным, в таких, например, стихотворениях, как «На смерть графини Румянцевой» (1788), «Памятник» (1795), «Лебедь» (1804), «Венец бессмертия» (1798) и др. Автор эпиграммы имел в виду, очевидно, последнее. Оно только что было напечатано в составе державинского сборника «Анакреонтические песни» (1804).

[34] Сочинения Державина, т. VI, стр. 169.

[35] «Друг просвещения», 1805, ч. III, стр. 198.

[36] Поэты-радищевцы, стр. 773.

[37] И. Дубровин. Наши мистики-сектанты. «Русская старина», 1894, т. LXXXII, ноябрь, стр. 67.

lib.pushkinskijdom.ru

сообщения Лабзина и в обоснование своей точки зрения подчеркнул: «... Никаких следов жалобы Пнина по поводу запрещения указанных стихов в делах Цензурного комитета и Главного правления училищ не обнаружено».[38]

И все же следы эти есть. Уже 12 января 1805 года Главное правление училищ усмотрело, что шесть стихов были исключены из оды Пнина неосновательно, и поэтому попечитель Санкт-Петербургского учебного округа граф П. А. Строганов сделал комитету «замечание» специальным «предложением» от 4 февраля.[39] Это «замечание» в комитете «слушали» 7 февраля.[40]

Таким образом, рассказ Тимковского, переданный в письме Лабзина, достоверен. Почему же Пнин, получив разрешение на выпуск полного текста оды отдельным изданием, не воспользовался этим? Ведь в аналогичном случае, когда «Послание к В. С. С.» было отвергнуто редакцией «Северного вестника», Пнин немедленно издал его отдельной брошюрой.

По-видимому, потому, что ему разъяснили клеветнический характер слухов о Державине и несправедливость грубых выпадов в «Человеке». Сделать это могли либо А. Вицман, либо М. Н. Муравьев, в доме которого Пнин был «своим человеком»,[41] либо встречавшийся с Пниным у того же Муравьева сам Г. Р. Державин.

В. ПУХОВ

ПЕРВАЯ РУССКАЯ ПОВЕСТЬ О БЕДНОЙ ЛИЗЕ

В 1792 году в «Московском журнале» была опубликована повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» — ярчайшее произведение русского сентиментализма, имевшее колоссальный успех и вызвавшее значительное количество подражаний.

Исследователями отмечено, что в истории русской литературы «Бедная Лиза» важна, в частности, тем, что автор ее вводит «крестьян в литературу не в качестве комических персонажей, а на равных человеческих правах с дворянскими героями..., которых они во многих отношениях даже превосходят».[1] Д. Д. Благой отмечает далее, что сам Карамзин считал такое введение крестьян в литературу «явлением глубоко новаторским».

Правда, сюжет, подобный сюжету «Бедной Лизы», разрабатывался в нашей литературе и ранее. Так, Л. И. Кулакова во вступительной статье к сборнику произведений Я. Б. Княжнина пишет о его стихотворной новелле «Флор и Лиза»: «История бедной обманутой Лизы и ее возлюбленного, променявшего любовь на богатство, а затем раскаявшегося, в основных чертах предвосхищает повесть Карамзина „Бедная Лиза“».[2] Однако Лиза из стихотворения Княжнина не крестьянка. Она, как и ее возлюбленный Флор, живет в городе (Москве), и поэтому во «Флоре и Лизе» нет основного пафоса повести Карамзина — «и крестьянки любить умеют».

В то же время отметим, что в русской литературе за 20 лет до «Бедной Лизы» Карамзина и за несколько лет до «Флора и Лизы» Княжнина (стихотворение «Флор и Лиза» было напечатано в «Санкт-Петербургском вестнике» в 1778 году) была создана сентиментальная повесть, которая как основными чертами, так и многими деталями перекликается с «Бедной Лизой» Карамзина. Мы говорим о повести «Колин и Лиза», напечатанной в 25-м номере первой части журнала «Вечера» на 1772 год. Повесть опубликована под рубрикой «сказка» и занимает весь номер журнала (восемь страниц петитом).[3]

В повести рассказывается о том, что в одной деревне близ города жила «прекрасная» крестьянская девушка Лиза, которая подружилась с парнем из их деревни Колином. Они любили друг друга и даже собирались пожениться. Жизнь их была безмятежна и проста: по вечерам после работы они или играли в различные игры вместе с деревенскими парнями и девушками, или уединялись. Колин играл на свирелке, Лиза плясала. Но однажды Лиза понесла продавать в город ягоды. Здесь ее пригласили в «один великолепный дом», и хозяин этого дома (в повести он назван безлико — господин) за щедрую плату купил у Лизы ягоды и

---

[38] Поэты-радищевцы, стр. 774; Вл. Орлов. Русские просветители, стр. 538.
[39] ЦГИАЛ, ф. 777, оп. 1, № 4, л. 7—7 об.
[40] Там же, оп. 27, № 1, л. 41—41 об.
[41] Вл. Орлов. Русские просветители, стр. 157.

[1] Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Учпедгиз, М., 1960, стр. 541.

[2] Я. Б. Княжнин. Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 22.

[3] Повесть эта никогда не была объектом внимания исследователей, во всяком случае мы не встретили о ней в работах по XVIII веку даже упоминания.

lib.pushkinskijdom.ru

просил приносить их в дальнейшем каждый день. Ему приглянулась юная красивая девушка, и он, видя неопытность, простоту Лизы, решил обольстить ее.[4]

Лиза пленяется вежливой, ласковой речью, элегантностью, манерами дворянина, влюбляется в него и в конце концов отказывается выйти замуж за Колина. Дворянин же предлагает Лизе стать его любовницей и поселиться у него. Но отец Лизин, который, видимо, сообразил, что ничего, кроме бесчестия и несчастья, эта связь дочери не принесет, запретил ей ходить к дворянину, и Лиза из-за разлуки с возлюбленным чахнет и вскоре умирает.

Имя автора этой повести неизвестно; она не подписана. Не настаивая на своем мнении, выскажем некоторые соображения о возможном ее авторе. Нам кажется, что здесь можно назвать имя того же Я. Б. Княжнина, рассматривая его «Флора и Лизу» как переработку повести «Колин и Лиза».

Во-первых, отметим сходные названия произведений и одинаковые имена их героинь. Во-вторых, обе Лизы умирают из-за несчастной любви, они обмануты (правда, если княжнинская Лиза знает, что она обманута, то Лиза из «Вечеров» еще не осознала этого, хотя об обмане ей говорит Колин). В третьих, «Колин и Лиза» и «Флор и Лиза» названы «сказками», хотя оба эти произведения со сказкою ничего общего не имеют и название играет здесь роль своеобразной вуали.

Оговоримся, что в повести и стихотворении отсутствуют текстуальные совпадения, за исключением одного момента. Так, в «Вечерах» автор пишет о дворянине, что его щегольство, ласковые слова скрывают «яд в себе». То же говорится и о герое княжнинского стихотворения — «его все ласки яд».[5] Называя имя Я. Б. Княжнина как возможного автора повести «Колин и Лиза», нельзя не упомянуть, что именно к началу 1770-х годов относится его интерес к чувствительности, сентиментализму.

Карамзин, по-видимому, не только знал, но и использовал, как в общих чертах, так и в некоторых деталях, сюжет об обманутой дворянином крестьянской девушке из повести, напечатанной в журнале «Вечера».

Так, почти полностью совпадают характеристики героинь повестей, которые и имена имеют одинаковые. Как Лиза из «Вечеров», так и карамзинская Лиза живут в деревне около города. Они чисты, просты, добродетельны. Если Лиза из «Вечеров» знакомится с дворянином во время продажи ягод, то карамзинская Лиза знакомится с Эрастом во время продажи цветов. Обе Лизы — из бедных семей (Лиза из «Вечеров» говорит, что она продает ягоды потому, что к свадьбе у нее нет хорошего платья). Обе полюбили дворян за их «ласковые» слова, приятный вид и отказываются выйти замуж за крестьян. И обе оказались обманутыми и умирают из-за несчастной любви.

Лиза из «Вечеров» судит о своем возлюбленном по внешности. В ответ на слова Колина, что дворянин может ее обмануть, сделать несчастной, она наивно отвечает: «Можно ли, чтоб человек, будучи подобен ангелу, был причиною несчастья, нет, я этому не верю».[6] Карамзинская Лиза говорит со своей матерью, опасающейся, что Эраст «какой-нибудь дурной человек», в том же духе: «Ах нет, матушка...! У него такое доброе лицо, такой голос...»[7]

В обеих повестях выражено резко отрицательное отношение к городу, городской жизни и, наоборот, прославляется сельская жизнь, крестьяне с их простотой, цельностью, непритязательностью, душевной чистотой. Например, в «Вечерах»: «Бойтеся, невинные сердца, искушения обманчивых прелестей, которые развращенные люди часто на себя приемлют, бойтесь притворных ласковостей и верьте, что истинная любовь удаляется от шума городского, и царствует она в тишине и простоте сельской».[8]

Когда мог познакомиться Карамзин с повестью «Колин и Лиза», которая помещена в журнале, выходившем в 1772 году в Петербурге? Вполне возможно, что он читал ее во втором издании «Вечеров», предпринятом Н. И. Новиковым в 1788 году в Москве. Являясь одним из ближайших сотрудников просветителя, Карамзин бесспорно был в курсе литературных мероприятий своего наставника.

Важно отметить, что Карамзин во многом по-своему решил поставленные в повести «Колин и Лиза» проблемы, не говоря уже о том, что по художественному мастерству «Бедная Лиза» намного превосходит повесть из «Вечеров». Так, например, значительные художественные различия можно наблюдать в обрисовке дворян. В повести из «Вечеров» дворянин действует на заднем плане, как бы за

---

[4] Так как слово «господин» в то время могло относиться только к представителю господствующего класса, то ясно, что здесь идет речь о дворянине.

[5] Я. Б. Княжнин. Избранные произведения, стр. 633.

[6] «Вечера на 1772 год», ч. I, стр. 199.

[7] Карамзин, Сочинения, т. III, СПб., 1848, стр. 6.

[8] «Вечера на 1772 год», ч. I, стр. 200. Интересно отметить почти буквальное совпадение этой цитаты со следующими словами в повести Карамзина «Юлия» (1794): «Только в одной сельской тишине, в одних объятиях Натуры, чувствительная душа может наслаждаться всею полнотой любви и нежности!» (Карамзин, Сочинения, т. III, стр. 54).

lib.pushkinskijdom.ru

кулисами; мы узнаем о нем со слов других лиц. Карамзинский же Эраст — активное действующее лицо повести, к тому же подробно охарактеризованное автором, наделенное индивидуальным обликом.

При всей порочности Эраста, порочности классовой, социальной, а не личной, Карамзин, как известно, не осуждает его.

Автор же «Колина и Лизы» заключает свою повесть суровыми, осуждающими словами в адрес дворянина, загубившего Лизу: «Вот следствие развращенных нравов; Лиза была добродетельна, и легковерие стало причиною ее погибели; она, не зная хитрости человеческой, пленялася одною наружностью, не думая, чтоб приятные виды скрывали яд в себе».[9]

В «Вечерах» довольно подробно разработан образ крестьянского парня Колина. Он — труженик, честен, правдив, верен в любви. Работая на поле, он почернел, огрубел от загара, он не умеет красиво говорить, но зато у него чистая, светлая душа.

В «Бедной Лизе» Карамзина о крестьянском парне говорится вскользь, мимоходом: к Лизе посватался крестьянский парень из соседней деревни, но она, любя Эраста, за него не пошла.

Симпатии автора повести из «Вечеров» целиком на стороне крестьян, в частности на стороне крестьянина Колина и несчастной, обманутой крестьянской девушки Лизы, образ которой предваряет карамзинскую тему «и крестьянки любить умеют».

Повесть «Колин и Лиза» отличается эмоциональностью. Многократное употребление междометия «ах!», слезы героев придают ей чувствительный характер. Язык повести до предельного прост, хотя несколько однообразен, церковнославянские слова не употребляются. Отметим и активную роль автора повести: он как бы комментирует описываемые события, одним героям сочувствует, других порицает.

Что касается источника повести «Колин и Лиза», то, как отмечено исследователями, сюжет соблазнения бедной девушки дворянином во второй половине XVIII века был широко распространен во многих европейских странах (в частности, во Франции), откуда он проник в Росссию.[10] Так, Г. А. Гуковский по поводу «Бедной Лизы» Карамзина пишет: «Эта повесть построена на основе сюжета, распространенного в европейских литературах второй половины XVIII в. — о любви дворянина и простой девушки. Писатели антифеодальной настроенности видели в этом сюжете возможность показать губительные последствия сословного неравенства, возможность потрясти читателя чувством обиды за попранные человеческие права. Ничего этого нет у Карамзина».[11]

Как видим, при использовании подобного сюжета автор повести «Колин и Лиза» гораздо ближе к антифеодальной европейской литературе, чем Карамзин. Нам кажется, что «Бедная Лиза» является в какой-то мере полемическим ответом автору и читателям повести из «Вечеров» (мы помним, что «Вечера» были переизданы в 1788 году) с целью нейтрализовать эту повесть, ослабить ее антидворянское звучание.

Приведенные сопоставления еще раз показывают, что сентиментализм Карамзина как в области стиля, языка, так и в обрисовке героев сформировался на основе литературы новиковского периода.

В заключение отметим, что повесть «Колин и Лиза» заслуживает упоминания в истории русской литературы не только в связи с «Бедной Лизой» Карамзина, но также и потому, что это первая русская сентиментальная повесть, да и вообще одна из первых печатных повестей на крестьянскую тему,[12] в которой крестьяне выведены как положительные персонажи, превосходящие дворян своими нравственными достоинствами.

---

[9] «Вечера на 1772 год», ч. I, стр. 200.

[10] О французском источнике повести позволяют говорить имена ее героев. Это, кстати, дополнительный аргумент в пользу авторства Я. Б. Княжнина, который в начале 70-х годов много переводил с французского.

[11] История русской литературы, т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 77. О распространенности этого сюжета в XVIII веке пишет также Д. Д. Благой: «В основе фабулы „Бедной Лизы“ лежит одна из наиболее характерных фабульных схем сентиментализма: представитель высших классов соблазняет и губит девушку низкого состояния, „дочь натуры“» (Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века, стр. 544).

[12] Укажем, что в 1772 году, накануне народной войны 1773—1775 годов, особенно возросло внимание русской литературы к положению крестьян. В этот год в течение трех месяцев вышло три значительных произведения на крестьянскую тему: 15 мая «Живописец» помещает «Отрывок путешествия в *** И** Т***», 12 июня «Вечера» печатают повесть «Колин и Лиза», 26 августа впервые ставится на сцене (а вскоре и издается) комическая опера Попова «Анюта».

lib.pushkinskijdom.ru

М. НОЛЬМАН

ПУШКИН И САДИ

(К ИСТОЛКОВАНИЮ СТИХОТВОРЕНИЯ «В ПРОХЛАДЕ СЛАДОСТНОЙ ФОНТАНОВ»)

1

История пушкинского стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов» не совсем обычна. Опубликованное П. Е. Щеголевым[1] в 1911 году по черновику, пролежавшему в бумагах поэта почти сто лет с момента создания (предположительно 1828 год), это стихотворение стало камнем преткновения для самых искушенных пушкинистов благодаря своей «загадочной» концовке:

Но ни один волшебник [милый],
Владетель умственных даров,
Не вымышлял с такою силой,
Так хитро сказок и стихов,
Как прозорливый ‹и› [крылатый]
Поэт той чудной стороны,
Где мужи грозны и косматы,
А жены гуриям равны.[2]

В 1938 году попытался расшифровать стихотворение М. К. Азадовский. Он предположил, что, говоря о «прозорливом и крылатом поэте», Пушкин имел в виду Шота Руставели.[3] Однако большее распространение получила гипотеза Н. В. Измайлова (1939 год; статья на эту тему появилась в 1952 году), который рассматривал стихотворение как посвящение Мицкевичу.[4] Она была поддержана Д. Д. Благим[5] и принята авторами ряда статей и книг в качестве важнейшего штриха в истории взаимоотношений Пушкина и Мицкевича,[6] прочно вошла в справочный аппарат десятитомного собрания сочинений Пушкина (Изд. АН СССР, М., 1956—1958) и всех последующих изданий.

Между тем видеть в пушкинских строфах указание на Мицкевича нет достаточных оснований. Данная гипотеза не подкрепляется ни обликом «прозорливого и крылатого поэта», ни характеристикой его «чудной стороны», ни смыслом стихотворения в целом; наконец, она не свободна от некоторых противоречий.

В начале, середине и конце стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов» сопоставлены и противопоставлены виртуозы-«волшебники» не разных культурно-исторических эпох, а «птенцы», «сыны» одной и той же поэтической школы «восточного краснобайства». «Низал он хитрою рукой», «его рассказы расстилались, как эриванские ковры», «вымышлял... так хитро» — все изобразительные средства воссоздают характерную манеру поэтического красноречия Востока, чуждую европейским эстетическим нормам вообще и в особенности «вкусу и взору» современного поэта. Недаром Пушкин в письме к П. А. Вяземскому (конец марта—начало апреля 1825 года) упрекал Мура за то, что он «черес чур уже восточен» и уродливо подражает «ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. — Европеец, и в упоении восточной роскоши, должен сохранить вкус и взор европейца».[7]

Согласно интерпретации Н. В. Измайлова, Пушкин и Мицкевичу ставит в упрек неумеренный ориентализм. Как утверждает комментатор, «современный европейский поэт... Мицкевич» «в известной степени... сопоставлен с ними («восточными краснобаями», — *М. Н.*), даже поставлен в один ряд, хотя и на первое место, в том, что касается ориентальных черт его поэзии».[8]

В аргументации Н. В. Измайлова (так же как и Д. Д. Благого, и Б. В. Томашевского) решающим доводом выдвигался ориентализм «Крымских сонетов», еще

---

[1] «Русское слово», 1911, № 181, 6 августа.

[2] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. III, ч. 1, Изд. АН СССР, 1948, стр. 129.

[3] М. Азадовский. Руставели в стихах Пушкина. «Звезда», 1938, № 5, стр. 228—231.

[4] Н. В. Измайлов. Мицкевич в стихах Пушкина. (К интерпретации стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов»). «Ученые записки Чкаловского государственного педагогического института им. В. П. Чкалова», 1952, вып. 6, стр. 171—214.

[5] Д. Благой. Мицкевич в России. «Красная новь», 1940, кн. 11—12, стр. 307—314.

[6] Со ссылкой на «виднейших советских ученых» ее приняли и некоторые польские исследователи (см.: Г. Маркевич. Пушкин и Мицкевич. «Dziennik Literacki», 1949, № 23, str. 1). Аналогичной аргументации придерживался М. Горлин в статье «Неразгаданные стихи Пушкина о Мицкевиче», написанной, по-видимому, еще в 30-х годах, но опубликованной лишь в 1945 году в журнале «Новоселье». См.: Michel Gorlin et Raïssa Bloch-Gorlina. Études littéraires et historiques. Paris, 1957, pp. 157—161.

[7] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 160.

[8] Н. В. Измайлов. Мицкевич в стихах Пушкина, стр. 213.

lib.pushkinskijdom.ru

более подчеркнутый приложениями: переводом одного сонета на персидский язык и персидским же предисловием к этому переводу. В эпитетах «прозорливый и крылатый» усматривали «комплиментарную» оценку Пушкиным поэтического гения Мицкевича — провидца и импровизатора.[9]

Но для Пушкина Мицкевич всегда был поэтом подлинно европейским. В предисловии к «Песням западных славян» упомянут «поэт Мицкевич, критик зоркий и тонкий и знаток в славенской поэзии».[10] «Зоркий и тонкий», а не «прозорливый и крылатый» — такова весьма ощутимая для Пушкина грань между поэтом европейским и восточным.

Облик «прозорливого и крылатого поэта» не имел ничего общего с обликом Мицкевича, созданным Пушкиным в «Сонете», в отрывке из «Путешествия Онегина» и в позднейшем стихотворении «Он между нами жил».

Прежде всего автор «Крымских сонетов» для Пушкина не «поэт Крыма»,[11] а «поэт Литвы». От Пушкина не ускользнул многозначительный смысл эпиграфа, взятого Мицкевичем из Гете:

Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichter's Lande gehen.

(«Кто хочет поэта понимать, должен в стране поэта побывать»). «Под сенью гор Тавриды отдаленной», «посреди прибрежных скал» — это лишь обстоятельства места, где поэт-изгнанник «свою Литву воспоминал». Для Пушкина «Мицкевич вдохновенный» — образ современного европейского романтического поэта. «Пел», «воспоминал», «свои мечты мгновенно заключал», «с ним делились мы и чистыми мечтами и песнями (он вдохновен был свыше и свысока взирал на жизнь)» — все это бесконечно далеко от образа восточного «волшебника милого», «владетеля умственных даров», «хитро» «вымышлявшего» «сказки и стихи».

Не менее далек от родины польского поэта и образ

...той чудной стороны,
Где мужи грозны и косматы,
А жены гуриям равны.

И Н. В. Измайлов, и Б. В. Томашевский склонны видеть в последних стихах «указание на воспетую Мицкевичем Литву»,[12] ссылаясь на «описание молодых литовских воинов»:

«С медвежьей кожей на плечах,
В косматой рысьей шапке...» [13]

(Из вступления к поэме «Конрад Валленрод» в пушкинском переводе)

Но ведь и грозный обитатель Кавказа, как писал М. К. Азадовский, ссылаясь на «Кавказского пленника», появляется в «косматой шапке». В «Словаре языка Пушкина» встречаем и «шлем косматый» («Руслан и Людмила»), и «косматых кирасир» («Песни западных славян»). Кроме того, возможно, что пушкинское «косматы» в данном случае характеризует не только головной убор.

Главное же, однако, в том, что для Пушкина Мицкевич — поэт не исторически-легендарной, а современной Литвы, да и описание «чудной стороны» выдержано в настоящем, а не в прошедшем времени, т. е. повествует о стране, где и сейчас «мужи грозны и косматы». Поэтому не приходится говорить о «грозных и косматых» предках Мицкевича; а к Литве времен поэта подобная характеристика явно не применима.

К тому же примыкающее к России «Царство Польское» никогда не представлялось Пушкину «чудной стороной»; «Литва и Русь» в его восприятии соседние и настолько родственные славянские племена, что даже «вражда» между ними «семейная», а «спор» — «домашний».

Сомнительно и сравнение польских красавиц с гуриями, так как подобное применение к миру католических представлений символов магометанской мифологии несовместимо с реалистической конкретностью пушкинского творчества.

---

[9] Впрочем, «комплимент» оказывался с «ироническими нотами», поскольку, как писал Б. В. Томашевский, «Пушкин адресует свои стихи тому, кто в своих стихах воспроизводил восточный стиль без той сдержанности, какая свойственна была Пушкину» (Б. В. Томашевский. Вопросы языка в творчестве Пушкина. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 168).

[10] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. III, ч. 1, стр. 334.

[11] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. III, Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 491.

[12] Там же.

[13] Н. В. Измайлов. Мицкевич в стихах Пушкина, стр. 193.

lib.pushkinskijdom.ru

И хотя, по мнению Н. В. Измайлова, «оно вполне объяснимо общим „восточным" колоритом стихотворения»,[14] даже принявший его гипотезу Д. Д. Благой «сопоставление литовско-польских красавиц с гуриями» находит «несколько экстравагантным» [15] (вернее было бы сказать — чуждым предельно точным сравнениям Пушкина).

Образ «чудной стороны» у Пушкина дан не как плод поэтического вдохновения поэта («воспетую Мицкевичем Литву»), а как ее объективная, реальная характеристика, определяющая и самого поэта «той чудной стороны».

Гипотеза Н. В. Измайлова не позволяет до конца разгадать смысл стихотворения в целом. Ограничиваясь самым общим его толкованием, Н. В. Измайлов указывал, что вопрос о «смысле сопоставления или противопоставления Мицкевичу восточных поэтов» «в настоящее время... не может быть полностью разрешен».[16] То же самое утверждал М. К. Азадовский. «В стихотворении, — писал он, — рассыпан ряд намеков, в расшифровке которых должны принять участие не столько даже пушкинисты, сколько специалисты по истории восточных литератур, — несомненно тогда раскроется и смысл того противопоставления Руставели и поэтов, посещавших Бахчисарай, которое делает Пушкин».[17]

Все это, быть может, резонно, но предположение, открыто отказывающееся истолковать существо дела, теряет право быть научной гипотезой.

Считая, что «этим поэтам, льстецам и „краснобаям", противопоставлен современный европейский поэт — Мицкевич», Н. В. Измайлов вынужден был делать оговорки. Первая относилась к «льстецам»: «Едва ли, однако, такая характеристика верна по отношению к самому Саади. Ширазский поэт был известен, как возвышенный моралист и мудрец...» [18] Вторая оговорка касалась «ориентальных черт» поэзии Мицкевича, хотя и «далекой от искусственности» восточных «краснобаев», но каким-то образом примыкающей к «поэтической школе» «сынов Саади» (сам «Ширазский поэт» из нее снова изымался).

Так возникал «обобщенный образ вдохновенного поэта вообще... не лишенного в то же время конкретных черт, свойственных творчеству Мицкевича».[19]

Неправомерно и отнесение к Мицкевичу определения «волшебник милый», «вполне естественного», по мнению Н. В. Измайлова, в «дружески-комплиментарном» стихотворении и «указывающего на близость, даже особую интимность обращения Пушкина к поэту-другу».[20]

Ведь строка

Но ни один волшебник милый

представляет собой обобщенно-безличный оборот и не может относиться исключительно к кому-либо в отдельности. С другой стороны, стихотворение «В прохладе сладостной фонтанов» не принадлежит к числу «дружески-комплиментарных».

Автор исследования «Мастерство Пушкина» А. Л. Слонимский солидарен с догадкой Н. В. Измайлова, но стихотворение интересует его больше как «восточная фантазия» и как «применения» «колоритной картины» «к самому Пушкину». Двух последних строф он вообще не касается, снимая вопрос о смысле содержащегося в стихотворении «противопоставления».[21]

В монографии Н. Л. Степанова за стихотворением Пушкина удерживается лишь «зеркальная» функция точного «изображения ханского Крыма», от «этнографических деталей» до «арабесок восточной поэзии».[22]

В обширном труде Б. П. Городецкого «Лирика Пушкина» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1962) стихотворение «В прохладе сладостной фонтанов» даже не упомянуто.

2

Кто же все-таки он — «прозорливый и крылатый поэт»? Пушкин не зашифровывал свои стихи, но многое оставлял на «догадку читателя». «...Не надобно все высказывать, — считал он, — это есть тайна занимательности».[23] Кажущаяся «загадочность» стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов», в частности его концовки, — лишь выдержанный в стиле восточного «краснобайства» прием парафраза, косвенного называния лица или предмета. Как всегда у Пушкина, это «стиль, отвечающий теме».

---

[14] Там же, стр. 195.
[15] Д. Благой. Мицкевич в России, стр. 314.
[16] Н. В. Измайлов. Мицкевич в стихах Пушкина, стр. 210.
[17] М. Азадовский. Руставели в стихах Пушкина, стр. 231.
[18] Н. В. Измайлов. Мицкевич в стихах Пушкина, стр. 212—213.
[19] Там же, стр. 214.
[20] Там же, стр. 191.
[21] А. Слонимский. Мастерство Пушкина. Изд. 2-е, Гослитиздат, М., 1959, стр. 146, 148.
[22] Н. Л. Степанов. Лирика Пушкина. «Советский писатель», М., 1959, стр. 51.
[23] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 58.

lib.pushkinskijdom.ru

Разрешить эту «загадку» поможет обращение к теме стихотворения.

Как ни различны догадки М. К. Азадовского и Н. В. Измайлова, в толковании темы и общего смысла стихотворения они весьма близки. Оба исследователя видят «соль» пушкинского замысла в «противопоставлении» «вдохновенного» «высокого искусства» в лице «великого собрата» Руставели или «своего друга» Мицкевича «поэзии упадка», «льстецам и „краснобаям“». Стихотворение становится эпиграммой на «эпигонов» и вместе с тем «комплиментарным» «обращением к реальному лицу», которое и следует «расшифровать», к чему призывал еще П. Е. Щеголев.[24] Но результат «расшифровки» не повлиял на общий ход рассуждений, ничего не внес в анализ художественного целого.

По-своему трактовал тему пушкинского стихотворения А. Л. Слонимский. «Ориентальный элемент, — писал он, — который должен был играть в этом стихотворении второстепенную роль, получил явно преобладающее значение. Произошло обычное у Пушкина смещение темы: частная тема (похвала Мицкевичу) переросла в общую (сила фантазии)». Но в то же время он даже «в четырех строках» увидел нечто большее, чем «волшебная сила фантазии»: «...Тут и рабская атмосфера в дворцах восточных деспотов, и восточная „праздность“, и „хитрость“ поэта, ловко вставляющего в свои льстивые стихи нотки „мудрости“. И за всей этой великолепной, колоритной картиной что-то свое, применимое к самому Пушкину. Не он ли „низал“ в своих „Стансах“ (1826) и в стихотворении „Друзьям“ (1828) „прозрачной лести ожерелья“, чтобы вплести в них „четки мудрости златой“ и быть услышанным русским „ханом“ Николаем? Не он ли под видом лести призывал его быть „незлобным памятью“, „сеять просвещенье“ и „не презирать страны родной“?» [25]

Приведенное нами рассуждение А. Л. Слонимского, абсолютно справедливое, опровергает его же тезис о том, что «основной темой стихотворения „В прохладе сладостной фонтанов...“ (1828) является не проповедническая миссия поэта, как в „Пророке“, а волшебная сила фантазии».[26]

«Глагол» и «фантазия» — равноценные, если не равнозначные, атрибуты поэта. И поэтому стихотворение «В прохладе сладостной фонтанов» должно быть поставлено в один ряд не только с «Пророком», но со всем циклом пушкинских произведений, посвященных проблеме поэта и поэзии.

Характерно, что большинство из них и хронологически примыкает или близко подходит к моменту создания интересующего нас стихотворения — к 1828 году.

Во многом перекликается с ним, например, отрывок 1827 года, окончательно также не отделанный:

Блажен в златом кругу вельмож
Пиит, внимаемый царями.
Владея смехом и слезами,
Приправя горькой правдой ложь,
Он вкус притупленный щекотит
И к славе спесь бояр охотит.
Он украшает их пиры,
И внемлет умные хвалы...[27]

Выражениям «приправя горькой правдой ложь», «он украшает их пиры» находим почти буквальные соответствия в сочетании «мудрости» и «лести», в «рассказах», которыми «ярко украшались Гиреев ханские пиры». Только в первом случае поэт «тешил» не «Гиреев», а русских «вельможных» «ханов» — «царей» и «бояр».

В обоих стихотворениях Пушкин верен исторической правде изображаемого и одновременно принципам своей художественной системы, в духе которой создан весь лирический цикл о «небом избранном певце», не отделимом от «червей земли» («Пророк» (1826), «Поэту» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Египетские ночи» (1835) и другие).

Таков образ поэта и в стихотворении «В прохладе сладостной фонтанов». В его арсенале и «лести ожерелья», и «четки мудрости». Он «удивлял» и «тешил». «Владетель умственных даров», он не отвергал и ханские («Любили Крым птенцы Саади»). Это — в одном лице — «восточный краснобай» и «волшебник милый».

Судя по некоторым вариантам, роль, отведенная в стихотворении «сынам (птенцам) Саади», первоначально предназначалась самому «поэту Ш‹ираза›». Например, третья строфа читалась так:

Крым любил Саади
Порой Персидской краснобай
Сюда свои тетради
И навещал Бахчисарай[28]

---

[24] П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина. Изд. 3-е, ГИХЛ, М.—Л., 1931, стр. 324.
[25] А. Слонимский. Мастерство Пушкина, стр. 146, 148.
[26] Там же, стр. 146.
[27] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. III, ч. 1, стр. 75.
[28] Там же, ч. 2, стр. 676.

lib.pushkinskijdom.ru

Этому соответствует и употребление во всех остальных глагольных формах (за исключением слов: «расстилались... украшались», относящихся не к субъекту действия, а к его «рассказам») единственного числа: «тешил», «низал», «развивал», «удивлял», «вымышлял». Однако затем «поэт восточный», «Тегеранской («Аравийской», «Персидской») краснобай» — Саади — был оттеснен «сынами», «птенцами», вставшими на его место. Поэтому выпал Саади и из предпоследней строфы, первая строка которой:

Но ни поэт Ш‹ираза› милый

была заменена другой:

Но ни один волшебник милый.

Причина такой замены ясна. Первоначально Пушкин и Саади ставил в ряд «восточных поэтов» — «краснобаев» и «льстецов», а затем заштриховал в нем эти черты и, наоборот, акцентировал черты «прозорливого и крылатого поэта». Саади, воплощающий теперь почти безличную «силу» поэзии (оттого в строфе и стерт след его имени), противопоставляется его «птенцам», которым общественная среда придала вид и повадки придворных льстецов. Проходящий через все стихотворение образ «поэта» (не случайно само слово «поэт» входит в начальную и заключительную строфы) оказывается повернутым к нам в первых четырех строфах преимущественно стороной своих житейских слабостей, а в двух последних — в ракурсе творческой силы и мощи. В результате «сыны Саади» и сам «прозорливый и крылатый» «поэт Ш‹ираза›» вошли в систему образов стихотворения как «низкая» действительность и «возвышающий» идеал поэзии Востока.

Так же как в «Сонете» — живой истории и эстетическом кредо европейской лирики — не было места поэту восточному, так и здесь — в живой истории восточной поэзии (точнее, одной ее ветви) — не могло быть места поэту Запада.

Предельная точность и конкретность, свойственные художественной мысли Пушкина, дают основания считать, что «неизвестный», «загадочный», «прозорливый и крылатый поэт» несомненно принадлежал к той же «стороне» и к той же поэтической школе, что и «восточные краснобаи», украшавшие своими «рассказами» «пиры Гиреев». М. К. Азадовский и Н. В. Измайлов отождествили Крым с Востоком и превратили «птенцов Саади» в «придворных поэтов крымских ханов». Единство художественного «ключа» стихотворения было нарушено, а подмена поэтической школы Саади и его «птенцов» более общей приметой «восточного», «ориентального» стиля позволила комментаторам ввести в оборот имена Руставели и Мицкевича.

В стихотворении содержится не одно «противопоставление», а, по крайней мере, два. Из шести строф ровно по две (убедительное свидетельство *композиционной завершенности стихотворения*!) отведено как бы трем персонажам. Первый — «поэт», «тешивший ханов» «стихов гремучим жемчугом», пронизанным «лестью» и «мудростью». За ним — «восточный краснобай» из «птенцов» Саади, чьи «тетради-рассказы» «удивляли Бахчисарай» и «украшали Гиреев ханские пиры». Наконец, «прозорливый и крылатый поэт», «вымышлявший» «сказки и стихи» для «мужей» и «жен» своей «чудной стороны». Придворная и свободная поэзия — таков диапазон творчества «волшебника милого», «владетеля умственных даров».

Близость «прозорливого и крылатого поэта» к «птенцам Саади», выразительно подчеркнутая стилистическим повтором («низал он *хитрою* (курсив мой, — *М. Н.*) рукой» и «вымышлял так *хитро*» (курсив мой, — *М. Н.*)), не ограничивается общностью эстетических канонов.[29] Она уходит вглубь, к «жизненным враздан», социально-историческим условиям развития персидской поэзии, в которых (а не в атмосфере Крыма, даже в период татарского завоевания) формировался тип «восточных краснобаев», «посещавших Бахчисарай».

Пушкину эти условия были довольно хорошо известны, в частности, по «Истории Персии» Джона Малькольма, английского ученого и дипломата, долгое время занимавшего пост британского посланника в Тегеране. Французский перевод этого солидного, четырехтомного труда (Париж, 1821) [30] имелся в библиотеке Пушкина и несомненно был им прочитан (все четыре тома разрезаны).[31]

---

[29] Объяснение: «искусно, изобретательно» (см.: Словарь языка Пушкина, т. IV. М., 1961, стр. 808—809) — не учитывает этой стороны дела. Ср.: «„Изобразил так хитро на бумаге...“ Здесь слово „хитро“ употреблено в старинном обиходном значении „искусно“...» (Г. О. Винокур. Язык «Бориса Годунова». В кн.: «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Л., 1936, стр. 152). Применительно же к предмету стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов» в слове «хитро» ощущается дополнительный смысл специфической школы «восточного краснобайства».

[30] «История Персии» Малькольма вышла в 1815 году; А. С. Грибоедов упомянает о ней уже в письме к С. Н. Бегичеву от 5 февраля ‹1819› года (А. С. Грибоедов. Сочинения. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 408).

[31] Б. Л. Модзалевский. Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание (Пушкин и его современники, вып. IX—X). Пб., 1910, стр. 279, № 1124

lib.pushkinskijdom.ru

Вот что сообщал Малькольм о персидской поэзии: «Персы, как все восточные народы, любят сказки, басни, притчи. Объяснение тому простое. Там, где свобода неизвестна, где власть во всех формах деспотична, мысль, чтобы достичь цели, должна быть скрытой. Ухо деспота оскорбляется нагим выражением истины, и даже сам гений вынужден пользоваться единственными формами, под которыми его превосходство еще терпимо». Под «гением» автор разумел Саади и так писал о нем: «Персы гордятся произведениями своего великого моралиста Саади, совершеннейшим соединением в них воображения, науки, добродетели, учтивости. Его сказки, приноровленные ко всевозможным обстоятельствам, содержат уроки, самые полезные, и его поучения пользуются среди соплеменников авторитетом, придающим им силу законов. Призвание этого поэта-философа состояло в том, чтобы внушать людям добрые дела, а их правителям — милосердие и справедливость».[32]

3

«Среди дидактических поэтов Персии, — добавлял Малькольм, — Саади занимает несомненно первое место...»[33] Философско-дидактическую устремленность поэзии Саади и выражает образ Пушкина — «четки мудрости златой». У Малькольма встречаем и оговорки относительно крайностей восточного гиперболизма,[34] весьма близкие многочисленным отзывам Пушкина. Но в пушкинской «истине» голос «строгого историка» дополняется «мечтой поэта». Пересечение двух тенденций — типизации и идеализации — составляет существенное и неповторимое своеобразие поэтического реализма Пушкина. Вот почему образ поэта — «восточного краснобая» — в конце стихотворения героизируется, возвышается до «прозорливого и крылатого», а заодно поэтизируется и его «чудная сторона»:

Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichter's Lande gehen.

Примером аналогичной поэтизации может служить набросок 1829 года — обращение к Фазил-Хану, «придворному персидскому поэту», встреча с которым с неподражаемой верностью и юмором описана в «Путешествии в Арзрум». Пушкин «начал было высокопарное восточное приветствие», но «со стыдом принужден... был оставить важно-шутливый тон, и съехать на обыкновенные европейские фразы».[35] Нельзя, говорится в заключение этого комического эпизода, опрометчиво «судить о человеке по его бараньей *папахе*» («так называются персидские шапки»). Но не следует, как будет видно из дальнейших эпизодов «Путешествия», и переоценивать европейский «лоск» перса.

В поэтическом обращении к тому же Фазил-Хану грань между ним и европейцем, между «суровым Севером» и далекой страной персидского поэта[36] не только не стирается, а наоборот, искусно шлифуется:

Благословен твой подвиг новый,
Твой путь на север наш суровый,
Где кратко царствует весна,
[Но где Гафиза и Саади]
[Знакомы имена].

[Ты посетишь наш край] полночный,
[Оставь же след]
Цветы фантазии восточной
Рассыпь на северных снегах.[37]

Та же четкая грань видна и между «чудной стороной», «где мужи грозны и косматы, а жены гуриям равны», и европейскими странами. «Грозны» не внешними атрибутами воинственности, как древние литвины у Мицкевича или черкесы

---

[32] John Malcolm. Histoire de la Perse... Paris, 1821, t. IV, p. 325.

[33] Там же, стр. 328. Ср.: «Саади, король персидских моралистов, наиболее сладкозвучный, грациозный и мудрый из всех поэтов Востока» (Marchant de Beaumont (Fr.-M.). Beautés de l'histoire de la Perse. Paris, 1820, t. II, p. 54).

[34] John Malcolm. Histoire de la Perse..., t. IV, стр. 329.

[35] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VIII. ч. 1, стр. 452—453.

[36] Монтескье также рекомендовал своих персов людьми «другого мира», «занесенными из такого далека» (Монтескье. Персидские письма. Гослитиздат, М., 1956, стр. 369, 28). В фельетоне Ф. Булгарина «Литературные призраки» (1824) о выведенном под именем Талантина Грибоедове говорилось, что он «недавно прибыл в столицу из отдаленных стран» (цит. по: А. С. Грибоедов. Сочинения, стр. 718). «Другой мир», «отдаленные страны» предполагает и эпитет: «*чудной* (курсив мой, — *М. Н.*) стороны».

[37] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. III, ч. 1, стр. 160.

lib.pushkinskijdom.ru

у Пушкина, а по натуре, обычаям и нравам, отмеченным печатью фанатизма, необузданности и кровавой дикости. Эти качества персов сделались особенно хорошо известны (и не только из литературных источников,[38] но также по личным впечатлениям) как раз в годы русско-персидской войны (1826—1828).[39]

Достаточно вновь припомнить «Путешествие в Арзрум» с трагически потрясающим «Грибоедом», чтобы ощутить реальный смысл эпитета «грозны». Грибоедовское «совершенное знание того края, где начиналась война», было одним из источников ознакомления Пушкина с «грозностью» персов. «Вы не знаете этого народа», — передает Пушкин фразу Грибоедова, сказанную при их последней встрече. Грибоедов говорил о неминуемости «резни», «кровопролития». «...Пророческие слова Грибоедова, — добавляет Пушкин, — сбылись. Он погиб под кинжалами персиян, жертвой невежества и вероломства».[40]

Не менее реален и локален второй эпитет, характеризующий мужей, — «косматы». Дело тут не в одном головном уборе, как полагали М. К. Азадовский и Н. В. Измайлов, хотя «баранья папаха» («персидская шапка») вряд ли уступит «косматой шапке» черкесов — грузин (аргумент М. К. Азадовского) или «косматой рысьей шапке» «юных литовцев» (аргумент Н. В. Измайлова). Пушкинский образ вбирает в себя все неисчислимое и неисчерпаемое богатство конкретных определений предмета.

В данном случае важно не то значение эпитета, которое одинаково подходит к разным «племенам»: и к черкесам, и к литовцам, и к персам, и к славянам — восточным («шлем косматый» в «Руслане и Людмиле») и западным («косматых кирасир»), а тот оттенок значения, который указывает на более специфический признак. По современным Пушкину описаниям, персы косматы, и не в переносном, а в самом прямом и буквальном смысле слова. Известно, что длинные волосы в Персии были одним из признаков военного сословия.[41] Молва о необычайно пышной и длинной — от глаз и «почти до колен» — бороде персидского шаха распространилась далеко за пределы Персии. «Достопримечательность» эта описана в русских журналах той поры. «...Красота сей бороды, — читаем в перепечатанной выдержке из „Путешествия г. Коцебу в Персию", — прославляется во всей Персии...»[42]

Приведем любопытное свидетельство Адама Олеария: «Мужчины гладко бреют волосы на голове, именно через каждые 8 дней. Поэтому у них нет того,

---

[38] «Персидские повести входили в моду», — замечает Ю. Тынянов (Юрий Тынянов, Сочинения в трех томах, т. II, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 200). Малькольм писал о кочующих «воинственных племенах», составлявших треть населения Персии: «Они грубы, свирепы и хищны» (John Malcolm. Histoire de la Perse..., t. IV, p. 473). Историком отмечаются «постоянные войны» и «жестокость» наказаний (там же, pp. 296, 194—196). Во многом аналогичная картина жизни дикого племени езидов набросана в приложении к пушкинскому «Путешествию в Арзрум во время похода 1829 года».

[39] Хотя, по описанию барона Ф. Корфа, персидские солдаты «вовсе не имеют воинственного вида» и необыкновенно трусливы (Ф. Корф. Очерки Персии. «Библиотека для чтения», 1836, т. XVIII, отд. 1, стр. 229—231). Иначе писал об этом автор книги «Картина последней войны России с Персиею. 1826—1828», отмечая, что Персия «считала воинскую доблесть первою добродетелью» (П. Зубов. Картина последней войны России с Персиею. 1826—1828. СПб., 1834, стр. 33). Треть населения Персии составляли воинственные кочевые племена. «Жестокость и кровожадность» персидских шахов и ханов была общеизвестна (см.: там же, стр. 9, 129. Ср.: С. В. Шостакович. Дипломатическая деятельность А. С. Грибоедова. Соцэкгиз, М., 1960, стр. 50). В России знали о «грозности» персов: «налетел, как персидский разбойник» (Юрий Тынянов, Сочинения в трех томах, т. II, стр. 14). «...От души радуюсь, — писал Грибоедов Н. А. Каховскому 3 мая 1820 года, — что вы сохранны переступили за межу восточных абдеритов. Персияне пугали вас вооружением, все не так страшно, как моя судьба жить с ними и, может статься, многие дни!» (А. С. Грибоедов. Сочинения, стр. 524). В донесении А. С. Грибоедова Паскевичу (1827) неоднократны ссылки на дикий, необузданный «характер персиян» (А. С. Грибоедов. Сочинения, стр. 597, 605, 606). Отклики Пушкина на «войну», «походы боевые», «бой кровавый» с «персиянами» («Видали ль в Персии Ширванской полк?... Ш—‹ирванской› полк могу сравнить с октавой») см. в беловом автографе «Домика в Коломне» (Пушкин, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 374).

[40] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VIII, ч. 1, стр. 461.

[41] Юрий Тынянов, Сочинения в трех томах, т. II, стр. 84. Эта характерная деталь встречается в романе неоднократно. «Сарбазы», в том числе русские солдаты, акклиматизировавшиеся в Персии, изображены «с длинными волосами и бородами» (там же, стр. 84, 376).

[42] «Азиатский вестник», 1825, кн. 5, стр. 359. «Как длинна борода царя», — заметил в своих путевых записках Грибоедов. Упомянает он об этом и в письме к Катенину (1820) (А. С. Грибоедов. Сочинения, стр. 416, 521).

lib.pushkinskijdom.ru

что пишет Сенека в 124 письме: „Parthorum crines effluere", т. е. они носили длинные волосы. Это могло относиться только к Сеидам (Seid), потомкам Магумеда, которые носили на голове длинные волосы, так как такие носил и Магумед. Но персияне носят зато длинные, висящие вниз усы, и чем длиннее они могут отпустить их, тем более это нравится им. Подбородок они также бреют, за исключением их Пиров (Pyhr), старых, святых людей... эти люди отпускают длинные и широкие бороды и бакенбарды, подобно русским, и такие бороды у них в большом почете».[43]

Словом, «косматы» — понятие вполне реальное.[44]

Кроме того, в описании внешнего вида персов А. Олеарий упоминает и мохнатые персидские шапки, обшитые бараньим мехом «длиною с палец».[45]

Эстетически конкретен и второй атрибут «чудной стороны»: «жены гуриям равны». Это традиционное сравнение персидской поэзии. Недаром у Пушкина слово «гурии» встречается лишь один-единственный раз — в данном стихотворении и нигде больше,[46] так же, как и слово «прозорливый».[47] Но сравнение с гуриями у Пушкина не исчерпывается признаком внешней красоты.

«Дева рая» — понятие не только эстетическое, но и этическое, «награда», «по достоинству заслуг» ожидающая «праведных мужей» (см. одноименное стихотворение Гете и его стихотворный диалог «Впуск»).[48] Вспомним вторую строфу «Татарской песни» из «Бахчисарайского фонтана»:

Блажен, кто славный брег Дуная
Своею смертью освятит:
К нему навстречу дева рая
С улыбкой страстной полетит.[49]

Все это вполне соответствует моральным критериям Востока и дидактической поэзии Саади.[50]

Очень характерны для личности и поэзии Саади эпитеты «прозорливый и крылатый». Их содержание тоже очень конкретно. «Прозорливость» — отнюдь не «пророческие импровизации» Мицкевича,[51] не «вдохновенные чистые мечты». Она — дар, связанный не с «пророчествами пиитов», в которые «верует» у Пушкина самозванец, не «вдохновенный гимн», порожденный «восторгом» (все это истинные или ложные приметы «латинской», т. е. европейской, «музы»). «Прозорливость» Саади — зрелый плод его бесконечных, тяжких скитаний и долгих философских размышлений над жизнью, подлинное и высочайшее олицетворение «мудрости златой». Иными словами — это одухотворенная мудрость народа. Поэтому она «крылата». Чтобы жить в веках, мысль должна облечься в чеканную, «крылатую» форму афоризма. И действительно, как единодушно утверждают старые и новейшие исследователи персидской поэзии, «многие из афоризмов Саади стали уже давно „крылатыми словами" и поговорками».[52] «Твой слог могучий и крыл‹атый› <?>», — говорил Пушкин, обращаясь к Дельвигу,[53] явно льстя своему любимому другу-поэту.

Богатство конкретных, точных и емких, определений вложено и в другие черты поэта «чудной стороны». Никто лучше него, «с такою силой», «так хитро», как бы подсказывает Пушкин, «не вымышлял» «сказок и стихов».[54] Эти строки очень точно передают оригинальность и специфику поэзии Саади. При всем вели-

[43] Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1869, кн. III, отд. IV, стр. 764—765.

[44] Ср.: «косматый баловень природы» («Послание Дельвигу», 1827).

[45] Подробное описание путешествия..., стр. 768. Таковы они и на рисунках, сделанных, как предполагают, по рассказам Пушкина, вернувшегося из путешествия в Арзрум. См.: Рукою Пушкина. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 695—697.

[46] Словарь языка Пушкина, т. I, стр. 566.

[47] Там же, т. III, стр. 813.

[48] Иоганн-Вольфганг Гете. Избранные произведения. Гослитиздат, М., 1950, стр. 107—108.

[49] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 159.

[50] Ср. намек на семейно-бытовые нормы в варианте: «И муж супру‹гу› <?>» (Пушкин, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 678).

[51] Н. В. Измайлов. Мицкевич в стихах Пушкина, стр. 190.

[52] И. С. Брагинский. Из истории таджикской народной поэзии. Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 350.

[53] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. III, ч. 1, стр. 249.

[54] Называя набросок, опубликованный П. Е. Щеголевым, «одним из интересных замыслов Пушкина» и возражая некоему г. Л., который отрицал принадлежность его Пушкину, В. Брюсов особо отметил, что «эти два стиха... даже не зачеркнуты им в рукописи» (В. Брюсов. Новости пушкинской литературы. «Русская мысль», 1912, кн. 3, стр. 19).

lib.pushkinskijdom.ru

чии и гениальности («с такой силой») [55] он остается поэтом определенной, именно персидской школы. Он не «поет», не «бряцает на лире», а «хитро вымышляет» (словосочетание, употребленное Пушкиным тоже один-единственный раз!). Даже соединение «сказок и стихов» у Пушкина не случайно. Известный сборник Саади «Гулистан» написан «прозой, перемежающейся со стихотворными вставками».[56] Стихи, содержащие краткие наставления, поучения, Саади действительно «хитро» перемежал сказками, рассказами, притчами, на что сам обращал внимание читателя.

Создавая поэтическую характеристику Саади, Пушкин, как всегда (см., например, «Сонет»), широко использует биографию и свидетельства самого изображаемого исторического лица. «Мужи» и «жены» как бы перешли к Пушкину со страниц Саади. Газели последнего посвящены «девам-гуриям». «О пери с блистающим ликом», — обращается поэт к возлюбленной.

«Зачем, Саади, ты так много поешь о любви?» — мне сказали,
Не я, а поток поколений несметных поет о любимой! [57]

Эпитеты «прозорливый» и «крылатый» применительно к поэту часто употребляются Саади. Характеризуют они и самого автора «Бустана»: «Хызром (один из пророков, — *М. Н.*) будь крылатым». При этом «прозорливый» означает высшую степень мудрости («судьбы взглядом прозирает»), «крылатый» — высшую степень мастерства, формального совершенства («они крылаты, словно ветр степной»).[58] Именно таковы изречения Саади. «Ты изящно выразил тонкую мысль», — сказано в «Гулистане», где «жемчуг спасительных увещаний нанизан на нитку хорошего слога».[59] «Для наших душ волшебник ты великий», — аттестует Саади самого себя, приводя отрывок «из стихов Саади».[60] Ясно звучит в них и мотив противопоставления себя поэтам-льстецам, тоже как бы подхваченный и развитый Пушкиным, который, если даже всего этого не знал, проницательно угадал, домыслил силой своей художественной интуиции.

Саади был врагом татарских ханов, завоевавших его страну, а «сыны Саади» «тешили» их, вернее «украшали их пиры». Саади говорил о себе:

Я шахов и царей не восхвалял.[61]

Это прямо перекликалось с пушкинским:

Я не рожден царей забавить.

«Советы», даваемые шаху в «двустишиях Саади», нелицеприятность поэта по отношению к «владыкам» [62] могли укреплять Пушкина в его собственных принципах гордой независимости. Наконец, в пушкинскую характеристику великого персидского поэта вошли декларации Саади о своей «вечной славе», возвышающей его и над предшественниками, и над преемниками:

В саду песнопений еще ни единый
Такой не вздымался напев соловьиный.

«...И не каждый из тех, кто попытается с тобой состязаться, достигнет желаемой цели: счастье дается не ратоборством». Это «духовный отец»,[63] как назы-

---

[55] Ср. выражения: «...певец, неведомый, но милый... воспетый им с такою чудной силой...» (М. Ю. Лермонтов, «Смерть поэта»); «...с такой силой, которая свойственна только гениальным художникам...» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 302).

[56] И. С. Брагинский. Из истории таджикской народной поэзии, стр. 350.

[57] Саади. Бустан. Лирика. Гослитиздат, М., 1962, стр. 457, 475, 479.

[58] Там же, стр. 52, 198.

[59] Саади. Гулистан. Гослитиздат, М., 1957, стр. 219, 298.

У Лермонтова наоборот: «На мысли, дышащие силой, как жемчуг нижутся слова» — тоже след влияния «восточного слога».

[60] Саади. Гулистан, стр. 209.

[61] Саади. Бустан. Лирика, стр. 45. «Своим наивысшим достижением поэт считал то, что он смело говорил правду, не приспосабливался к власть имущим, подобно придворным панегиристам» (И. С. Брагинский. Из истории таджикской народной поэзии, стр. 346).

[62] Еще Адам Олеарий, указывая, что персы боятся своего царя «более даже, чем бога», сослался на авторитет поэта: «Можно бы сказать им так же, как Саади в персидском „Саду роз“ сказал боязливому слуге царя:

Если б так же, как монарха, бога чтил ты и страшился,
То как ангел воплощенный перед нами б ты явился»

(Адам Олеарий. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906, стр. 224).

[63] Саади. Избранное. Таджикгосиздат, 1954, стр. 109, 110, 114.

lib.pushkinskijdom.ru

вал себя Саади, предупреждает своих «сынов», «птенцов» (по сходной терминологии Пушкина). Любопытно, что выражение: «сыны Саади», перекликающееся с официальным персидским титулом «шах-заде» — сын шаха, возводило Саади в ранг родоначальника целой поэтической династии.

4

Интерес Пушкина к Саади и проникновенность пушкинского образа поэта определяются двумя взаимосвязанными моментами. Саади — одно из явлений мировой ренессансной культуры [64] и вместе с тем поэт патриархально-феодального, деспотического государства, во многом близкого царской России,[65] стране восточной Европы, с рождающейся в условиях самодержавия народной литературой.

Знал ли Пушкин Саади в сколько-нибудь значительных масштабах? Ведь даже эпиграф из Саади к «Бахчисарайскому фонтану»,[66] как считал Б. В. Томашевский, Пушкин заимствовал у английского поэта Мура, хотя сам Мур называл это изречение Саади «хорошо известным». Указывалась и причина такого «посредничества»: «„Бустан“ в те годы не был переведен ни на один европейский язык».[67]

Но это неверно. Еще в XVII веке «Сады» Саади переводились на многие языки, сначала с латинского перевода. В XVII же веке «Гулистан» и «Бустан» перевел с подлинника на немецкий язык известный путешественник Адам Олеарий.[68] Ссылаясь на свой перевод и ставя «богатого мыслию» Саади на первое место среди «лучших стихотворцев» Персии, Адам Олеарий так писал о нем: «По изяществу языка персияне весьма охотно и прежде всего читают Külustan высоко прославленного во всем Востоке поэта Ших-Саади... Ибо поэт этот, вместе с изящным слогом красноречия, приводит и множество мудрых государственных правил, изложенных стихами, и в Персии нет человека, умеющего читать и писать, который бы не имел у себя в доме этой книги; а кто хочет быть хоть немного ученее и поважнее, у того эта книга и в голове, как это достаточно и с удовольствием можно заметить на их пирах, во всякого рода обращении их друг с другом и в разговорах; ибо при этом обыкновенно приводится стихотворение, содержащее в себе какую-нибудь вызывающую на размышление поговорку, или сравнение».[69]

Интерес к творчеству Саади в России был велик. В. Кюхельбекер в альманахе «Мнемозина» за 1824—1825 годы, призывая к изучению Гафиза, Саади и Джами, «которые ждут русского читателя», писал: «Россия по самому своему географическому положению могла бы присвоить себе все сокровища ума Европы и Азии». Ф. Булгарин в «Литературных призраках» («Литературные листки», 1824, ч. III, № 16) добавлял к этому, что литература Востока «тем занимательнее для русских, что мы имели с древних времен сношения с жителями оного».[70]

В «Азиатском вестнике» за 1825 год выражалось сожаление, что «только по переводам иностранных писателей знакома нам словесность Персии, самая приятная и самая образованная на Востоке».[71] В том же «Азиатском вестнике» за

---

[64] Н. Конрад. Шекспир и его эпоха. «Новый мир», 1964, № 9, стр. 206.

[65] О близости монархического правления Персии и России писал еще А. Олеарий (Подробное описание путешествия..., стр. 834).

[66] На принадлежность эпиграфа «Бахчисарайского фонтана» поэзии Саади (его поэме «Бустан») указал К. Чайкин. Одновременно задачей К. И. Чайкина было доказать, что эпиграф «Бахчисарайского фонтана» не столь уж далек от оригинала. Но разве исключено, что Пушкин *сознательно* отошел от «изречения» Саади в соответствии со «вкусом европейца»? В самом деле, почему бы переводам, известным Пушкину, не быть точными? Но Пушкин дал не перевод, а эпиграф, созвучный заглавию поэмы. Как отметил Б. В. Томашевский, «переводы» Пушкина вообще не переводы в обычном смысле, а свободная трансформация мотива, образа.

[67] Б. Томашевский. Пушкин, кн. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 506.

[68] Тогда же с немецкого был сделан и первый русский перевод (см.: Р. Алиев. «Бустан» и его автор. В кн.: Саади. Бустан. Лирика, стр. 25). Опубликован был первый русский перевод отрывка из Саади в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» за 1796 год (см.: История литератур народов Средней Азии и Казахстана. Изд. Московского университета, 1960, стр. 24). «Гулистаном» в переводе Олеария пользовался и Гете (см.: Л. М. Кессель. Западно-восточный синтез в гетевском «Диване». «Народы Азии и Африки», 1963, № 2, стр. 126).

[69] Подробное описание путешествия..., стр. 772, 815, 824. Минувшие столетия еще более упрочили славу поэта. «Что же касается Саади, то его „Гюлистан“ давно уже сделался заветной всеобщей книгой житейской мудрости» (В. Тардов. Персия и ее культура. «Русская мысль», 1912, кн. 2, отд. 2, стр. 92). Любопытно, что это писалось вслед за опубликованием пушкинского стихотворения и все же не давало «ключа» к его разгадке.

[70] Цит. по: Ю. Тынянов. Архаисты и Пушкин. В кн.: Пушкин в мировой литературе. Госиздат, Л., 1926, стр. 277, 392, 393.

[71] «Азиатский вестник», 1825, кн. 8, стр. 90.

lib.pushkinskijdom.ru

1826 год помещен отрывок статьи И. Ботьянова о персидской поэзии. Говоря о переводах Саади на латинский, французский и немецкий языки, автор писал: «Некоторые, но весьма немногие из стихотворений Саадиевых переведены на Рос. язык, а еще менее с персидского подлинника».[72] Журнал пытался по возможности восполнить этот пробел, поместив несколько басен Саади («Кусок земли», «Разговор соловья с трудолюбивым муравьем»), описание «Гробницы Саадия» и статьи, содержащие краткие сведения о жизни и произведениях Саади.

О «Гулистане» говорилось: «Истины в сем сочинении изложены в виде исторических примеров и остроумных апологов (притчей), всегда оканчивающихся каким-нибудь правилом мудрости».[73] В заметке о Джами («Азиатский вестник», 1825) автор сопоставляет его «Бехаристан» с произведениями Саади.[74]

К «первой степени» относил Саади и его «подражателя» Джами президент императорской Академии наук С. С. Уваров в речи 1818 года. «... Высказывания последнего о восточных литературах, — пишет М. И. Гиллельсон, — по-видимому, наряду с другими факторами возбудили интерес Пушкина к этим литературам».[75]

В числе многих «факторов» следует назвать и произведения европейских писателей XVIII—начала XIX века, из которых Пушкин мог черпать сведения о восточных литературах и, в частности, о Саади. Так, известно, что Вольтер переводил Саади белыми стихами с латинского перевода.[76]

Из находившихся в библиотеке Пушкина двух сборников стихов Саади во французских переводах один — «Пандname» — был как раз издания 1828 года.[77]

С несомненным знанием дела характеризовал Пушкин «восточный, пестрый слог» («Гавриилиада», 1821), «восточную бессмыслицу, имеющую свое поэтическое достоинство» («Путешествие в Арзрум», 1829). Пушкину нравились стихи А. И. Подолинского: [78]

Когда, стройна и светлоока,
Передо мной стоит она,
Я мыслю: гурия пророка
С небес на землю сведена.

(«Портрет», 1829)

Но Пушкин, в отличие от Подолинского,[79] ни разу не применил восточный образ «гурии» к европейской женщине.

Заимствуя выразительное сравнение из «Гулистана» Саади («мы точь-в-точь двойной орешек под единой скорлупой»),[80] Пушкин отразил это в самом заглавии стихотворения — «Подражание арабскому» (1835).

В ряде высказываний Пушкина 20-х годов проводится мысль о ложном и истинном «восточном слоге» современных европейских поэтов. «Чересчур восточному Муру» противопоставляется Байрон, который «прелестен в Гяуре, в Абидосской Невесте и проч.». Мицкевич в «Крымских сонетах» следовал Байрону, а не Муру, потому они и нравились Пушкину. Общепризнано влияние Гете в обращении европейских поэтов к Востоку. Но остается бесспорным, что западно-восточный синтез гетевского «Дивана» был еще более органичен для «евразийца» [81] Пушкина.

Слова Саади, взятые Пушкиным как эпиграф к поэме «Бахчисарайский фонтан» (за которую его называли «нашим юным Саади»),[82] встречаются в его поэзии не однажды. «... Эпиграф его («Бахчисарайского фонтана», — *М. Н.*) прелесть»,[83] — не раз повторял Пушкин.

«Меланхолическим эпиграфом» объясняет Пушкин и замену первоначального названия поэмы — «Гарем».[84] Несмотря на замечания Бенкендорфа в связи с употреблением П. А. Вяземским изречения Саади в № 1 «Московского телеграфа»

---

[72] Там же, 1826, кн. 9—10, стр. 128.

[73] Там же, стр. 129. Ср.: «Смесь аскетических, моральных и политических сентенций и анекдотов» (John Malcolm. Histoire de la Perse..., t. IV, p. 68).

[74] «Азиатский вестник», 1825, кн. 5, стр. 347.

[75] М. И. Гиллельсон. Материалы по истории Арзамасского братства. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. IV, 1962, стр. 323—324.

[76] Marchant de Beaumont (Fr.-M.). Beautés de l'histoire de la Perse, t. II, p. 57.

[77] Б. Л. Модзалевский. Библиотека А. С. Пушкина, стр. 291—292, № 1181.

[78] Л. Майков. Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб., 1899, стр. 254.

[79] Его первое печатное произведение, поэма «Див и Пери» (1827) — образец отвергаемого Пушкиным «восточного слога».

[80] М. Богданович. Две заметки о стихотворениях Пушкина. В кн.: Пушкин и его современники. Материалы и исследования, вып. XXVIII. Пгр., 1917, стр. 108. См. также: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. Гослитиздат, М., 1941, стр. 503

[81] Пушкин в мировой литературе. Госиздат, Л., 1926, стр. V.

[82] Цит. по: Б. Томашевский. Пушкин, кн. 1, стр. 521.

[83] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 70.

[84] Там же, т. XI, стр. 159, 165.

lib.pushkinskijdom.ru

(1827),[85] Пушкин перенес его сначала в черновой вариант стихотворения «На холмах Грузии», а затем в заключительные строфы «Евгения Онегина». Ссылка на «первоисточник» («Как Саади *некогда* (курсив мой, — *М. Н.*) сказал») невидимыми, но прочными нитями связывала северный петербургский «роман в стихах» с южной крымской поэмой, а оба эти произведения — со стихотворным наброском 1828 года о «сынах Саади» («Поэт *когда-то* тешил ханов»; курсив мой, — *М. Н.*) и самом «прозорливом и крылатом поэте» Шираза, «сыне Персии богатой»,[86] как, на наш взгляд, следует читать один из вариантов последней строфы.

Оспаривая предположение М. К. Азадовского, Н. В. Измайлов, помимо датировки (1828 год, а не 1829, т. е. до поездки поэта на Кавказ) и «законов всегда точной поэтики Пушкина», ссылался на то, что концовка стихотворения в качестве характеристики Руставели «недостаточна и непонятна для русского читателя».[87] Все эти доводы, за исключением разве первого, могут быть обращены и против Мицкевича. Наоборот, они теряют свою силу, если признать в «прозорливом и крылатом поэте» Саади, в «чудной стороне» — Персию, а во всем стихотворении — поэтическое отражение пушкинской темы поэта, развернутой здесь на локальном материале поэзии персидской.

При этом датировка стихотворения 1828 годом получает новое, веское подтверждение: после исполненной трагизма встречи Пушкина с «Грибоедом» поэтизация «чудной стороны» психологически была вряд ли возможна. Не потому ли обращение к Фазил-Хану (1829) так и осталось кратким наброском, а к шестистрофному стихотворению «В прохладе сладостной фонтанов» Пушкин никогда больше не возвращался, не придал ему последнюю отделку произведения завершенного, готового в печать.

В заключение остается добавить, что «кандидатура» Саади выдвинута не нами. Много ранее в статье А. З. Розенфельд «А. С. Пушкин в персидских переводах»[88] развивалась и аргументировалась мысль известного советского поэта и переводчика, знатока иранской культуры и литературы Абулкосима Лахути о Саади как адресате стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов». Тот факт, что исследователи творчества Пушкина до сих пор как бы не замечали существования этой гипотезы, отчасти, быть может, объясняется тем, что она не опиралась на детальный анализ пушкинского стихотворения в его идейно-художественном, стилевом единстве.[89]

«...Всякое предположение, — писал Лессинг, — делается тем более вероятным, чем больше трудностей оно разрешает...»[90] В этом плане превосходство предположения А. Лахути над всеми другими гипотезами, на наш взгляд, несомненно.

Е. РЫСКИН

О СТАТЬЕ Н. В. ГОГОЛЯ «О ДВИЖЕНИИ ЖУРНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В 1834 И 1835 ГОДУ»

Черновая и журнальная редакции статьи Гоголя

Статья Н. В. Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», напечатанная в первом томе пушкинского «Современника», давно привлекает внимание исследователей. Интенсивное изучение истории ее написания и напечатания началось после опубликования В. И. Шенроком в 1896 году черновой редакции и набросков статьи.[1] В. И. Шенрок, преемник Н. С. Тихонравова по редактированию

---

[85] «...Часто с грустью повторяю слова Саади или Пушкина, который нам передал слова Саади: „Одних уж нет, другие странствуют далеко“... Ср. у Марлинского в „Фрегате Надежда“: „Одних уж нет, другие странствуют далече!“» (цит. по: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 384).

[86] Обратим еще раз внимание на двукратные повторы («поэт... поэт», «сыны... сын», «хитрою... хитро») — явный след стремления Пушкина к цельности «сквозного» художественного образа — «поэта персидского».

[87] Н. В. Измайлов. Мицкевич в стихах Пушкина, стр. 181.

[88] «Вестник Ленинградского университета», 1949, № 6, стр. 81—101. Мы не сочли нужным дублировать аргументацию, содержащуюся в этой статье, и отсылаем читателя к ней.

[89] К тому же и сама А. З. Розенфельд считала, что предположение А. Лахути было высказано в слишком «категорической форме» (там же, стр. 98).

[90] Готхольд Эфраим Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Гослитиздат, М., 1957, стр. 295.

[1] Н. В. Гоголь, Сочинения, изд. 10-е, т. VI. М.—СПб., 1896, стр. 327—353. В V-м томе этого издания напечатаны журнальная редакция статьи Гоголя и примечания редактора Н. С. Тихонравова, содержащие ряд соображений о черновой редакции. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

издания сочинений Гоголя, провел. как он писал, «внимательное сличение» двух редакций — черновой и журнальной (т. VI, стр. 708). На многочисленных примерах были показаны им отличия одной редакции от другой, при этом редактор пытался объяснить, чем именно они были вызваны. В. И. Шенрок исходил из свидетельства М. П. Погодина о том, что «Пушкин сообщал ему о невозможности напечатать некоторые, очень игривые, выражения в статье „о журнальной литературе“» (т. V, стр. 651) (эти слова М. П. Погодин передавал П. С. Тихонравову в 1853 году). Так как Пушкин «признал неудобным напечатать статью Гоголя без изменений», то из нее были «устранены неудобные личные указания, язвительные намеки, сглажены резкости и вообще все то, в чем слишком проявлялась, по выражению Пушкина, „юношеская живость и прямодушие“» (т. VI, стр. 708, 725). Именно этим объяснял В. И. Шенрок почти все купюры и все изменения характеристик отдельных лиц и журналов.

Такое объяснение было, конечно, односторонним. Многие купюры и изменения текста никак нельзя было объяснить наличием в них «игривых выражений», «юношеской живости». Ниже мы приведем ряд таких высказываний, а сейчас ограничимся одним: ни Н. С. Тихонравов, ни В. И. Шенрок не смогли объяснить, почему из текста журнальной редакции было исключено известное высказывание Гоголя о Белинском («В критиках Белинского, помещающихся в Телескопе, виден вкус, хотя еще необразовавшийся, молодой и опрометчивый, но служащий порукою за будущее развитие, потому что основан на чувстве и душевном убеждении» и т. д.),[2] ведь никаких «игривых выражений» оно не содержало.

В. И. Шенрок указывал также, что статья Гоголя подверглась «значительной стилистической выправке, главной особенностью которой следует признать бо́льшую сжатость изложения» (т. VI, стр. 725). Все эти сокращения, исправления и изменения, по словам В. И. Шенрока, делались Гоголем «по мысли и совету Пушкина», «согласно указанию редакции» (т. VI, стр. 711, 714) и т. д. Об одном выпущенном отрывке В. И. Шенрок пишет, что он отличался «теми качествами *„юношеской живости и прямодушия“*, которые заставили Пушкина допустить изменения в статье» (т. VI, стр. 722). Но приведенное выше свидетельство М. П. Погодина не дает еще, конечно, основания утверждать, что Пушкин скрупулезно обсуждал каждое слово гоголевской статьи, требовал исправлений или даже сам правил ее, как это можно иногда заключить из слов В. И. Шенрока.

К сожалению, столь детальное сличение двух редакций никем больше не проводилось. Между тем работу В. И. Шенрока нельзя считать исчерпывающей. В его «внимательном сличении» имеются важные пробелы. Из поля зрения редактора выпали некоторые куски гоголевского черновика, в которых изложены важнейшие мысли Гоголя, составляющие, как нам кажется, как бы концепцию черновой редакции. Рассмотрим некоторые отрывки.

«Множество разного рода статей еще не составляют журнал. Существование журнала составляет одна критика» (стр. 542). «Но что значит весь журнал? Критики, произведенной вкусом, нет, и весь журнал кажется пуст» (стр. 543). Ценна только та критика, которая основана на глубоком вкусе, уме, чувстве и душевном убеждении, «критика высокого таланта» (стр. 538) (о ценности такой критики Гоголь говорит и в журнальной редакции; см. стр. 175). Такая критика неоценима как для истории словесности, т. е. для разбора произведений прежних писателей, так и для современной литературы, которая изредка сверкает «искрами света, показывающими скорое зарождение чего‹-то› оригинального, колоссальное, может быть, совершенно новое, неслыханное в Европе, поток, *предвещающий будущее законодательство России в литературном мире*» (стр. 539; курсив наш, — *Е. Р.*). Как видим, Гоголь придавал огромное значение критике, именно она, по его мнению, определяет лицо журнала.

Но в чем же общественное значение критики, или журнальной литературы, как ее часто называет Гоголь? Критика, говорит он, воспитывает читающую публику, ее вкусы, мнения, характер. Особенно велико ее воспитательное значение для молодого русского общества. Журнальная литература «у нас на Руси еще более, нежели где-либо, должна обратить непрерывающее‹ся› внимание наблюдателя как воспитание едва вступающей в юношеской возраст национальности (варианты: а. народа, б. общества, — *Е. Р.*), возраст, где всякая ошибка и неправильный вкус воспитателя утверждают‹ся› почти вдруг корнем, который впоследствии входит в состав жизни и характера и которого уже трудно искоренить» (стр. 516).[3]

Но именно такой неправильный, испорченный вкус и мнения прививались «главными законодателями» в журнальной сфере — Сенковским и его подражателями, «множеством молодых партизанов в Петербурге, которые в своих рецензиях

[2] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 533. Далее ссылки на страницы этого тома даются в тексте.

[3] Говоря о цели журнала «Библиотека для чтения», Гоголь указывает, что Сенковский в программе не объявил, «как‹ую› светлую мысль, какое доброе радушное увлекаю‹щее› слово скажет он на *воспитание* всеобщего *молодого* и великого нашего отечества» (стр. 521; курсив наш, — *Е. Р.*).

lib.pushkinskijdom.ru

так же крикливы и заносчивы» (стр. 535), так же беспринципны. Детально рассмотрев состояние журнальной литературы и показав, «какое мелкое делают из нее употребление» (стр. 540), Гоголь обращается к «писателям с большим талантом», «почетным гражданам нашего Парнаса», призывая их участвовать в критике, в журнальной сфере. Как ни тяжело это талантам, которые «всегда чуждаются этого бессвязного шума», «сферы, где бойцы всякого рода завели свой рынок», их долг и обязанность — подать свой голос, ибо «на талантах лежит ничем незагладимый упрек, если они совершенно закрыли глаза на мнения, беспрестанно родящиеся и обращающие‹ся› повсюду, занимающие всех, потому что эти мнения как бы то ни было созидают и воспитывают большинство читающей публики, и неправильное, испорченное воспитание должно лежать на душе великих писателей, если они не подали своего голоса» (стр. 536—537). «На таланте еще лежит другая мысль, сильно бременящая его своею тяжестью. Окинув духовными глазами итог мнений, существующих и обращающихся в толпе, мнений, составленных о писателях, его предшественниках, мнений неправильных, невежественных, бессмысленно повторяемых в продолжение нескольк‹их› веков, он должен быть поражен собственною, ожидающею его впереди участью. И эта опасность уже налагает на него обязанность быть менее равнодушным к текущим мнениям» (стр. 537—538).

«Ничем незагладимый упрек» лежит не только на душе великих писателей — Жуковского, Пушкина, Вяземского, Крылова, но и на молодых талантах: Языкове и Гоголе (стр. 536).

В связи с тем, что сами писатели с талантом должны подать свой голос в журнальной сфере, в критике, должны воспитывать вкус и мнения читающей публики, Гоголь сразу же после фразы об ответственности великих писателей за неправильное, испорченное воспитание обращается к Пушкину со следующими словами: «По этому-то самому меня обрадовало так объявление о новом журнале, под которым подписано было Ваше знакомое всей России имя. Это объявление было причиною рождения посылаемой к Вам статьи» (стр. 537).[4]

Гоголь зачеркнул в черновой тетради это обращение к Пушкину. Тем не менее оно показывает, какие надежды возлагал Гоголь на «Современник», на его издателя и сотрудников. Слова «по этому-то самому», связанные с предыдущей фразой об ответственности великих писателей, говорят о том, что Гоголь не ограничился только критикой существующих журналов, но и намечал программу действия для «Современника»: его сотрудники, «писатели с большим талантом», должны взять на себя роль критиков, роль воспитателей вкуса и мнений читающей публики.

Почти все выписанные нами суждения Гоголя не вошли в журнальную редакцию. Осталась фраза: «В это время не сказал своих мнений ни Жуковский, ни Крылов, ни князь Вяземский» (имени Пушкина уже нет), оканчивающаяся восклицанием: «нужно ли после этого удивляться такому состоянию нашей литературы?» Однако на вопросы, «отчего же не говорили сии писатели, показавшие в творениях своих глубокое эстетическое чувство», «считали ли они для себя низким спуститься на журнальную сферу, где обыкновенно бойцы всякого рода заводят свой шумный бой», Гоголь дает уклончивый ответ: «Мы не имеем права решить этого» (стр. 175).[5] В журнальной редакции нет «ничем незагладимого упрека» в адрес великих писателей»,[6] Гоголь не палагает на них «обязанности быть менее равнодушными к теку-

---

[4] Попутно отметим, что эти слова являются скорее всего литературной формой обращения к издателю; на их основе нельзя заключить, что Гоголь узнал об издании «Современника» не от Пушкина, а из газетного объявления в «Северной пчеле» от 3 февраля и лишь после этого сел писать статью (см. т. V, стр. 650 тихонравовского издания, а также стр. 765 в восьмом томе последнего академического издания). То, что знали Сенковский и Смирдин еще до 10-х чисел января (см. письмо Пушкина к П. В. Нащокину в «Полном собрании сочинений» Пушкина, т. XVI, Изд. АН СССР, 1949, стр. 73), вероятно, знал тогда и Гоголь, повесть которого «Коляска» уже была у Пушкина (Гоголь сдал ее еще в 1835 году для предполагавшегося плетневско-пушкинского альманаха). Трудно допустить, чтобы основной вкладчик первого тома узнал об издании журнала не от Пушкина, а из «Северной пчелы». В 1846 году Гоголь вспоминал, что Пушкин, получив разрешение на издание «Современника» (это было 14 января), «уже хотел было отказаться», но Гоголь «умолил его», обещав «быть верным сотрудником» (стр. 422). Все это, очевидно, имело место еще до объявления в печати, т. е. еще в январе.

[5] Последние слова отсутствуют в черновой редакции (тетрадь № 3121), но в позднейшем наброске (тетрадь № 3122.1) имеются фразы, почти целиком вошедшие в журнальную редакцию, в том числе слова «этого мы не вправе решить» (стр. 549). Но здесь уже нет «ничем незагладимого упрека» и не говорится об ответственности великих писателей за неправильное, испорченное воспитание читающей публики.

[6] В журнальной редакции Жуковский, Крылов, Вяземский не называются ни великими писателями, ни почетными гражданами нашего Парнаса, о них сказано лишь: «показавшие в творениях своих глубокое эстетическое чувство» (стр. 175).

lib.pushkinskijdom.ru

щим мнениям». Мысль о том, что писатели с большим талантом несут ответственность за неправильное, испорченное воспитание русской едва вступающей в юношеский возраст читающей публики, в журнальной редакции отсутствует.

Почему же не попали в журнальную редакцию суждения, названные нами «концепцией черновой редакции»? Почему отказался Гоголь от этих мыслей? Это возможно объяснить лишь одним: влиянием Пушкина, его советами. Мы не располагаем данными о том, как отнесся Пушкин к этим суждениям Гоголя. Но если бы Пушкин и солидаризировался во всем этом с Гоголем, он не мог бы из чисто деловых соображений взять на себя выполнение гоголевской *программы действия*. «Современник», выходивший раз в три месяца, походил, по словам Белинского, на «альманах, в котором, *между прочим*, есть и критика», поэтому он не мог бы иметь большого «нравственного влияния на публику».[7] Пушкин, конечно, знал, что у «Современника» нет наличных больших сил, «писателей с большим талантом», готовых вести борьбу в журнальной сфере, что ни Жуковский, ни Крылов не будут заниматься критикой. У него был в сущности лишь один помощник, обещавший быть основным сотрудником, ведущим критику и журнальную полемику. Им был Гоголь. «Я обещался, — вспоминал Гоголь, — быть верным сотрудником. В статьях моих он находил много того, что может сообщить журнальную живость изданию, какой он в себе не признавал...» (стр. 422). Как известно, Гоголь своего обещания не сдержал — шестого июня он уехал за границу и никакого участия в журнальных делах «Современника» после выхода первого тома не принимал. Осторожность Пушкина оказалась таким образом вполне оправданной.

Во «внимательном сличении» В. И. Шенрока не оказалось также места для рассуждений Гоголя о «семейственной критике», которые имеются в черновой редакции и отсутствуют в журнальном тексте. Некоторые исследователи, как нам кажется, неверно толкуют выражение «семейственная критика» в понимании Гоголя. Например, А. Н. Степанов в содержательной статье «Гоголь-публицист» пишет: «Гоголь, выступавший в статье о журнальной литературе, между прочим, и против приятельских отношений и семейственности в критике, тем более считал для себя просто неудобным хвалить... Белинского, который... провозгласил его еще при жизни поэта главою реалистического направления в русской литературе».[8] Но Гоголь под «семейственной критикой» понимал совсем не приятельскую критику. «Семейственная критика» — это та, которая избирает своим объектом не литературное творчество, а факты из личной жизни писателя, его личные дела, семейные, «домашние тайны» (стр. 533). Гоголь вспоминает о «семейственной критике», имевшей место «за два года до того или еще раньше», в связи с монополией Булгарина, Греча и Сенковского. Гоголь говорит, что «семейственная критика» оказывала тогда известное сдерживающее влияние, ее «как-то все еще боялись несколько». Казалось бы, эта критика имеет известное положительное значение. Однако Гоголь решительно отвергает ее, считая ее «бестолковой и неприличной». Как видно из контекста статьи, «семейственная критика» неприлична, по мнению Гоголя, даже в полемике с такими противниками, как Булгарин, Греч, Сенковский. Неприлично, следовательно, говорить, например, о трудах Булгарина «на поприще вовсе нелитературном», о том, «где был он прежде, нежели сделался автором», как поступал когда-то Феофилакт Косичкин, указавший на писателей-выходцев, переметчиков, «для коих: *ubi bene, ibi patria*, для коих все равно: бегать ли им под орлом французским, или русским языком позорить все русское — были бы только сыты».[9] Почему же не вошли в журнальную редакцию и эти рассуждения Гоголя о «семейственной критике»? Выпады Гоголя против «семейственной критики» были безусловно правильны (может быть, только термин был неудачен). Критика, основанная на глубоком вкусе и душевном убеждении, критика высокого таланта, воспитывающая вкус и мнения читающей публики, должна иметь своим объектом творения искусства, литературные труды автора, а не его житейские дела. Гоголь, добивавшийся того, чтобы критика и журнальная литература были подняты на огромную высоту, был принципиально прав, выступая против «семейственной критики». Но хотел ли того Гоголь или нет, его выпады оказались направленными против Белинского (в его критиках «много есть в духе прежней семейственной критики») и других не названных Гоголем противников Булгарина, Греча, Сенковского. Можно поэтому предположить, что Пушкин из тактических соображений не согласился с рассуждениями Гоголя, и они в журнальную редакцию не попали.

В. И. Шенрок, как мы уже указывали, склонен видеть чуть ли не во всех фразах, не вошедших в журнальный текст, «игривые выражения», которые Пуш-

---

[7] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 179 (курсив наш, — *Е. Р.*).

[8] А. Н. Степанов. Гоголь-публицист. (Гоголь — сотрудник «Современника» Пушкина). В кн.: Гоголь. Статьи и материалы. Изд. Ленинградского университета, 1954, стр. 48.

[9] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 206. См. аналогичные выпады в журнальной заметке Белинского (В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 383—384).

lib.pushkinskijdom.ru

кин «признал неудобным напечатать». «В статье Гоголя, — пишет В. И. Шенрок, — быть может по мысли и совету Пушкина, опущены... чересчур откровенные соображения, как напр., что „читали «Телеграф» те, которые сделали привычку читать и которые читать что-нибудь положили для себя так же необходимым, как заснуть два часа или выбриться два раза в неделю“...» (т. VI, стр. 711). Но В. И. Шенрок не заметил, что эти «чересчур откровенные соображения» не «опущены», они имеются в журнальной редакции, но адресованы не «Телеграфу», а журналу «Сын отечества и Северный архив»: читателями и подписчиками этого журнала были «почтенные и пожилые люди, живущие в провинциях, которым что-нибудь почитать так же необходимо, как заснуть часик после обеда или выбриться два раза в неделю» (стр. 164). Сказать о «Телеграфе», закрытом Николаем I за отрицательный отзыв о монархической пьесе Н. В. Кукольника, что его читали «почтенные и пожилые люди», которым надо «что-нибудь почитать», — было, конечно, несправедливо. Это «чересчур откровенное соображение» больше подходило к «Сыну отечества и Северному архиву», к которому оно и было переадресовано.

Приведем еще один пример переадресовки текста. В черновой редакции Гоголь пишет, что в критических статьях московских журналов «автор говорит по собствен‹ному› внушению, передает все это так, как приняла душа его. В них виден везде мыслящий человек, часто увлекающийся первым впечатлением» (стр. 533). Имя Шевырева в этом тексте не упоминается, сразу же за этой фразой говорится о Белинском. В журнальной редакции все, сказанное о московских журналах, адресуется уже Шевыреву: Шевырев «передает нам впечатления в том виде, как приняла их душа его. В статьях его везде заметен мыслящий человек, иногда увлекающийся первым впечатлением» (стр. 175). Фразы же о Белинском не вошли в журнальный текст.[10]

Все сказанное приводит нас к выводу, что изменения, внесенные в журнальную редакцию, были вызваны различными соображениями, а не только наличием «игривых выражений».

Значительная часть сокращений, исправлений и изменений текста была сделана, по-видимому, под влиянием Пушкина, по его советам и указаниям, но сам он вероятнее всего не редактировал, не правил статьи Гоголя. С некоторыми же частями гоголевской статьи, как мы увидим ниже, Пушкин ознакомился, по-видимому, несколько позднее, и на этих частях статьи его влияние не отразилось.

К вопросу об анонимности статьи Гоголя

Обнаруженный в фондах Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина экземпляр первого тома «Современника» (далее: экземпляр ГПБ) подробно описан В. Г. Березиной.[11] От обычных экземпляров он отличается тем, что в нем отсутствует заключительная заметка к отделу «Новые книги», а в оглавлении против статьи «О движении журнальной литературы» указана фамилия Гоголя (во всех обычных экземплярах автор не указан).[12] Все отличия относятся к последним полутора листам журнала, остальные страницы экземпляра ГПБ точно такие же, как и во всем тираже.

Цензурная дата экземпляра ГПБ та же, что у всего тиража — 31 марта 1836 года. Следовательно, все изменения были внесены в текст после 31 марта, но до 9 апреля, даты позволительного билета на выпуск тиража в продажу.[13] Первый том вышел в свет 11 апреля. Напомним еще, что Пушкин уехал из Петербурга в Михайловское на похороны матери 8 апреля.

Когда стали известны сведения об экземпляре ГПБ, возникли вопросы: кто и по какой причине вычеркнул в оглавлении имя Гоголя? Может быть, оно было указано по ошибке, по чьему-то недосмотру,[14] без ведома Гоголя и Пушкина?

---

[10] Противопоставление московских журналов петербургским занимает в черновике значительное место, в журнальной редакции оно сведено к минимуму.

[11] В. Г. Березина. Новые данные о статье Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году». В кн.: Гоголь. Статьи и материалы, стр. 70—85. Об уникальном экземпляре ГПБ упоминал еще В. П. Красногорский (см.: Новая статья Пушкина. (Пушкин о Гоголе). «Наш труд», 1924, № II, стр. 107), но это упоминание не обратило на себя внимания исследователей. Факт существования двух вариантов первого тома «Современника» был сообщен и введен в научный обиход тридцать лет спустя В. Г. Березиной.

[12] Другие отличия незначительны: несколько иначе сверстаны страницы 296—318, т. е. отдел «Новые книги»; звездочки имеются при пяти книгах вместо трех; иначе набрано оглавление — на стр. 319 (во всех экземплярах оно на стр. 320).

[13] В. Г. Березина. Новые данные о статье Гоголя..., стр. 84—85.

[14] Так, М. П. Еремин в книге «Пушкин-публицист» (Гослитиздат, М., 1963, стр. 442) пишет, что фамилия Гоголя в оглавлении «была напечатана скорее всего по недосмотру Краевского, наблюдавшего за печатанием номера», но Пушкин вычеркнул ее.

lib.pushkinskijdom.ru

Как вообще предполагалось печатать статью Гоголя — за его подписью или как анонимную?

На все эти вопросы попыталась дать ответ В. Г. Березина, опубликовавшая две статьи об экземпляре ГПБ.[15]

В. Г. Березина писала: «Статья была задумана Гоголем как анонимная. Первоначальные наброски ее свидетельствуют, что Гоголь предполагал статью печатать без подписи: в них он несколько раз говорит о себе в третьем лице» (далее приводятся соответствующие цитаты из черновой редакции). «Но в дальнейшей работе над статьей Гоголь снимает все упоминания о себе, т. е. пишет статью уже не как анонимную». «Может быть (и это вполне вероятно), дело не обошлось без вмешательства Пушкина. В планы Пушкина, очевидно, входило, чтобы статья о журнальной литературе появилась в печати как статья Гоголя, в противном случае могли возникнуть различные толкования статьи, в частности истолкование статьи как редакционной, что для Пушкина, хорошо знавшего статью Гоголя, было неприемлемо. Статья „О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году", как теперь выясняется, и была напечатана как статья Гоголя (первый вариант первого тома «Современника»), и только в силу непредвиденных обстоятельств Пушкин был вынужден снять имя Гоголя как автора статьи о журналистике из оглавления первого тома „Современника" в начале апреля 1836 года, уже после утверждения тома в цензуре, дав, помимо своего желания, повод рассматривать статью „О движении журнальной литературы" как редакционную. Современники так и поступали».[16]

О «непредвиденных обстоятельствах», вследствие которых Пушкин «был вынужден» скрыть авторство Гоголя, В. Г. Березина говорит в другой статье. В начале апреля, пишет она, вышел очередной номер «Библиотеки для чтения» (цензурное разрешение 28 марта), в котором была напечатана возмутительная по тону заметка Сенковского, направленная против Пушкина и не вышедшего еще в свет «Современника». Из заметки видно, что Сенковскому «каким-то способом удалось узнать», что в первом томе «Современника» печатается статья, в которой резко критикуется «Библиотека для чтения» и ее редактор. «Сенковскому осталось неизвестным авторство Гоголя, и он приписал статью Пушкину». «И Сенковский начал поход против „Современника" еще до выхода его в свет». Гнев его «не имел предела. Он дошел до открытых угроз в адрес Пушкина. „Берегитесь, неосторожный поэт!" — предостерегающе восклицал Сенковский» (у Сенковского: «Берегись, неосторожный гений!»). Угроз Сенковского «в собственный адрес Пушкин не боялся», «а вот за Гоголя нужно было опасаться. Ведь на 19 апреля 1836 г. была назначена в Александринском театре премьера комедии „Ревизор"... И если бы раздраженный Сенковский узнал, что автором статьи „О движении журнальной литературы" является Гоголь, он не преминул бы осуществить свою излюбленную тактику (кстати сказать, только что примененную к «Современнику») — заранее начать поход против ненавистного автора, заранее стараться повредить успеху его произведения». Это и побудило Пушкина снять имя Гоголя в оглавлении.[17]

В. Г. Березина права, утверждая, что вопрос об анонимности гоголевской статьи решался по-разному на различных этапах работы. Однако далеко не со всеми ее положениями можно согласиться.

По словам В. Г. Березиной, Гоголь предполагал напечатать статью как анонимную, но Пушкин не согласился с этим, опасаясь, что статью примут как редакционную, как пушкинскую. Однако черновая редакция ничем не напоминает редакционную статью, которую читатели могли бы приписать Пушкину. Она никаких опасений подобного рода у Пушкина не должна была и не могла вызвать. О том, что статья не является пушкинской, читатель должен был заключить из обращения автора статьи к Пушкину («По этому-то самому меня обрадовало так объявление о новом журнале, под которым подписано было Ваше знакомое всей России имя. Это объявление было причиною рождения посылаемой к Вам статьи»). Об этом говорило также и то, что в списке «почетных граждан нашего Парнаса, из тех, чьи труды дали право возвысить свой голос и требовать всеобщего к нему внимания», назван Пушкин. Естественно, что так писать о самом себе Пушкин не мог.

Если бы Гоголь намеревался писать редакционную статью, он не дал бы полуобещания написать «полную историю журнальной литерату‹ры›» (стр. 516), ибо Пушкин такой истории не собирался писать. Гоголь был бы также значительно осторожнее с «игривыми выражениями», ведь они по стилю, по тону, по веселому юмору так мало похожи на пушкинские и так сильно напоминают гоголевские.

---

[15] Кроме названной выше статьи, В. Г. Березина опубликовала работу «Из истории „Современника" Пушкина» (в кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 278—312).

[16] В. Г. Березина. Из истории «Современника» Пушкина, стр. 283—284.

[17] В. Г. Березина. Новые данные о статье Гоголя..., стр. 76—77.

lib.pushkinskijdom.ru

Следовательно, «пишущий эту статью» (как называет себя Гоголь в черновой редакции) [18] не имел намерения писать редакционную статью. Он не маскировался, а писал в своей обычной манере, от своего имени, откровенно (с «прямодушием», как говорил Пушкин) высказав свои личные взгляды на критику, журналы и журналистов. Возможно, что Гоголь колебался, подписывать ли ему статью своей фамилией или псевдонимом или печатать ее как анонимную. Но независимо от этого, статья ни в коем случае не стала бы редакционной. Это не входило в планы самого Гоголя.

Несколько изменилось положение после переработки статьи. Гоголь вычеркнул из нее обращение к Пушкину (со словами: «Ваше знакомое всей России имя»), а также имя Пушкина в списке выдающихся писателей. Можно не сомневаться, что это было сделано по требованию Пушкина, возражавшего против каких бы то ни было хвалебных упоминаний его в издаваемом им журнале. Было также исключено множество «игривых выражений», этого, по словам М. П. Погодина, требовал Пушкин. Исключена была фраза, из которой можно было заключить, что автор статьи собирается писать «полную историю журнальной литературы».[19] Исключены были, вероятно, по совету Пушкина, отрывки, в которых говорилось о долге «писателей с большим талантом» и обязанности их заниматься критикой и тем самым воспитывать вкус и мнения читающей публики; отрывки о «семейственной критике» и др.

После всех этих исключений статья в новом, журнальном варианте уже напоминала редакционную статью. Но и смягченная и «сглаженная» статья неминуемо должна была вызвать бурную журнальную полемику, атаки на «Современник» главарей петербургской журналистики и их союзников. Это было неизбежно и нисколько не зависело от того, будет ли подписана статья фамилией Гоголя или нет. Пушкин шел на эту борьбу, имея в виду, что ее бремя обещал нести вместе с ним Гоголь. «Моя настойчивая речь и обещанье действовать его убедили...» — писал Гоголь (стр. 422). Так как Гоголю предстояло активно участвовать в будущей журнальной борьбе, вызванной его же статьей, то естественно, что упоминания о Гоголе в статье «О движении журнальной литературы...» необходимо было снять.

Вопрос о том, будет ли статья подписана или нет, не играл, как нам кажется, на данном этапе особой роли. Статья шла как анонимная, и вопрос о подписи откладывался до напечатания оглавления.

В журналистике тех лет бывали, конечно, случаи, когда статья печаталась без подписи, а в оглавлении указывался ее автор. Но в «Современнике», во всех его четырех томах, нет ни одного подобного примера. Статьи, анонимные в тексте журнала, ни разу не раскрывались в оглавлении. Тот факт, что статья «О движении журнальной литературы...» печаталась в журнале без подписи, а в экземпляре ГПБ назывался ее автор, отражает, как нам кажется, колебания Пушкина в этом вопросе.

Уже Н. С. Тихонравов указывал, что статья Гоголя «исправлялась и переписывалась для печати по частям» (т. V, стр. 651). Он ссылался при этом на записку Гоголя к Пушкину от 2 марта: «Да возьмите из типографии статью о журнальной литературе. Мы с вами пребезалаберные люди и позабыли, что туды нужно включить многое из остающегося у меня хвоста».[20] «А в этом-то хвосте, — пишет М. П. Еремин, — как раз и содержалась безоговорочная похвала Шевыреву».[21] В «хвосте» были также рассуждения о «литературе всей Европы» (имелась в виду в первую очередь французская литература) и ее творениях, «опрометчивых, бессвязных, младенческих» — «следствие политических волнений» (стр. 171), — рассуждения, от которых Пушкин, в связи с выступлением М. Е. Лобанова, вынужден был потом отмежеваться (см. ниже). Были там и другие высказывания, которые Пушкин считал не «совершенно сходными» с его собственными мнениями.[22] С этим «хвостом» Пушкин, по-видимому, познакомился слишком поздно, и, возможно, тогда и встал вопрос о необходимости указания фамилии Гоголя в оглавлении. В особенности Пушкин не мог не обратить внимания на то, что в текст журнальной редакции Гоголь не включил своего (имевшегося в черновике) отзыва о Белинском.

Отзыв Гоголя о Белинском состоял из двух фраз. Во второй говорилось о «семейственной критике» («При всем этом в них много есть в духе прежней семейственной критики»). Но после того, как все рассуждения Гоголя о «семейственной критике» были исключены, о чем мы говорили выше, отпала и эта фраза. Первая же фраза содержит безусловно положительную оценку Белинского,

---

[18] В черновой редакции: «По крайней ‹мере› со всем чистосердечием и жаркою молитвою ниспо‹сы›лается желание от пишущего эту статью...» (стр. 540); в журнальной редакции: «По крайней мере, со всем чистосердечием и теплою молитвою излагаем желание наше...» (стр. 176).

[19] В. И. Шенрок полагал, что «Пушкин, хоть и давший совет Гоголю „начать историю русской критики“, отклонил сделанное Гоголем в столь категорической форме обещание предположенного им труда» (т. VI, стр. 710—711).

[20] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 37.

[21] М. П. Еремин. Пушкин-публицист, стр. 366.

[22] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 98.

lib.pushkinskijdom.ru

и в ее искренности не приходится сомневаться.[23] Гоголь видел в критиках Белинского вкус, основанный «на чувстве и душевном убеждении», — качества, которые он требовал от критики и о которых он так вдохновенно говорил в черновой редакции.

Но Гоголь подметил и важный недостаток критики Белинского — ее «опрометчивость». О какой опрометчивости идет речь?

Принято считать, что Гоголь имел в виду резкие отзывы Белинского о Шевыреве, именно их он называл опрометчивыми.[24]

Но, возможно, Гоголь имел в виду действительный промах Белинского, его неверное, опрометчивое высказывание о Пушкине. В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», которой Гоголь, по словам П. В. Анненкова, «был осчастливлен»,[25] Белинский писал: «...Гоголь владеет талантом необыкновенным, сильным и высоким. По крайней мере, в настоящее время он является главою литературы, главою поэтов; он становится на место, оставленное Пушкиным;[26] в другом месте той же статьи читаем: Пушкин «уже свершил круг своей художнической деятельности».[27] Гоголь не мог не знать, насколько неправ Белинский в отношении Пушкина. Сказать об этом «во весь голос» на страницах пушкинского журнала Гоголь не мог: Пушкин не пропустил бы такого высказывания. Гоголь поэтому ограничился глухим упоминанием об опрометчивости Белинского.

Почему же не попал в журнальную редакцию отзыв Гоголя о Белинском? А. Н. Степанов объясняет это следующими соображениями. Во-первых, «Гоголь, поддерживая дружеские отношения с учредителями „Наблюдателя", враждебно относившимися к Белинскому, не решался публично выступить с мнением, противоположным их убеждениям». Во-вторых, Гоголь «считал для себя просто неудобным хвалить на страницах пушкинского „Современника" Белинского, который... провозгласил его еще при жизни поэта главою реалистического направления в русской литературе».[28]

Оба довода заслуживали бы внимания в том случае, если статья печаталась за подписью Гоголя. В особенности со вторым доводом должен был согласиться Пушкин, чуткий к вопросам этического порядка (ведь по этическим соображениям были сняты имена Пушкина и Гоголя и исключены оскорбительные для ряда лиц «игривые выражения»). Возможно, поэтому Пушкин и санкционировал исключение из журнальной редакции высказывания о Белинском, полагая, что в оглавлении будет указана фамилия Гоголя против статьи «О движении журнальной литературы...».

Дальнейшая история гоголевской статьи связана с неожиданным снятием имени автора в оглавлении. Кто же снял имя Гоголя? В. Г. Березина, как мы видели, отвечает: Пушкин, опасавшийся за судьбу «Ревизора», скрыл авторство Гоголя, чтобы рассерженный Сенковский не осуществил «свою излюбленную тактику» — «заранее начать поход» против Гоголя и его комедии, заранее повредить ее успеху.

Но «заранее начать поход» против «Ревизора» до его премьеры Сенковский, пожалуй, не смог бы. Первый том «Современника» вышел 11 апреля, а «Библиотека для чтения» в период с 11 по 19 апреля не выходила (апрельская книжка журнала вышла в самом начале апреля, а майская должна была выйти лишь в начале мая).[29]

Если иметь в виду опасения за судьбу «Ревизора», то очевидно, что опасался не только Пушкин, но и сам автор пьесы. Тем не менее В. Г. Березина не подозревает в этом Гоголя. Не допускает такого предположения и М. П. Еремин.

Из ряда заявлений Пушкина известно, что он последние полтора листа первого тома журнала, на которых печатался отдел «Новые книги» (стр. 296—319) и оглавление (стр. 320), «порядочно» не рассмотрел, печатанием их не занимался и обнаружил там несколько ошибок.

В заметке «От редакции», напечатанной в третьем томе «Современника», Пушкин писал: «Обстоятельства не позволили издателю лично заняться печатанием первых двух нумеров своего журнала; вкрались некоторые ошибки, и одна до-

---

[23] Как это делает, например, М. П. Еремин, считающий, что «отзыв Гоголя о Белинском при внимательном рассмотрении оказывается положительным, может быть, только наполовину» (М. П. Еремин. Пушкин-публицист, стр. 365).

[24] А. Н. Степанов. Гоголь-публицист, стр. 48.

[25] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. Гослитиздат, М., 1960, стр. 175.

[26] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 306.

[27] Там же, стр. 284.

[28] А. Н. Степанов. Гоголь-публицист, стр. 48. Первый довод А. Н. Степанов подкрепляет ссылкой на статью О. Г. Мельниченко «Гоголь и Белинский. (К вопросу о влиянии Белинского на Гоголя)» (см. «Ученые записки Вологодского государственного педагогического института», т. VII, филологический, 1950, стр. 29).

[29] В майской же книжке Сенковский критиковал «Ревизор», хотя и не знал, что Гоголь — автор статьи «О движении журнальной литературы...».

lib.pushkinskijdom.ru

вольно важная, происшедшая от недоразумения...» (далее идет речь о примечании к отделу «Новые книги»).[30] В следующей редакционной заметке Пушкин отметил еще одну ошибку в отделе «Новые книги»: под заметкой о «Вастоле» «ошибкою пропущена подпись издателя».[31] В письме к М. П. Погодину от 14 апреля из Михайловского Пушкин, не видевший еще первого тома после его выхода в свет, писал: «Журнал мой вышел без меня, и вероятно Вы его уж получили. Статья о Ваших афоризмах писана не мною, и я не имел ни времени, ни духа ее порядочно рассмотреть. Не сердитесь на меня — если Вы ею недовольны».[32] Статья об «Исторических афоризмах» М. П. Погодина принадлежит Гоголю и также помещена в отделе «Новые книги». Судя по «Письму к издателю» А. Б., Пушкин был не очень доволен заметкой Гоголя об альманахе «Мое новоселье» («который так счастливо сравнили вы с тощим котом, мяукающим на кровле опустелого дома. Сравнение очень забавно»).[33] И эта заметка Гоголя была помещена в отделе «Новые книги».

Из всего этого можно заключить, что Пушкин «порядочно» не рассмотрел отдел «Новые книги», составленный почти целиком Гоголем: последнему принадлежат почти все заметки о книгах (8 или 10 из 12) и вероятнее всего заключительная заметка к отделу «Новые книги». Естественно, что «порядочно» рассмотрел этот отдел и корректуру отдела его автор — Гоголь. Он же был и наиболее ответственным после Пушкина лицом в редакции. Возможно, последний лист журнала, переверстанный и дополненный заключительной заметкой, печатался уже в отсутствии Пушкина, 8 апреля. Просматривая корректуру отдела «Новые книги» (стр. 296—318), Гоголь, очевидно, видел и страницу 319 — оглавление. Не принадлежит ли ему исправление на этой странице — снятие своей фамилии против названия статьи «О движении журнальной литературы...»?

Такой поступок Гоголя, если он, как мы полагаем, имел место, ставил, как потом выяснилось, Пушкина в неловкое положение: все стали приписывать статью Пушкину. Но Гоголь, по-видимому, считал, что его статья в новой, журнальной редакции, которая теперь радикально отличалась от черновой, и отразила все указания и советы Пушкина, выражает все его мнения и является поэтому редакционной.

Принято говорить об одобрительном или неодобрительном отношении Пушкина к статье Гоголя. Однако никто из исследователей не задумывался над тем, как сам Гоголь отнесся к новой редакции его статьи, из которой выпали многие важные, дорогие для него мысли. Перечитав вновь свою статью, весь тираж которой уже был отпечатан (на листах 13 и 14), Гоголь, вероятно, нашел ее обеднепной по сравнению с первоначальным замыслом. Вместе с тем у Гоголя могли появиться различные опасения за статью (например, что Сенковский и Булгарин обрушат на него свой гнев, что статья не понравится друзьям из «Московского наблюдателя», не понравится Белинскому и т. д.). И Гоголь в последнюю минуту, не имея возможности посоветоваться с Пушкиным, уехавшим из Петербурга, сам решает вычеркнуть из оглавления свою фамилию.

Разумеется, подтвердить это предположение документально невозможно, точно так же как и противоположную гипотезу о том, что фамилию Гоголя снял Пушкин.

Но можно привести еще одно соображение в защиту нашей гипотезы.

Пушкин в ответе на «Письмо к издателю» А. Б. писал: «Статья *О движении журнальной литературы* напечатана в моем журнале, но из сего еще не следует, чтобы все мнения, в ней выраженные с такою юношескою живостию и прямодушием, были совершенно сходны с моими собственными».[34] Обращают на себя внимание не совсем обычные слова: «с юношескою живостию». Пушкин указывает на молодость автора статьи «О движении журнальной литературы...». Юнее всех в пушкинском журнале был Гоголь — нет ли здесь намека Пушкина на авторство Гоголя? Этот намек остался не понятым современниками. Но Пушкин, кажется, сделал попытку раскрыть авторство Гоголя. Если бы в первом томе он вычеркнул фамилию Гоголя в оглавлении, он не стал бы раскрывать авторство Гоголя в третьем томе.[35] Недовольство Пушкина, вероятно, сказалось особенно тогда, когда Пушкин

---

[30] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 184.

[31] Там же.

[32] Там же, т. XVI, стр. 103—104. Слова «не сердитесь на меня — если Вы ею недовольны» говорят о том, что Пушкин запомнил черновую редакцию гоголевского отзыва об «Исторических афоризмах», в которой был «ряд колких замечаний» (стр. 770), и не был уверен, что Гоголь их все устранил.

[33] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 95.

[34] Там же, стр. 98.

[35] Принято считать, что Пушкин от всех скрывал авторство Гоголя (В. Г. Березина. Новые данные о статье Гоголя..., стр. 81). Но М. П. Погодин, которому Пушкин говорил «о невозможности напечатать некоторые, очень игривые, выражения в статье „о журнальной литературе“», безусловно был осведомлен, что статья не принадлежит Пушкину. Знал это и близкий к «Московскому наблюдателю» Н. М. Языков, которому Пушкин писал 14 апреля из Голубова: «Вы получите мой

lib.pushkinskijdom.ru

узнал о решении Гоголя уехать за границу и тем самым не участвовать в той журнальной полемике, которая вызвана его же статьей и которую он обещал активно вести.[36] О недовольстве Пушкина уже давно известно в литературе.[37] Из письма Гоголя к В. А. Жуковскому от 28 июня 1836 года видно, что между Пушкиным и Гоголем произошла в это время какая-то размолвка: «Даже с Пушкиным я не успел и не мог проститься; впрочем, он в этом виноват».[38] В чем же была причина размолвки?

В свете высказанного нами предположения можно сказать, что одной из основных причин размолвки был недостаточно этичный, по мнению Пушкина, поступок Гоголя, осложнивший положение Пушкина особенно после отъезда Гоголя за границу.

Прежние исследователи, не знавшие об экземпляре ГПБ, видели в «Письме к издателю» А. Б. и ответе Пушкина на это письмо тактический прием, журнальную дипломатию, маневр Пушкина, который «считал свой журнал недостаточно окрепшим, чтобы вести полемику, и потому, чтобы ослабить впечатление от статьи Гоголя, поместил в третьем томе журнала „Письмо к издателю“» (стр. 768). Подобные суждения высказывались неоднократно.

Нам кажется, что к пушкинским словам о том, что его мнения и мнения Гоголя не «совершенно сходны», надо подходить с полным доверием, не рассматривать их как маневр, как ход журнальной дипломатии.

В чем именно Пушкин расходился с Гоголем, с какими суждениями вымышленного читателя А. Б. солидаризировался Пушкин, сказать, конечно, трудно, — бесспорно Пушкину принадлежит отзыв А. Б. о Белинском. Но одно возражение в адрес Гоголя Пушкин сделал в том же третьем томе не от имени А. Б., а от собственного имени. В статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной», напечатанной до «Письма к издателю»,[39] Пушкин писал: «Мы не полагаем, чтобы нынешняя раздражительная, *опрометчивая, бессвязная французская словесность была следствием политических волнений*». В сноске Пушкин указал, что выделенные слова — цитата из статьи «О движении журнальной литературы...».[40]

Пушкин не мог не ответить на реакционнейшее выступление с академической трибуны М. Е. Лобанова, который, обливая грязью Францию и французов, «огрубелых в кровавых явлениях революций и упавших в омут душевного и умственного разврата», современную французскую литературу, представляющую «разбойников, палачей» «в образец для подражания», заявлял, что «есть и в нашей новейшей словесности некоторый отголосок безнравия и нелепостей, порожденных иностранными писателями». Обрушиваясь на дух и направление новейшей русской словесности, он видит «в приговорах литературных ... — бессовестность, наглость и даже буйство». Критика «ныне обратилась в площадное гаерство», «ни сан, ни ум, ни талант, ни лета, ни что не уважается. Ломоносов слывет педантом», имя Карамзина «предано глумлению». Вывод, который делает М. Е. Лобанов, таков: необходимо резко усилить цензуру, обязанную «проникнуть все ухищрения пишущих».[41] Существующая николаевская цензура не удовлетворяет мракобеса, он требует от нее новых гонений, цензурного террора. Под литературными пиратами, не признающими сана, отрицающими авторитеты Ломоносова и других, подразумевался, конечно, в первую очередь Белинский.

Конечно, статья Гоголя не имела ничего общего с выводами М. Е. Лобанова, как не имели ничего общего эстетические и литературно-критические взгляды реалиста Гоголя и бездарного классициста Лобанова. Гоголь видел литературное гаер-

---

Современник; желаю, чтоб он заслужил Ваше одобрение. Из статей критических моя одна: о Конпском» (Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XVI, стр. 104—105), тем самым предупреждая его, что статья «О движении журнальной литературы...» ему не принадлежит (Пушкин писал свое письмо Н. М. Языкову, еще не видя журнала и, по-видимому, не был твердо уверен в том, что в оглавлении будет указано имя Гоголя). Возможно, что Пушкин сообщал это и некоторым другим лицам.

[36] В «Письме к издателю» имеется, может быть, еще намек на авторство Гоголя. Автор «Письма к издателю» сближает статью «О движении журпальной литературы...» с юмористической заметкой об альманахе «Мое новоселье», считая, что их написал один и тот же автор. Он цитирует фразу о «тощем коте, мяукающем на кровле опустелого дома», напоминающую стиль, тон, юмор Гоголя.

[37] Василий Гиппиус. Литературное общение Гоголя с Пушкиным. «Ученые записки Пермского государственного университета. Отдел общественных наук», вып. 2. Пермь, 1930, стр. 120—124.

[38] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 50.

[39] Статья «Мнение М. Е. Лобанова...» напечатана в третьем томе «Современника» на стр. 94—106, «Письмо к издателю» — на стр. 321—329.

[40] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 70.

[41] Цитируется по «Полному собранию сочинений» Пушкина (т. XII, стр. 68, 67, 71, 73).

lib.pushkinskijdom.ru

ство, наглость и бессовестность критики и игнорирование литературных традиций прошлого («литературное невежество») совсем не там, куда метил Лобанов. Оба с разных позиций критиковали одни и те же литературные явления. И все же какие-то стыки были в обоих выступлениях. Пушкин отметил совпадение в высказываниях о французской литературе как «следствии политических волнений»[42] и отмежевался от этих высказываний. Лобанов обвинял во всем литературных пиратов, не уважающих сана, отрицающих авторитеты, безусловно имея в виду Белинского. Гоголь же резко критиковал Сенковского, но он вместе с тем давал обобщенную отрицательную характеристику всей русской критики (включая, следовательно, и Белинского), порицая ее за ничтожество и за «литературное невежество», т. е. за нигилистическое отношение к литературе прошлого. Статья Гоголя в ее журнальной редакции вообще замалчивала Белинского, что в анонимной статье уже было необъяснимо.

Пушкин, как мы уже сказали, в статье «Мнение М. Е. Лобанова...» отмежевался от одного важного суждения из статьи «О движении журнальной литературы...». Но обе эти статьи печатались в журнале как анонимные. Читатель «Современника» сталкивался с любопытным случаем, когда автор одной анонимной статьи выражал свое несогласие — притом по очень важному вопросу — с автором другой анонимной статьи на страницах одного и того же журнала. Естественно возникал вопрос: какая же из двух анонимных статей принадлежит Пушкину, каково его мнение по спорному вопросу? Это, по-видимому, также побуждало Пушкина открыто заявить (в ответе на «Письмо к издателю» А. Б.) о том, что статья «О движении журнальной литературы...» ему не принадлежит.

В ответ на выступление М. Е. Лобанова против литературного пиратства, явно метившее в Белинского, Пушкин в «Письме к издателю» выдвигает Белинского как выдающегося критика, обладающего независимостью мнений и остроумием, как критика, «подающего большую надежду».

В. КИСЕЛЕВ

ПОЭТЕССА И ЦАРЬ

(СТРАНИЦА ИСТОРИИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ 40-х ГОДОВ)

Имя поэтессы Е. П. Ростопчиной приводит на память известные строки Лермонтова, обращенные к ней:

Я верю: под одной звездою
Мы с вами были рождены...

и почти ничего не говорит о ее собственном творчестве. Поэтическое наследие писательницы основательно забыто. В историю литературы Ростопчина вошла с репутацией салонной поэтессы.

Тем не менее малооригинальное и довольно бесцветное творчество ее любопытно по крайней мере в одном отношении: стихи Ростопчиной содержат немногие, но искренние отзывы на чувства и мысли тех выдающихся деятелей русской и западноевропейской культуры, с которыми она общалась в течение своей жизни. В ряду произведений, примечательных именно этой особенностью, первое место бесспорно принадлежит стихотворению «Насильный брак». Его происхождение, появление в печати, общественный резонанс, вызванный им, невольно воскрешают в памяти эпизод со знаменитой сатирой Рылеева «К временщику». Уяснение идейной и художественной родословной этого произведения Ростопчиной дополняет наше представление о взаимодействии жанров, о специфических формах «потаенной» литературы.

1

В сентябре 1846 года в Петербург пришло письмо из Неаполя, адресованное издателю «Северной пчелы» Ф. В. Булгарину. Оно принадлежало хорошо известной в 40-е годы поэтессе — графине Евдокии Петровне Ростопчиной, весной 1845 года отправившейся в длительное заграничное путешествие по Европе. Текст письма гласил:

---

[42] Гоголь не называл французскую литературу, но, говоря о «литературе всей Европы», имел, конечно, в виду французскую литературу в первую очередь. Он также упоминал, что явления этой «странной, мятежной» литературы «отражались и в России» (стр. 171).

lib.pushkinskijdom.ru

«Примите благосклонно и приютите в вашей широколетной „Пчеле“ редкие отзывы путницы, которая издали желает показать родному краю и всем, кто ее еще не забыл, что ни обаяние первого путешествия, ни прелесть всего виденного не могут истребить в душе ее мысли о России и сожаления о ней. Слишком часто соотечественники наши, находя ощущаемую благодать под небом лучшим и увлекаясь всем великим и чудесным, находимым ими на пути, остывают к святому чувству „свояси“ и отвыкают даже от нашего родного языка; я, напротив, чем более наслаждаюсь Италией и восхищаюсь всем, что искусство, человек и бог создали в ней несравненно удивительного, тем более чувствую любви и сожаления к нашему Северу, менее одаренному; тем более беседую сама с собою на языке, здесь всем непонятном и почти всем чуждом. Это сближает меня мысленно с Россиею, столь далекою, со всеми русскими сердцами, мне неизвестными даже; мне хочется пробудить эхо, сочувствующее мне, везде, где чтится и любится слово русское. Журнал ваш самый народный; он является и в петербургских гостиных, и в уездных закоулках, и в уединенных деревнях; вот почему мне хочется, чтоб не в пример поэтам нашим стихи мои явились преимущественно в „Пчеле“. Предоставляя вам распоряжение всех прилагаемых листков, прошу вас только *при напечатании первых трех пиэс следовать порядку, мной означенному нумерами, и нигде* не выставлять моего имени, ни даже начальных букв.

Вы усмотрите сами почему: в означенных пиэсах ничто не обличает, кем они писаны, женщиной или нет; мне хочется посмотреть — *узнают ли* меня под маскою инкогнито некоторые друзья, может быть, слишком снисходительно судившие о подписанных стихах моих».[1]

К письму было приложено девять стихотворений и целая драматическая поэма «Донна Мария Колонна Манчини». Все это было большой неожиданностью для Булгарина. До сих пор ни одной строки Ростопчиной не появлялось в «Северной пчеле». И неудивительно: поэтесса принадлежала к тем литературным кругам, в которых имя Булгарина произносилось с презрением и ненавистью. Это были друзья и знакомые Пушкина: Вяземский, Жуковский, Гоголь, П. А. Плетнев, В. Ф. Одоевский, А. И. Тургенев, С. А. Соболевский и др. Однако письмо достаточно убедительно мотивировало желание автора напечатать свои произведения именно в «Северной пчеле». Ловкий литературный делец Булгарин сразу оценил выгоду, которую могла извлечь его газета из присланных материалов. Получив их еще в сентябре, он приступил к публикации стихотворений только в декабре, когда была объявлена подписка на периодические издания 1847 года. В № 284 «Северной пчелы» от 17 декабря появилось пять стихотворений: «Любовник и моряк», «Насильный брак. (Рыцарская баллада)», «Сосна на Корнише», «Молитва в грустный час», «Крест у дороги». Следующие три стихотворения были напечатаны в № 290 газеты от 28 декабря.

Уважив просьбу Ростопчиной не указывать ее имени, Булгарин, однако, в рекламных целях, интригуя читателей, сопроводил стихи широковещательным примечанием, в котором достаточно прозрачно намекнул на автора публикуемых произведений: «Мы обыкновенно печатаем в „Северной пчеле“ только те стихотворения, которые пишутся на важные современные события. Но нет правил без исключения, и мы всегда с удовольствием помещали на листках нашей газеты произведения первоклассных наших поэтов. И теперь с равным удовольствием печатаем произведения... особы..., которую не смеем назвать по имени, не дерзаем даже определить пола и звания..., хотя поэтическое дарование этой особы давно уже высоко оценено всеми истинными литераторами, всеми просвещенными любителями изящного... Эта особа по своему таланту принадлежит к тому созвездию наших поэтов, в котором сияют имена Крылова, Пушкина, Жуковского и Грибоедова... Несколько драгоценных произведений, которые мы поместили в „Северной пчеле“, присланы к нам (из Неаполя 26/14 августа 1846) при письме...». Приведя несколько строк из письма Ростопчиной до слов: «в означенных пиэсах ничто не обличает, кем они писаны, женщиной или нет», Булгарин продолжал: «Ничто не обличает!.. Нет, обличает высокий талант, нежное чувство, возвышенные мысли, сладкая речь и первая принадлежность гениальности, разгадка сердца человеческого, особенно непостижимого сердца женщины! Давным давно в сиротствующей русской поэзии не раздавались такие сладкие звуки, давно наша поэзия не согревалась таким теплым чувством, какие заключают в себе эти стихи, рожденные под очаровательным небом Италии. Ф. Б.».[2]

Н. И. Греч, почти не участвовавший в практической работе по изданию «Северной пчелы», но официально считавшийся сопздателем Булгарина, через несколько дней после выхода номера газеты со стихами, цинично заметил в письме (от 22 декабря) к своему компаньону: «Стихи графини Ростопчиной не нравятся мне потому, во-первых, что вообще не люблю стихов непервоклассных. Во-вторых, из них хорошо только одно стихотворение — „Барон и жена“ (т. е. «Насиль-

[1] «Русская старина», 1901, № 2, стр. 407—408. Подлинник хранится в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ПД).

[2] «Северная пчела», 1846, № 284, 17 декабря.

lib.pushkinskijdom.ru

ный брак», — *В. К.*) и, в-третьих, женщин люблю не читать, а целовать, и беленькую ножку предпочитаю синему чулку».[3]

«Насильный брак» не случайно привлек внимание Греча. Из пяти напечатанных стихотворений «Рыцарская баллада» выделялась не только большей художественной выразительностью, поэтической энергией, но и своей проблематикой. Тема борьбы женщины за право определять свою дорогу в жизни, за свободное проявление своих чувств, тема борьбы против принудительного брака без любви, завоевавшая в 40-е годы популярность среди русской публики — главным образом благодаря романам и повестям Жорж Санд, имела в поэзии Ростопчиной значение реального биографического факта. В литературных кругах было известно, что брак писательницы с графом А. Ф. Ростопчиным был вынужденным и что в отношениях между супругами имело место глубокое отчуждение. Приведем целиком текст «Насильного брака», каким он стал известен по «Северной пчеле».

НАСИЛЬНЫЙ БРАК

Рыцарская баллада

Старый барон

Сбирайтесь, слуги и вассалы,
На кроткий господина зов!
Судите, не боясь опалы,
Я правду выслушать готов!
Судите спор вам всем знакомый.
Хотя могуч и славен я,
Хотя всесильным чтут меня —
Не властен у себя я дома...
Все непокорна мне она,
Моя мятежная жена!..

Ее я призрел сиротою
И разоренной взял ее,
И дал с державною рукою
Ей покровительство мое;
Одел ее парчой и златом,
Несметной стражей окружил;
И враг ее чтоб не сманил,
Я сам над ней стою с булатом...
Но недовольна и грустна
Неблагодарная жена!

Я знаю — жалобой, наветом
Она везде меня клеймит,
Я знаю — перед целым светом
Она клянет мой кров и щит,
И косо смотрит исподлобья,
И, повторяя клятвы ложь,
Готовит козни... точит нож...
Вздувает огнь междоусобья...
С монахом шепчется она,
Моя коварная жена...

И торжествуя, и довольны,
Враги мои на нас глядят,
И дразнят гнев ее крамольный,
И суетной гордыне льстят.
Совет мне дайте благотворный,
Судите, кто меж нами прав?
Язык мой строг, но не лукав!
Теперь внемлите непокорной:
Пусть защищается она,
Моя преступная жена!

Жена

Раба ли я, или подруга —
То знает бог!.. Я ль избрала
Себе жестокого супруга?
Сама ли клятву я дала?..
Жила я вольно и счастливо,
Свою любила волю я...
Но победил, пленил меня
Соседей злых набег хищливый...
Я предана... я продана,..
Я узница, а не жена!

Напрасно иго роковое
Властитель мнит озолотить;
Напрасно мщенье, мне святое,
В любовь он хочет превратить!
Не нужны мне его щедроты!
Его я стражи не хочу!..
Сама строптивых научу
Платить мне мирно долг почета.
Лишь им одним унижена,
Я враг ему, а не жена!

Он говорить мне запрещает
На языке моем родном,
Знаменоваться мне мешает
Моим наследственным гербом...
Не смею перед ним гордиться
Старинным именем моим
И предков храмам вековым,
Как предки славные, молиться...
Иной устав принуждена
Принять несчастная жена.

Послал он в ссылку, в заточенье
Всех верных, лучших слуг моих;
Меня же предал притесненью
Рабов, лазутчиков своих.
Позор, гоненье и неволю
Мне в брачный дар приносит он.
И мне ли ропот запрещен?..
Еще ль, терпя такую долю,
Таить от всех ее должна
Насильно взятая жена?..

2

Прошло несколько дней после публикации стихотворения в газете... И вдруг произошло нечто необычное... № 284 «Северной пчелы» стали рвать из рук, баллада Ростопчиной переписывалась и распространялась во множестве списков. По

[3] ПД, ф. 623 (из собрания Бурцева), № 4, л. 21.

lib.pushkinskijdom.ru

свидетельству мемуариста, «Насильный брак» сделался «известною всякому мальчику пиесой, особенно после того, как III Отделение вздумало отбирать у подписчиков „Северной пчелы" роковой номер и всячески уничтожать его по всем публичным местам».[4] Из уст в уста переходил рассказ о небывалом общественном скандале: оказалось, что баллада таила в себе взрывчатое политическое содержание. Утверждали, что под «насильным браком» между жестоким и деспотичным бароном и страдающей, но непокорной женой подразумевалось порабощение Польши самодержавием, что под «властелином» имелся в виду сам Николай I — кровавый душитель польского национально-освободительного движения. Читатель, владевший ключом к потаенному смыслу баллады, мог без труда уразуметь соотнесенность строк стихотворения с конкретными историческими событиями и фактами.

Как известно, в результате поражения наполеоновской Франции бóльшая часть Польши была присоединена к России на правах автономного государства. Однако довольно скоро царское правительство ввело в стране режим суровой военной диктатуры, получившей особенно свирепый характер при Николае I.

В стихах «Моя мятежная жена... Готовит козни... точит нож... Вздувает огнь междоусобья...» Ростопчина несомненно имела в виду восстание 1830—1831 годов, жестоко подавленное царем, пославшим «в ссылку, в заточенье» сотни польских патриотов. Усмиренная Польша была в 1832 году объявлена частью Российской империи, а ее конституционные учреждения ликвидированы. Царь-тюремщик действительно «с булатом» в руке, как сказано в балладе, стоял над окровавленной страной. В 1835 году в варварской речи к депутации от населения Варшавы Николай I угрожал: «Я велел соорудить здесь цитадель и вам объявляю, что при малейшем возмущении разгромлю город, разрушу Варшаву, и верно уже не я восстановлю ее».[5]

Производившаяся по инициативе Николая I насильственная русификация Польши нашла гневное осуждение в балладе Ростопчиной:

Он говорить мне запрещает
На языке моем родном,
Знаменоваться мне мешает
Моим наследственным гербом...

Действительно, с 1837 года делопроизводство административных органов в Польше стало вестись на русском языке, а средним учебным заведениям вменялось в обязанность преподавание на русском языке. Польский же государственный герб был упразднен и включен в общий герб Российской империи.

В стихах

Я знаю — перед целым светом
Она клянет мой кров и щит...

Ростопчина безусловно говорила о деятельности польской революционной эмиграции (во Франции и других странах), изобличавшей в печати кровавые подвиги самодержавия и неустанно пропагандировавшей идею национальной независимости.

Передовая общественность ряда европейских стран с возмущением комментировала колонизаторскую политику самодержавия в Польше. Негодующие отклики, в частности, вызвали распространившиеся в середине 40-х годов во Франции, Италии и других странах сведения о стеснениях свободы вероисповедания в Польше, о преследованиях католиков и в особенности униатов. Толки эти возникли в результате церковной реформы, предпринятой в 1839 году по наущению царского правительства с целью подчинить униатскую церковь православной. Принудительное введение этой реформы сопровождалось репрессиями, направленными против непокорных, которых бросали в тюрьмы и высылали. Надо думать, именно эти притеснения имела в виду Ростопчина, когда писала о запрещении молиться «предков храмам вековым».

Не рискуя впасть в преувеличение, можно сказать, что сатирическая баллада Ростопчиной явилась хлесткой пощечиной самодержавию. Это была серьезная идеологическая диверсия, не случайно вызвавшая озлобление царя и переполох в правительственных кругах.

А. В. Никитенко, человек хорошо осведомленный в литературной жизни и близкий к цензурному ведомству, оставил в своем дневнике любопытные записи. 5 января 1847 года он отметил: «Суматоха и толки в целом городе... И цензура и публика сначала поняли так, что графиня Ростопчина говорит о своих собственных отношениях к мужу, которые, как всем известно, неприязненны. Удивлялись только смелости, с какою она отдала на суд публике свои семейные дела, и тому, что

[4] Н. Б е р г. Графиня Ростопчина в Москве. «Исторический вестник», 1893, № 3, стр. 694.

[5] «Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете», 1864, январь—март, кн. I, стр. 218.

lib.pushkinskijdom.ru

связалась с „Северной пчелою". Но теперь оказывается, что барон — Россия,[6] а насильно взятая жена — Польша. Стихи действительно удивительно подходят к отношениям той и другой и, как они очень хороши, то их все твердят наизусть... Булгарина уже призывали к графу Орлову. Цензура ждет грозы».[7] В записи от 11 января говорится: «Толки о стихотворении графини Ростопчиной не умолкают. Петербург рад в своей апатичной жизни, что поймал какую-нибудь новость, живую мысль, которая может занять его на несколько дней. Государь был очень не доволен и велел было запретить Булгарину издавать „Пчелу". Но его защитил граф Орлов, объяснив, что Булгарин не понял смысла стихов. Говорят, что на это замечание графа последовал ответ:

— Если он (Булгарин) не виноват как поляк, то виноват как дурак!» [8]

В сущности, этими данными и ограничиваются сведения о том, какое впечатление произвела публикация «Насильного брака» на царя и его окружение. Найденные в архиве III отделения документы дают возможность более полно и точно осветить этот инцидент.

3

Н. В. Берг в своих воспоминаниях свидетельствует о том, что коварный смысл баллады Ростопчиной стал известен в Петербурге после «разъяснения стихотворения в какой-то французской газете».[9] Проверить это указание пока не удалось. Так или иначе, но 2 или 3 января Николай I получил соответствующую информацию.

Расследованием дела занялся шеф жандармов, фаворит царя граф А. Ф. Орлов, который немедленно вызвал к себе ничего не подозревавшего Греча и ошеломил его крайне неприятным известием. На следующий день (4 января) по требованию III отделения Греч настрочил объяснительное письмо. Вот его текст:

«Милостивый государь,
граф Алексей Федорович!

После личного объяснения пред Вашим сиятельством о стихах графини Ростопчиной принимаю смелость утрудить Вас письменным изложением всего того, что имел честь доложить Вам на словах.

Графиня Ростопчина прислала несколько своих стихотворений товарищу моему Ф. В. Булгарину из Неаполя с самым вежливым письмом, прося для них местечка в „Северной пчеле". Г. Булгарин представил сии стихи в рукописи председательствующему в Цензурном комитете попечителю С.-Петербургского учебного округа тайному советнику Мусину-Пушкину. Они были рассмотрены полным собранием Цензурного комитета, одобрены и препровождены к г. Булгарину обратно с подписью цензора. Сверх того два цензора читали и подписали их в корректуре „Северной пчелы". Получив рукопись г. Булгарина, я медлил помещением стихов в нашей газете, потому что я большой неохотник до стихов, особенно женских, но, наконец, не желая сделать неучтивость даме, поместил их в „Пчеле", когда открылось праздное место. Балладу о бароне и его жене принял я по прямому ее смыслу, как сказку феодального времени, и, признаюсь, полагал, что сочинительница, живя врозь с своим мужем, описывает в ней собственную участь. Но ни я, ни Ф. В. Булгарин, ни г. тайный советник Мусин-Пушкин, ни один из членов Цензурного комитета не находили в сих стихах ни малейшей аллегории или намеков на что бы то ни было. То же должно сказать и обо всех читателях „Северной пчелы" с 17-го декабря до нынешнего числа. Но теперь, когда мне указали сокровенный смысл стихотворения, руки у меня опустились, и я признаюсь, что его ни под каким видом не следовало печатать, и если б то было сделано с умыслом, с знанием точного значения стихов, то мы не имели бы никакого извинения.

Оправдываюсь пред Вашим сиятельством откровенным сознанием моей недогадливости. Я никак не мог вообразить, чтоб женщина, чтоб русская, носящая имя, ознаменованное подвигом самой пламенной любви к отечеству, могла отважиться на подобное дело; не мог подумать, чтоб в числе присланных ею стихотворений скрывалась злоумышленная контрабанда, коварная и вероломная. Г. Булгарин равномерно не вник в значение сих стихов, но я в сем случае виноватее его: он мог, увлекшись учтивостью и ласковыми словами дамы, не обратить должного внимания на содержание статей, но я действовал трезво и без всяких обаяний, и также не догадался.

Вот все, что могу сказать Вашему сиятельству. Я имею счастье быть Вам известным в течение многих лет. Вы знаете мою пламенную любовь к государю, мою глубокую ненависть к врагам его, удостоившим меня за то неусыпным гонением в немецких и французских журналах. Ужели на шестидесятом году жизни

[6] Разумеется, Никитенко только из осторожности не назвал Николая I.
[7] А. В. Никитенко. Дневник в трех томах, т. 1. Гослитиздат, 1955, стр. 299.
[8] Там же, стр. 300—301.
[9] Н. Берг. Графиня Ростопчина в Москве, стр. 694.

lib.pushkinskijdom.ru

изменю правилам, которыми я руководствовался в течение всей жизни? Но на человека, обремененного тяжкою срочною работой, находят минуты утомления, в которые он подвергается невольным ошибкам и недосмотрам, и может извиниться тем замечанием, что тот только никогда не ошибался, кто ничего не делал.

С глубоким высокопочтением и совершенною преданностью честь имею пребыть,

Милостивый государь, Вашего сиятельства
Всепокорнейшим слугою Николай Греч».[10]

Булгарин, узнавший от Греча о скандале со стихотворением Ростопчиной, не одобрил поведения его в этой истории и счел более выгодным занять позицию отрицания крамольного смысла баллады. 5 января Булгарин по собственной инициативе написал шефу жандармов длиннейшее послание: смесь холопского пресмыкательства, бесстыдства и самохвальства. Теряя всякое человеческое достоинство в грубых нападках на свое отечество, всячески приукрашивая положение дел в Польше, Булгарин пустился в демагогические рассуждения, доказывая, что подозрения, павшие на стихотворение Ростопчиной, неосновательны.

Приводим его письмо с некоторыми сокращениями:

«Сиятельный граф!
Милостивый государь граф Алексей Федорович!

Н. И. Греч известил меня, что пред Вашим сиятельством истолковали политически балладу графини Ростопчиной „Насильный брак", напечатанную в „Северной пчеле". Н. И. Греч, при всех своих похвальных качествах, человек чрезвычайно восприимчивый (impressionable) и крайне удивил меня, объявив, что ужаснулся, когда ему растолковали „тайный смысл" баллады...

Удивляюсь, как русский патриот может видеть государя в „бароне", а Польшу в „жене" его! Позволено польскому бешеному патриоту искать применения к покорению края в каждой басне и сказке, где *сила* содержит в повиновении *беспокойную слабость*. Это бы меня не удивило! Но подобное применение в русском человеке я считаю даже преступным, потому что оно представляет в ложном свете и дела и намерения нашего истинно доброго и долготерпеливого царя — и покорение Польши. Какое тут сходство! Государь не *женился* на Польше — он взял ее наравне со всем домом от брата, как *слугу*, а не как *жену*... Никогда Польша не была так богата и счастлива, как от 1815 до 1831 года, но эта беспокойная женщина сбежала со двора и снова стала угрожать *поджогом*. Надлежало снова взять под крепкий надзор и лишить средства вредить себе и другим. Вот подлинная *аллегория* Польши — она и баллада гр. Ростопчиной! Когда в Польше запрещалось говорить или писать по-польски? — Никогда! В „Северной пчеле" было сказано, что польская литература процветает и „язык очищается", что и справедливо. Когда в Польше запрещено было молиться в храмах праотцев? — Никогда! Уния не *вера*, а секта и введена иезуитами и поляками насильно, кровно и страхом. Каких „верных слуг" ссылали в Польше? Слуг якобинства, раздора, корысти, бунтовщиков, которых вешают в Англии! Каким *позором* покрыта Польша? Для возмущений в целом мире — эшафот и виселицы! Не на кафедру же их сажать! Какая *неволя* в Польше? Каждый смиренный гражданин находится под покровительством закона — и полякам открыто поприще ко всем почестям. *Герб* Польши — в русском орле, но не уничтожен — и даже *гербом* Польши (Белым орлом) украшают грудь верных слуг русского престола. Ни одного применения не вижу в балладе граф. Ростопчиной, потому что смотрю на балладу с настоящей точки зрения. Мой образ мыслей о Польше изложил я в *трех частях* моих „Воспоминаний". Знаю, что восстановлю противу себя врагов в Польше и в эмиграции. Но правда дороже мне „Северной пчелы", жизни и даже счастья детей моих, потому между мною и Вашим сиятельством изрыли пропасть, зная, что правдивый человек, которого даже враги не могли никогда уличить во лжи, — опасная фигура при правдивом вельможе! В доказательство моего высокого уважения к Вашему сиятельству я и теперь скажу Вам великую истину. Если есть один поляк в мире, который мог бы по справедливости сказать, что он обижен, то это я! Собою я исполнил идеал того, что требовалось от Польши: прилепился душою к русскому престолу, к России, дал неоднократные доказательства своей верности, сделался народным русским писателем, высказал Польше великие истины и не обратил на себя даже столько внимания, сколько обращает исправный заседатель, починивший почтовую дорогу...

В балладе видел я применение положения граф. Ростопчиной к ее мужу, а если б мне задана была тема: *сыскать* в балладе политический смысл, то скорее нашел бы сходство барона с Австрией, а жены — с Италией, по словам знаменитого поэта Монти:

Italia, Italia!
Sempre schiava, o vincitrica, o vinta!

[10] ЦГАОР, ф. III отделения, 1-я экспедиция, № 109, д. 446, ч. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

т. е. Италия — всегда раба, победительница или победитель!.. Впрочем, и в молитве „Отче наш" от слова „и остави нам долги наши" можно найти применение покорителя к покоренному! При сем честь имею представить еще ненапечатанные и пропущенные цензурой стихи той же граф. Ростопчиной — может быть, и в них есть тайный смысл, которого я не вижу. С чувством глубочайшего уважения и высокопочитания и беспредельной преданности честь имею быть

Сиятельный граф, милостивый государь,
Вашего сиятельства, милостивый государь,
покорнейший слуга Фаддей Булгарин».

Однако Булгарин обманулся в своих расчетах. Его «объяснения» встретили весьма холодный прием в III отделении. Зная о том, что Булгарин неоднократно выступал в роли шпиона и доносчика, что его литературная деятельность проводилась в интересах правительства, чиновники III отделения все же не переставали подозревать его в двурушничестве. Очевидно, поэтому издавать газету Булгарину в то время дозволено было лишь при участии Греча. Что касается А. Ф. Орлова, то, по свидетельству современников, он не скрывал своего презрения к этому продажному и бесчестному человеку. Шеф жандармов продиктовал следующий ответ на письмо Булгарина:

«М. г. Фаддей Венедиктович!

Из письма Вашего высокоблагородия от 5 января я вижу, что стихотворения „Донна Мария Колонна Манчини" и „Первый взгляд на Неаполь" уже пропущены цензурой, а потому возвращаю Вам оные как сочинения, до моего рассмотрения не относящиеся, и не вижу причины, почему Вы ко мне оные доставили. Что же касается до стихотворения, помещенного Вами в „Северной пчеле" 17 декабря 1846 года, то на счет оного я частно обращался к е. б. действительному статскому советнику Гречу единственно с тою целию, дабы узнать, каким образом то стихотворение могло быть допущено в издаваемую им газету, получив от него ответ удовлетворительный, я не имел и не имею надобности по сему предмету входить с Вами в переписку, а тем еще менее — в какое-либо рассуждение.

Примите, Ваше высокоблагородие, уверение в моем к Вам почтении. Под. Гр. Орлов».

Картина, выяснившаяся в результате расследования, лишала возможности карательные органы делать какие-либо административные выводы. Публикация баллады была оплошностью всего Цензурного комитета во главе с его председателем,[11] автор произведения находился за границей. III отделение ограничилось уничтожением злополучного номера «Северной пчелы» в общественных местах и сбором сведений о толках, возбужденных им. Показателен, например, запрос Орлова начальнику IV (Виленского) округа корпуса жандармов генерал-майору Бухгевдену. В ответ на него поступило донесение от 14 января 1847 года, в котором Бухгевден, ссылаясь на сведения, полученные от полковника Войцеха, сообщал, что стихи Ростопчиной «возродили разные толки», что «в самовластном муже... подразумевают Россию, а в угнетенной и непокорной жене — Царство польское. В сочинителе же подозревается лицо, не подлежащее никакой цензуре».

Однако Николай I не мог допустить, чтобы главный виновник происшествия остался безнаказанным. Конечно, данный случай отличался от тех, когда лица, обвиненные в политической неблагонадежности, брались под стражу, высылались, подвергались суровым и унизительным репрессиям. Прежде всего автор «возмутительных» стихов была женщина, да еще носившая знаменитую фамилию. Кроме того, уличить поэтессу в преступном умысле на основании текста «Северной пчелы» было просто невозможно. Тем не менее, когда Ростопчина вернулась из заграничного путешествия, она была вскоре выслана из столицы. Документальных данных об этом у нас нет, но свидетельства современников достаточно красноречивы.

Н. П. Огарев, опубликовавший в 1861 году «Насильный брак» в сборнике «Русская потаенная литература XIX столетия», сопроводил текст его следующим примечанием: «Это стихотворение было напечатано, цензура не догадалась, что „Насильственный брак" превосходно представил Николая и Польшу, потом спохватилась, и „Старый барон" выслал из Петербурга автора...» [12]

Действительно, с декабря 1846 года и до самой смерти Николая I Ростопчина безвыездно прожила в Москве, отлучаясь только в свое подмосковное имение село Вороново. Д. М. Погодин (сын историка М. П. Погодина), рассказывая в своих воспоминаниях о приемах, которые устраивала Ростопчина в Москве, между прочим пишет: «Ее талант, красота, приветливость и хлебосольство влекли к ней

[11] Цензурная история «Насильного брака» с некоторыми неточностями изложена в неопубликованной заметке, предназначавшейся для «Русской старины» (ПД, ф. 265, оп. 2, № 2423).

[12] Русская потаенная литература XIX столетия, ч. I. Лондон, 1861, стр. 204.

lib.pushkinskijdom.ru

и подкупали в ее пользу всех, а вдали, как в тумане, мерцал над нею ореол мученичества, испытанного, как говорили, в III Отделении за ходившее по рукам стихотворение „Насильственный брак“».[13]

Сама Ростопчина чувствовала себя человеком обиженным и ущемленным в правах. В письме к В. Ф. Одоевскому от 15 января 1848 года есть такое признание: «...я, если не совсем покойница, то решительно похоронена — в грязи, ссоре и запустении того, что смеют звать московской жизнью».[14]

Родственники Ростопчиной, да, видимо, и сама поэтесса, тщательно скрывали ту опалу, которой она подверглась при дворе. Но даже ее брат, С. П. Сушков, человек фамусовского склада, усердно занимавшийся на склоне лет «опровержениями» будто бы вздорных слухов о постигших его сестру гонениях, не смог утаить звонкую скандальную историю, которая произошла с Ростопчиной в первые годы ее водворения в Москве. Когда в один из приездов царской фамилии в Москву Ростопчина, согласно рассказу Сушкова, «отважилась пожелать чести представиться их величествам в числе прочих московских дам, то Николай Павлович гневно повелел не допускать ее во дворец. Для моей сестры это наказание было горькое и тяжелое, но вполне ею заслуженное».[15] Явно ближе к истине свидетельство Н. В. Берга, утверждавшего, что по распоряжению царя «графиню вывел обер-полицеймейстер Лужин с одного придворного бала, на который она неосторожно явилась, пользуясь старыми петербургскими правами и полагая, что все забыто».[16] Публично осрамив поэтессу, Николай I, таким образом, отомстил ей.

4

Шумный казус со стихами Ростопчиной — примечательный факт общественной жизни 40-х годов. Об этом говорят свидетельства целого ряда мемуаристов вроде графа М. Д. Бутурлина, жандармского чиновника Э. И. Стогова, сенатора К. Н. Лебедева, актера П. А. Каратыгина, М. И. Венюкова и других современников.[17] Даже в 1857 году, как видно из воспоминаний С. Я. Дерунова, «в Москве еще много толков возбуждала „Баллада“ графини Ростопчиной».[18]

«Насильный брак» был одним из самых популярных произведений вольной русской поэзии. По справедливому указанию Н. Н. Голицына, оно «перепечатывалось несколько раз за границею и до половины 1860-х годов считалось как бы принадлежностью подпольной печати».[19]

Весьма существенно, что «Насильный брак» вызвал острую полемику в поэзии. Нам известны два ходившие по рукам стихотворения, написанные в ответ на балладу Ростопчиной.[20] Первый отклик на нее принадлежал развязному солдафону князю А. С. Голицыну, иногда развлекавшемуся от скуки сочинением непристойных виршей. Служивший калишским военным генерал-губернатором, Голицын был верным оруженосцем царя в Польше. Восхваление силы кулака, угроза расправы, требование смириться — таков смысл состряпанного им стихотворения «Ответ одного из вассалов» (Н. Н. Голицын упоминает его под другим названием — «Суд вассалов»). Начинается оно с грубых намеков на личную жизнь Ростопчиной, за которыми проступает и второй план — борьба с национально-освободительным движением в Польше:

---

[13] Из воспоминаний Д. М. Погодина. «Исторический вестник», 1892, № 4, стр. 52.

[14] «Русская старина», 1904, № 7, стр. 163.

[15] С. Сушков. Биографический очерк. В кн.: Е. П. Ростопчина, Сочинения, т. I, СПб., 1890, стр. XVI. Случай этот, видимо, имел место весной 1849 года, когда вся царская семья прибыла в Москву на торжества в связи с открытием вновь отстроенного Кремлевского дворца.

[16] Н. Берг. Графиня Ростопчина в Москве, стр. 696—697.

[17] См.: Записки графа М. Д. Бутурлина. «Русский архив», 1897, № 12, стр. 567—568; Эразм Иванович Стогов, его посмертные записки. «Русская старина», 1886, № 10, стр. 79—80; Из записок сенатора К. Н. Лебедева. «Русский архив», 1910, № 11, стр. 364; Воспоминания М. И. Венюкова. «Русская старина», 1886, № 7, стр. 90; П. Каратыгин. «Северная пчела». «Русский архив», 1882, № 4, стр. 290—291. М. К. Лемке в своей книге «Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг.» ([СПб.], 1908, стр. 331—336) освещает историю с балладой Ростопчиной, основываясь преимущественно на малодостоверных мемуарах Э. И. Стогова.

[18] См.: А. И. Яцимирский. Иван Захарович Суриков (1841—1880) в семье своих литературных преемников. (По неизданным материалам). «Русская старина», 1905, апрель, стр. 92.

[19] Н. Н. Голицын. Библиографический словарь русских писательниц. СПб., 1889, стр. 212.

[20] Известны также стихи киевского графомана и ретрограда А. П. Рудыковского, написанные в форме продолжения баллады. В них вассалы и слуги обрушиваются с крепкой бранью на непокорную жену. Широкого распространения эти вирши не имели (см.: «Киевская старина», 1892, № 5, стр. 215—217).

lib.pushkinskijdom.ru

Мы собраны, Барон, тобою,
Чтоб спор давнишний твой судить
С неугомонною женою,
Изволь, мы будем говорить:
Твоей жены семья знакома,
Мы знаем все ее дела, —
В раздорах век свой провела
И не могла ужиться дома!
Так никого не удивит,
Что баба вздорная кричит.

Затем вассал произносит наставление непокорной жене:

Раба ли ты или подруга, —
Вопрос нетрудно разрешить:
Жена, коль своего супруга
Ты будешь слушаться, любить;
Раба, коль безрассудно снова
Ты в мутный бросишься поток,
Забывши данный уж урок, —
Тогда и цепь тебе готова!
И никого не удивит,
Когда Барон тебя скрутит.
Ну кто болтать тебе мешает
На языке твоем родном?
И кто молиться запрещает
Во храме предков вековом?..
Болтай, молись, но будь покорна,
Не слушай крикунов чужих,
Друзей обманчивых твоих.
Их дружба век была притворна,
И никого не удивит,
Что муж их слушать не велит.

. . . . . .

Молва приписывала стихотворение Голицына то Н. В. Кукольнику, то В. Ф. Одоевскому, то даже В. А. Жуковскому. Авторитетное указание Н. Н. Голицына[21] совершенно определенно решает вопрос о его авторе.

Стоит в данной связи заметить, что имя Жуковского не случайно, видимо, сопрягалось с этим эпизодом. 25 мая 1847 года Жуковский из Франкфурта-на-Майне писал своему приятелю А. Я. Булгакову: «Благодарствую за Балладу и Антибалладу. Первая написана прекрасно; у Ростопчиной истинный талант, но она взбалмошное творение, и ее поэзия принадлежит к чудовищной породе поэзии нашего века, разрушающей всех святынь».[22] Датой письма определяется и время написания «антибаллады» — между январем и апрелем 1847 года.

В одном из рукописных сборников разного рода нелегальных произведений между текстом баллады и ответом на нее имеется любопытная помета: «Говорят, что по приказу шефа корпуса жандармов графа Орлова составлено и пущено в ход соответствующее предыдущему следующее стихотворение».[23] Вполне возможно, что «Ответ» А. Голицына был действительно инспирирован III отделением, которое могло прибегнуть и к такому способу борьбы с вольной литературой. Об этом свидетельствует тот факт, что полный текст стихотворения А. Голицына хранится в деле III отделения о недозволенной публикации «Насильного брака».[24]

Однако этот тактический маневр имел неожиданные последствия. Вскоре по рукам стало распространяться другое стихотворение — «Ответ старого вассала», направленное против «антибаллады» Голицына в защиту Ростопчиной. Кому принадлежал второй «Ответ», установить не удалось.

Признавая бесплодной борьбу Польши с могущественным врагом, советуя «не горячиться», автор этого стихотворения тем не менее сурово обличает варварские порядки, установленные Николаем I в порабощенной им стране. Старый вассал говорит Барону:

Мы призваны, барон, тобою,
Чтобы по совести судить;
Итак, не лестию одною
Должны мы дело разрешить.
Я старый раб, и верной службой
Тебе служил я много лет.
Вассалы льстят — стыда в них нет,
До правды им совсем нет нужды.
Сказать тебе я правду рад, —
Лишь не сердись: ты виноват!
Жену ты взял хоть разоренной
Под покровительство свое —
Сказал, барон, ты это верно, —
Да разорил-то кто ее?

---

[21] Н. Н. Голицын. Материалы для полной родословной росписи князей Голицыных. Киев, 1880, стр. 143.

[22] ПД, ф. 286, оп. 2, № 85. Письмо опубликовано в «Русском архиве» (1868, вып. 9, стр. 1466—1467) с купюрой всех слов, следующих за словом «талант».

[23] Сборник разных неизданных сочинений в стихах и прозе, т. I, А. И. Стригоцкого (ПД, ф. 265, оп. 3, № 22).

[24] ЦГАОР, ф. III отделения, 1-я экспедиция, № 109, д. 446, ч. 6, лл. 95—96. По этому списку здесь и цитируется «Ответ одного из вассалов». Из других списков, которые нужно признать менее авторитетными, отметим следующие: 1) уже упоминавшийся список в рукописном сборнике А. И. Стригоцкого (ПД); 2) список из архива Майковых (Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 452, № 610); 3) текст в рукописном сборнике стихотворений разных авторов (ПД, 13899/LXXVб 18); 4) текст в корректуре неопубликованной статьи о цензурной истории «Насильного брака», предназначавшейся для «Русской старины» (ПД, ф. 265, оп. 2, № 2423). Опубликовано в статье Е. С. Некрасовой «Графиня Е. П. Ростопчина» («Вестник Европы», 1885, кн. 3, стр. 53), где неверно приписано Н. В. Кукольнику.

lib.pushkinskijdom.ru

Ты не парчой одел, не златом —
Ее ты в рубище одел;
И несчастлив ее удел,
Что ты стоишь над ней с булатом,
Так как же быть покорной ей,
Суди по совести своей?

Надеть ежову рукавицу
Не шутка будет; но, барон,
Ведь воздадут тебе сторицей:
Есть бог на небе — силен он!
Твои вассалы подлы, низки,
Они что хочешь будут врать:
Им только б жалованье брать —
За то они к тебе и близки.
Но правду слышать ты хотел:
Я все сказал, что разумел.

Но, как следует из финала, уши царя не выносят правды. Слова старого вассала приводят барона в бешенство:

Ты смел возвысить, дерзкий, голос
Противу сотни голосов?!
Твоя ль башка умней на волос
Противу сих седых голов?
Жена моя — мне отдана!
Повесить дерзкого вруна! [25]

5

Последнее слово в развернувшейся вокруг «Насильного брака» стихотворной полемике принадлежало самой Ростопчиной. На страницах тетради, некогда принадлежавшей Пушкину, а после его смерти подаренной поэтессе Жуковским, находится небольшое стихотворение «Дума вассалов», помеченное 22 сентября 1853 года.[26] «Виновны вы и правы оба» — эти слова, которыми начинается «эпилог» баллады, достаточно ясно передают его идею. Откровенно выражая мысль о необходимости раздельного существования России и Польши, сочувствуя «порыву жены вольнолюбивой», Ростопчина вместе с тем признает естественным и суровое обращение с ней «барона»:

В жене понятны месть и злоба,
Борьбы отчаянный отпор,
А в муже — гнев за оскорбленья...

утверждает теперь она.

Стихотворение отражает сильное поправение во взглядах Ростопчиной, наступившее в начале 50-х годов. В эпоху острейших идейных битв, расколовших все русское общество на враждующие группировки, поэтесса пытается занять ложную позицию «разумной середины». В «Думе вассалов», оправдывая обе «стороны» в их взаимной неприязни, Ростопчина, в сущности, снимает выдвинутые ею прежде справедливые обвинения в адрес царя. Эта позиция неизбежно привела ее к примирению с самодержавием и к резкому столкновению с революционной демократией. На уничтожающие отзывы демократической критики о ее поздних произведениях Ростопчина отвечает злобными нападками, стяжавшими ей нелестную славу ретроградной писательницы.

Но совсем иным представляется нам облик поэтессы в другую эпоху ее жизни. В молодости Ростопчина горячо сочувствовала декабристам и писала смелые стихи, прославляющие их подвиг. Ее стихотворения «Мечта» (1830) и «К страдальцам» (1831), навеянные революционными событиями в Европе — и в их числе польским восстанием, настоящий гимн в честь героев русской свободы, призыв к восстановлению «прав вольности святой».[27]

Некогда Ростопчина пользовалась известностью у современников как автор многих вольных произведений, враждебных «законному» порядку и нормам официальной жизни. И. Белов в своей мемуарной заметке особо подчеркнул нелегальную сторону литературной деятельности Ростопчиной. «Мы хорошо помним, — писал он, — что в свое время ходило по рукам немало рукописных произведений этой писательницы, которые, по условиям цензурным, не могли сделаться достоянием печати». «...Нецензурные стихотворения Ростопчиной с увлечением читались не одною молодежью и записывались в тетради».[28]

Несомненно, что благородные и высокие человеческие чувства, вдохновившие поэтессу воспеть деяние первых русских революционеров, сказались и в балладе «Насильный брак». Ее с полным основанием следует отнести к числу декабристских стихотворений Ростопчиной.

[25] Из тетради стихотворений разных авторов (ПД, 13899/LXXVб 18, лл. 18—19). Здесь «Ответу старого вассала» предшествует текст баллады Ростопчиной и стихотворения Голицына.

[26] ПД, 28466/CCIIIб 138.

[27] См. эти стихотворения в сборнике «Поэты 1840—1850-х годов» (Библиотека поэта. Малая серия. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 219—223).

[28] И. Белов. По поводу сочинений графини Ростопчиной. «Исторический вестник», 1885, № 5, стр. 495—496.

lib.pushkinskijdom.ru

Вспомним, что наиболее радикально настроенные декабристы, например те, которые разделяли взгляды П. И. Пестеля, стояли за предоставление Польше полной независимости и за вечную дружбу между двумя славянскими государствами. А. И. Одоевский в стихотворении «Недвижимы, как мертвые в гробах...», посвященном польскому восстанию 1830—1831 годов, обращался к братьям-полякам как участникам общего дела освобождения России от ига самодержавия.

Все это заставляет нас с бóльшим вниманием отнестись к балладе «Насильный брак», осмыслить ее не как случайный эпизод в литературной биографии Ростопчиной, а как проявление определенных тенденций, прослеживаемых в ее поэзии 30—40-х годов.

Обнаруженные автографы «Насильного брака» содержат ряд любопытных подробностей. Баллада появилась в «Северной пчеле» без даты, тогда как все прочие стихотворения, присланные Булгарину, были датированы и имели при себе пометы, указывающие место написания. В сохранившемся автографе баллады, из уже упоминавшейся тетради, некогда принадлежавшей Пушкину, имеется совершенно точное указание: «Дорогой, сентября 1845. Между Краковом и Веною».[29]

Таким образом, мы имеем теперь возможность представить условия и обстоятельства, при которых было написано стихотворение. Краков и его окрестности в то время составляли карликовое государство — «вольную республику», находившуюся под протекторатом Австрии, России и Пруссии. Сразу же после своего возникновения по решению Венского конгресса (1814) Краковская республика превратилась в крупнейший очаг польского национально-освободительного движения, в центр революционной агитации. Сюда стекались польские эмигранты — те, кто жаждал продолжения борьбы за свободу и воссоединение страны, кто спасался от преследований царской охранки. Здесь формировались разного рода национальные союзы и повстанческие отряды.

В момент проезда Ростопчиной по территории Краковской республики там уже началось сильное брожение. Оно вскоре вылилось в восстание, вспыхнувшее в начале 1846 года. Очевидно, встречи с польскими эмигрантами, рассказы о бесчинствах царских сатрапов и всевозможных притеснениях произвели очень глубокое впечатление на Ростопчину.

В рукописи стихотворение снабжено эпиграфом:

Lascia ch'io pianga la dura sorte
E ch'io sospiri la libertà! [30]

Оно имеет помету: «Посвящается мысленно Мицкевичу», а также подзаголовок «Баллада и аллегория». Посвящая свое стихотворение великому польскому поэту и патриоту, Ростопчина отдавала дань уважения человеку, имя которого было символом борьбы за освобождение Польши. Едва ли можно сомневаться в том, что посвящение было продиктовано также и личными воспоминаниями поэтессы о встречах с Мицкевичем в Москве. Сын польского поэта Владислав Мицкевич в своей монографии об отце привел строки из письма Ростопчиной Елене Малевской от 17 марта 1852 года: «Я позволю себе, пани, привести эпизод, который оставил в моей памяти неизгладимый след. Тому назад лет двадцать, если не больше, в гостеприимном салоне старой Москвы, посреди семейства чисто русского, то есть в высшей степени гостеприимного и сердечного для любых заслуг, друг дома привел однажды двух красивых юношей, путников-чужеземцев, которые только начали свое поприще, а уже представлялись как люди, известные эпохе. Один из них — брюнет, бледный, с густыми волосами, с вдохновенным взором, с задумчивым лицом, предсказывал великое будущее... Тот, кто их привел, взял на колени девочку, племянницу хозяйки дома, и сказал ей: „Мое дитя, присмотрись хорошо к этим господам, — свет будет говорить о них“. Первый, брюнет, был автор уже известных „Конрада Валленрода“ и „Крымских сонетов“ Адам Мицкевич, одно из величайших имен столетия, поэт, пред которым преклонились другие поэты. Другого госпожа, верно, узнала, — это Малевский, начавший благородное дело, которым прославил свою жизнь. Их сопровождал молодой тогда генерал Павел Муханов, женатый на Вашей родственнице. Происходило то в доме Пашкова, одном из известнейших в то время салонов в Москве. Девочка — это я...» [31]

Следует отметить, что автограф «Насильного брака» из тетради, подаренной Жуковским, содержит примечательное разночтение в девятом стихе третьей строфы, которое, разумеется, не могло остаться в тексте, намеченном к публикации:

---

[29] ПД, 28466/ССIIIб 138.

[30] Перевод: «Позволь мне оплакать тяжелую участь и повздыхать о свободе!» (итал.). В автографе ссылка на источник неразборчива. Одно из наиболее вероятных прочтений: «Psoume de Haydn».

[31] Władysław Mieckiewicz. Żywot Adama Mieckiewicza. Podług zebranych siebie materyałów, t. 1. Poznań, 1890, str. 248—249. Описанный эпизод, видимо, имел место в 1824—1826 годах. Фр. Малевский — друг Мицкевича, польский революционер. Пашков — дед Ростопчиной.

lib.pushkinskijdom.ru

И с *ксендзом* шепчется она,
Моя коварная жена.

Выразительные варианты двух строк имеются в другом автографе стихотворения, также посвященном Мицкевичу:

Сбирайтесь, слуги и вассалы,
На кроткий *властелина* зов!

(строфа 1, стих 2)

Ужель, терпя такую долю,
Тирану верной быть должна
Насильно взятая жена? [32]

(строфа 8, стих 9)

Самый замысел опубликовать «Насильный брак» возник у Ростопчиной не сразу. По свидетельству Н. В. Берга, ей внушил эту мысль Гоголь, с которым поэтесса встретилась в Риме. Он будто бы сказал, выслушав балладу из уст автора: «Пошлите в Петербург: не поймут и напечатают. Чем хотите ручаюсь!» [33]

Решившись на публикацию, Ростопчина позаботилась о том, чтобы не вызвать подозрений у Булгарина. С этой целью ему было отправлено дипломатическое письмо. Особые меры предосторожности были предприняты для усыпления бдительности цензуры. В частности, расположение баллады среди других, чисто лирических стихотворений было одним из приемов маскировки ее политического подтекста.

6

Царская цензура, давно овладевшая методом расшифровки разного рода политических намеков и «применений», привыкла иметь дело с произведениями, в которых аллюзионный подтекст был единственным. В стихотворении же Ростопчиной, носящем личину банальности, его подлинный смысл маскировался балладным его характером (оно воспринималось как «сказка феодального времени», по выражению Греча), а также интимно-биографической темой. Именно второй, «внутренний» план и явился причиной оплошности чиновников из цензурного ведомства, искушенных во всяческих литературных проделках.

Таким образом, принципиальной художественной новизной стихотворения было наличие в нем трех планов: балладного, интимно-биографического и основного — политического. Вопрос о генезисе этого литературного приема проясняется фактами истории нашей поэзии 20—30-х годов.

«Насильный брак» — интересный случай трансформации балладного жанра. Как известно, в поэзии пушкинской эпохи этот жанр был представлен тремя вариантами: «средневековая» баллада Жуковского, «историческая» баллада Рылеева (т. е. думы) и «простонародная» баллада Катенина, оказавшаяся наиболее жизнеспособной в 40-е годы и непосредственно воспринятая Некрасовым. Стихотворение Ростопчиной — опыт синтеза баллады рылеевской и сентиментально-романтической баллады Жуковского.

Тема, коллизия, средневековый колорит — все это в стихотворении Ростопчиной несомненно почерпнуто у Жуковского. Прямой параллелью «Насильному браку» может, например, служить его баллада «Замок Смальгольм». Сюжетной основой ее является мотив семейной распри, а главными персонажами выступают жестокий ревнивый барон и его неверная жена — жертва супружеского деспотизма. Вместе с тем у Ростопчиной не представлены такие важные признаки «средневековой» баллады, как законченная сюжетная схема, мелодическая организация стиховой речи. Взамен этого в стихотворении, представляющем собой страстный диалог персонажей-антагонистов, доминируют драматический элемент и ораторский, декламационный строй поэтической речи. Та и другая особенность непосредственно восходят к гражданской лирике декабристов и прежде всего к думам Рылеева, ядром которых часто служил патетический монолог героя, подчас обрамленный «репликами» других персонажей. От Рылеева Ростопчина восприняла и принцип нераздельности личной и национальной свободы. Показательно, что баллада очень близка к думе Рылеева «Рогнеда», в основе которой тоже лежала тема «насильного брака». Подобно рылеевской Рогнеде, «героиня» Ростопчиной видит в муже

[32] Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, архив П. Н. Батюшкова, ф. 52, альбом, л. 16 об.

[33] Н. Берг. Графиня Ростопчина в Москве, стр. 694. Тот же эпизод изложен в мемуарном очерке Н. Берга «Воспоминания о Н. В. Гоголе» («Русская старина», 1872, январь, стр. 122).

lib.pushkinskijdom.ru

не только личного врага, силой принудившего ее к браку, но и врага отечества, поработителя родного края. Примечательно, что обличительный монолог Рогнеды, представляя собой длинный перечень злодеяний мужа, и по форме и по тональности очень близок гневным тирадам «жены» в балладе Ростопчиной. Обуреваемая жаждой мести, рылеевская героиня говорит супругу-тирану:

Забыл ты, кем убит родитель!..
Ты, ты, тиран, его сразил!
Горя преступною любовью,
Ты жениха меня лишил
И братнею облился кровью!

Испепелив мой край родной,
Рекой ты кровь в нем пролил всюду
И Полоцк, дивный красотой,
Преобразил в развалин груду.

Существенной особенностью баллады как жанра романтической поэзии является некоторое несовпадение формы с содержанием, ее дуалистический характер. Так, «исторический» сюжет в рылеевских думах — это всего лишь старинная рамка, в которую «вписывается» вполне современное содержание: патриотические и свободолюбивые устремления автора. В балладах Жуковского действие, легендарный сюжет предстает как «видение души», как интимная исповедь сердца. Совмещение двух разных видов баллады в единое художественное целое предопределило возможность образования в стихотворении Ростопчиной двух внутренних смыслов.

Надо сказать, что самый тип политической символики также был подсказан писательнице поэзией гражданского романтизма с характерной для него персонификацией стран, народов и наций. Этот художественный прием встречается в творчестве А. И. Одоевского.[34] Так, например, присоединение Грузии к России он изображает в условно-поэтической форме брачного союза «девы чернобровой» с могучим «Исполином» (см. его стихотворение «Брак Грузии с Русским царством», 1838).

Выразительные образцы такой символики представлены в гражданско-романтической поэзии во Франции (В. Гюго, О. Барбье и др.). В данной связи особенно любопытно стихотворение В. Гюго «Seul au pied de la tour d'ou sort la voix de maître...» (из сборника «Песни сумерек»). Перед нами взволнованный отклик французского поэта на подавление царским правительством польского восстания 1830—1831 годов, гневное обличение самодержавия, призыв к европейским народам подать руку помощи истекавшей кровью стране. Вот начальные строки этого стихотворения, еще не переведенного на русский язык:

Seule au pied de la tour d'ou sort la voix du maître,
Dont l'ombre à tout moment au seuil vient apparaître,
Prête à voir en bourreau se changer ton époux,
Pâle et sur la pavé tombée à deux genoux,
Triste Pologne! Hélas! te voilà donc liée,
Et vaincue, et déjà pour la tombe pliée!
Hélas! tes blanches mains, à defaut de tes fils,
Pressent sur ta poitrine un sanglant crucifix...[35]

У подножия мрачной башни томится несчастная женщина, в замке находится ее повелитель и супруг, готовый в любой момент превратиться в палача; его жертва стоит на коленях и взывает о помощи; эта узница — Польша — такова нарисованная в этих стихах картина. Она настолько близка образам русской баллады, что невольно возникает мысль о знакомстве Ростопчиной со стихотворением Гюго, творчество которого она очень любила и даже называла своим «евангелием».[35] Знаменательно и то, что ее баллада близка произведению французского поэта и своим средневековым колоритом.

Проведенные аналогии и сопоставления позволяют сделать вывод о теснейшей связи стихотворения Ростопчиной с прогрессивными традициями романтической поэзии в России и во Франции, свидетельствуют об идейной весомости и художественной значительности этого интересного памятника поэзии.

---

[34] Об интересе Ростопчиной к личности А. И. Одоевского и его поэзии красноречиво говорят следующие строки ее письма к В. Ф. Одоевскому от 25 мая 1839 года (из Пятигорска): «Сюда на днях должен прибыть ваш двоюродный брат (А. Одоевский, — *В. К.*), находящийся на службе в здешнем корпусе, и я горю нетерпением с ним познакомиться... Говорят, что он много написал в последние года и что дарованье его обещает *заменить* Пушкина...» («Русская старина», 1904, июль, стр. 161).

[35] V. Hugo. Les feuilles d'automne. Les chants du crépuscul. Paris, 1841, p. 199.

[36] П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. I. М., 1913, стр. 454.

lib.pushkinskijdom.ru

В. НЕЧАЕВА

К ИСТОРИИ РАССКАЗА ДОСТОЕВСКОГО «ГОСПОДИН ПРОХАРЧИН»

В фельетоне 1861 года «Петербургские сновидения в стихах и прозе» Достоевский среди других «снов» рассказал о новом Плюшкине или Гарпагоне — некоем восьмидесятилетнем нищем, отставном титулярном советнике Соловьеве, оказавшемся владельцем состояния в 169 тысяч рублей серебром. Увидев на Невском «фантастическую фигуру» старика, которого его воображение ассоциировало с умершим Соловьевым, Достоевский углубился в размышления о том, как образовалось это «колоссальное» лицо: было ли это повторением психологии «скупого рыцаря», довольствовавшегося сознанием своей власти и поэтому стоявшего «выше всех желаний», или с Соловьевым «дело происходило совсем другим образом»? Достоевский пришел к заключению: «Нет, это было верно не так» — и дал *свое* понимание психологии и истории скупости. Он представил молодого, рядового чиновника, превратившегося в жалкого, «робеющего» накопителя, живущего в вечном страхе и постепенно теряющего облик человека.[1]

О причинах этого превращения Достоевский высказывает предположение самого общего характера: «Но вдруг с ним что-нибудь случилось такое, как будто подталкивающее под локоть, — одно из тех происшествий, которые в один миг изменяют всего человека, так что он даже сам того не заметит. Может быть с ним была какая-нибудь минута, когда он вдруг как будто во что-то прозрел и заробел перед чем-то». Объяснение ограничивается ссылкой на исключительное психологическое состояние; реальные факты действительности, явившиеся причиной душевного потрясения, не указываются.

В фельетоне 1861 года нашли, в том или ином виде, отражение повести Достоевского 40-х годов — «Слабое сердце», «Бедные люди», «Двойник». Автор писал: «Теперь мне снится, пожалуй, хоть и то же, но в других лицах, хотя и старые знакомые стучатся иногда в мою дверь». В лице Соловьева перед Достоевским также возник старый знакомый, герой его рассказа 1846 года «Господин Прохарчин», хотя писатель нигде не намекнул на эту связь. Можно объяснить это тем, что в фельетоне было прямо указано на недавнее газетное сообщение о Соловьеве, которое и явилось источником размышлений автора.

«Господин Прохарчин», так изуродованный цензурой, что от него готов был отречься его создатель, а Белинский и другие критики не могли оценить всего значения этого произведения, по замыслу тесно связан с задуманной Достоевским, но не дошедшей до нас повестью «об уничтоженных канцеляриях». Рассказ о патологической скупости Прохарчина уходит корнями в социальную действительность того времени, в вечный страх маленького человека лишиться «места» и с ним куска хлеба. «Бедняка начинает преследовать мысль о непрочности, о *необеспеченности* его положения», — писал Добролюбов. Его страх становится тем более гнетущим, что он и «в прочность собственного смирения перестал верить», ощутил в себе возможность «вольнодумства», протеста против действительности, а это в николаевской империи было страшнее угрозы голодной смерти.

Достоевский изобразил в Прохарчине чиновника, находящегося на штатной службе и получающего скромное жалованье. Путь накопления, который избирает Прохарчин, это не выдача денег под заклад, как делал Соловьев (для этого надо было признаться в наличии у него какого-то капитала), а постоянное урезывание своих потребностей, прежде всего экономия в еде. Отсюда и фамилия «Прохарчин», от народного — «прохарчиться», истратиться на харчи, проесться (словарь Даля).

Если основная идея рассказа — страх человека перед необеспеченностью и потенциальным протестом против жестокой действительности — возникла у Достоевского, автора «Бедных людей» и «Двойника», в результате его наблюдений над психологией петербургской бедноты, то сама реакция на этот страх, выразившаяся в образе жизни Прохарчина, по всей вероятности, как и в фельетоне 1861 года, была подсказана писателю газетной информацией. 9 июня 1844 года в «Северной пчеле» (№ 129, стр. 513) в отделе «Смесь» была напечатана заметка под названием «Необыкновенная скупость». Ряд совпадений в ней с рассказом Достоевского дает основание воспроизвести здесь ее полностью:

---

[1] Удивляет, что, несмотря на явно выраженную Достоевским мысль о «другом» пути развития скупости Соловьева, В. Комарович увидел в «сновидении» Достоевского «как бы остов будущей теории „ротшильдства“ подростка (роман «Подросток»), для которого, так же как и для Соловьева из фельетона, богатство ценно лишь как источник „уединенного“ спокойного сознания силы», т. е. увидел идею пушкинского скупого рыцаря, которую именно отвергал Достоевский в фельетоне (см.: В. Л. Комарович. Неизвестная статья Ф. М. Достоевского: «Петербургские сновидения в стихах и прозе». «Русская мысль», 1916, кн. 1, стр. 105).

lib.pushkinskijdom.ru

«Находившийся на службе коллежский секретарь Никифор Бровкин нанимал за пять рублей ассигнациями в месяц весьма тесный уголок, Васильевской части, у солдатки Абрамовой; горячей пищи никогда не употреблял, а довольствовался куском хлеба, с редькой или луком, и стаканом воды. От столь дурной пищи он заболел и был отправлен в больницу, где на днях умер. Имение его приведено было в известность, как следует, и заключалось в самых ничтожных вещах; в том числе был старый истертый тюфяк, который, впредь до распоряжения, оставлен был под присмотром Абрамовой, которая, перетрясая тюфяк Бровкина, нашла в нем зашитые в бумагу восемь билетов Сохранной казны и Коммерческого банка, на внесенный им капитал 1035 рублей 70$^{3}/_{4}$ коп. серебром, которые ею и представлены местной полиции. Все знавшие г. Бровкина считали его за человека самого бедного, не имеющего средств к дневному пропитанию. — Знакомым своим иногда он рассказывал, что был в гостях, обедал хорошо и съел рубля на два или на три, обозначая цену всякому блюду, которое ему подавали.

Абрамова в щелку перегородки иногда замечала, что Бровкин не имеет на себе рубашки, упрекала его в скупости и получала в ответ, что жалованья, которое он получает, недостаточно на его пищу и наем квартиры».[2]

Сопоставляя приведенную статейку с рассказом Достоевского, прежде всего важно отметить, что и тут и там речь идет о *служащем чиновнике* (хотя в «Господине Прохарчине» цензура сняла даже самое слово «чиновник»), получающем жалованье, но тем не менее уверяющем окружающих, что жалованье это такое, «что и корму не купишь» (Прохарчин), что его «недостаточно на... пищу и наем квартиры» (Бровкин). Оба снимали «за пять рублей ассигнациями в месяц» «самый темный и скромный» уголок (Прохарчин) и «весьма тесный уголок» (Бровкин) у квартирных хозяек одного типа и социального положения. Оба экономили прежде всего на «харчах»: если Прохарчин еще иногда позволял себе есть половину горячего обеда, но «чаще же всего не ел ни щей, ни говядины, а съедал в меру ситного с луком, с творогом, с огурцом рассольным или с другими приправами, что было несравненно дешевле, и только тогда, когда уже невмочь становилось, обращался опять к своей половине обеда», то Бровкин «горячей пищи никогда не употреблял, а довольствовался куском хлеба, с редькой или луком, и стаканом воды», что и привело его к болезни и смерти. Направленность мысли Бровкина на стоимость «харчей» выразилась также и в том, что он высчитывал стоимость каждого блюда, съеденного им в гостях. Этой детали нет у Достоевского: с образом его Прохарчина никак не вязалась возможность обедов «в гостях».

Экономия касалась также расходов на одежду. У Достоевского этой стороне жизни Прохарчина посвящена страница и одна деталь так близко совпадает с рассказом о Бровкине, что мы не можем считать это случайностью. Хозяйка Бровкина «в щелку перегородки иногда замечала, что Бровкин не имеет на себе рубашки, упрекала его в скупости». В рассказе Достоевского хозяйка Прохарчина «собственными глазами видела, с помощью ветхости ширм, что ему, голубчику, нечем было подчас своего белого тельца прикрыть». Сходным оказывается и наследство, оставшееся после смерти Бровкина и Прохарчина. «Имение» Бровкина «приведено было в известность, как следует (т. е. в присутствии представителя власти, — *В. Н.*), и заключалось в самых ничтожных вещах». В сундуке Прохарчина, вскрытом квартальным, «торжественно, при ком следует», обнаружилась «дрянь, ветошь, сор, мелюзга, от которой пахло залавком». И тот и другой оставили тюфяки: «голый, ветхий и масляный» у Прохарчина и «старый истертый» у Бровкина. И именно в тюфяках оказались накопления обоих. Суммы были близкие: у Бровкина — 1035 рублей серебром, а у Прохарчина — около 2500 рублей ассигнациями.

Краткое сопоставление сходных деталей свидетельствует о том, что Достоевский, по-видимому, был знаком с заметкой в «Северной пчеле». Разумеется, обыденное газетное сообщение совершенно преобразилось под его пером. Идейное значение рассказа, в котором скупость Прохарчина понимается как результат социальных и политических условий того времени, самый образ Прохарчина и характеристика его окружения совершенно не связаны с газетной заметкой. Тем не менее исследователю нельзя не принять во внимание, что не только в своих романах 60—70-х годов Достоевский черпал материал для творчества из текущей жизни, отраженной в печати, но там же искал его и в 40-х годах, что до сих пор не было нам известно.

---

[2] Статейка подписана буквами П. В., поставленными в скобки.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. СОКОЛОВ, Н. ЯКУШИН

ДВА ПИСЬМА Г. И. УСПЕНСКОГО

Эпистолярное наследие Г. И. Успенского весьма обширно: в полном собрании сочинений писателя оно занимает два тома и насчитывает более тысячи писем. Однако еще далеко не все из этого наследия выявлено и опубликовано. Уже после выхода полного собрания сочинений в различных архивохранилищах обнаружен ряд писем, вполне возможны и дальнейшие находки. Публикуемые два письма найдены в архиве писателя Г. А. Мачтета (1852—1901) в фондах Центрального государственного архива литературы и искусства СССР в Москве (ЦГАЛИ).[1]

С Мачтетом Успенский был дружески связан, судя по их переписке, с 1886 года и особенно сблизился с ним во время пребывания в Одессе весной 1887 года в связи с поездкой в Болгарию.[2]

Первое письмо к Мачтету относится к середине июля 1887 года[3] и является ответом на его письмо от 5 июля 1887 года.[4] В письме Успенского мы находим дополнительные данные и штрихи о поездке в Болгарию. Поездка была предпринята в период весьма напряженных отношений царского правительства с Болгарией, и писателю, с глубокой симпатией относившемуся к болгарскому народу, не удалось высказаться печатно так, как ему хотелось. Его очерки «Под впечатлением поездки по Дунаю» при печатании в газете «Русские ведомости» наталкивались на многочисленные придирки царской цензуры, а некоторые из них вовсе не были разрешены.[5]

В 1887 году исполнилось 25 лет литературной деятельности Успенского. Популярность его как выдающегося писателя-демократа, выразителя и защитника интересов трудового народа была широкой и заслуженной. Однако сам писатель тяготился какими-либо публичными чествованиями и отрицательно отнесся к намерениям общественности отметить его юбилей. «Это кто же собирается праздновать мое тысячелетие?.. — с шутливой угрозой спрашивал он в письме редактора «Русских ведомостей». — Будьте уверены, что если что нибудь подобное случится, — так это будет такое необыкновенное, что ни пером описать, ни в сказке сказать. Уж я расстараюсь, как говорится, „произ-зведу-у!“» (XIV, 36). Все же «юбилей» был фактически отмечен. И в день именин, 24 июля, и в ноябре Успенский получил множество поздравлений — писем, телеграмм, посланий — от самой широкой общественности и от друзей. Особенно взволновало его коллективное письмо тифлисских рабочих. У писателя эти отклики вызвали много раздумий о прошлой своей писательской деятельности, о дальнейших творческих планах. В письме к В. А. Гольцеву он заявлял: «Мой „юбилей“ провел границу между прошлым моей жизни и работы и будущим. Повторять — это значит пропасть» (XIV, 65). В свете событий и переживаний Успенского в «юбилейном году» представляют большой интерес строки о «юбилее» в публикуемом письме.

Второе письмо к Мачтету связано с эпизодом кратковременного сотрудничества Успенского в «Газете А. Гатцука» и с историей работы писателя над рассказом «За малым дело», помещенном в №№ 1 и 2 этой газеты за 1890 год. Принять участие в «Газете А. Гатцука» Успенского и других видных писателей (В. Г. Короленко, А. И. Эртеля и др.) склонил Мачтет, вошедший в редакцию газеты в связи с ее переходом в руки нового издателя.[6]

Рассказ «За малым дело», являвшийся переработкой рассказа «Грамотный», впервые напечатанного в газете «Пчела» (1877, № 4, 23 января), интересен также тем, что с ним связан замысел писателя создать целую серию рассказов под общим названием «Из забытых страниц». Как известно, первым произведением из этой серии явился упоминаемый в письме рассказ «Расцеловали!», напечатанный в «Книжках „Недели“» (1888, № 10).[7] Подробно замысел рассказа раскрыт в письме

---

[1] ЦГАЛИ, архив Г. А. Мачтета, ф. 324, оп. 1, ед. хр. 159, лл. 1—2 (первое письмо), 3—4 (второе письмо).

[2] Об этом свидетельствуют 18 писем и 2 телеграммы Успенского к Мачтету, опубликованные в «Полном собрании сочинений» Г. И. Успенского (тт. XIII, XIV, Изд. АН СССР, 1951—1954; в дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте); 8 писем Мачтета к Успенскому не опубликованы (использовались в извлечениях в ряде изданий) и хранятся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (в дальнейшем: ИРЛИ).

[3] Ср. письмо Успенского к А. В. Каменскому от 20 июля 1887 года (т. XIV, стр. 37).

[4] ИРЛИ, ф. 313, оп. 3, ед. хр. 179, лл. 4—5.

[5] См. об этом подробнее в примечаниях Н. В. Алексеевой к циклу очерков «„Мы“ на словах, в мечтаниях и на деле» (т. X, кн. 2, стр. 504—516).

[6] См. об этом в кн.: Глеб Успенский. Материалы и исследования, I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 328—332.

[7] См.: т. VI, стр. 77—93, 613—615.

lib.pushkinskijdom.ru

к Гольцеву от 25 ноября 1888 года (XIV, 210—212). В публикуемом письме находим новую конкретизацию замысла, осуществить который, однако, писателю не довелось.

1

‹Середина июля 1887 г., д. Сябринцы›

Дорогой Григорий Александрович! Просто, милый мой, не знаю, что и сказать Вам: писал я Вам два самых подробнейших письма, — и вот оказывается, что Вы не получили ни одного...[8] Что же я могу сделать и сказать? Письмо к Ивану Ивановичу было писано после того, как было послано Вам второе, самое подробнейшее письмо, и повторять мой разговор с ред‹акцией› «Рус‹ских› ведомостей» второй раз, т. е. в письме к И‹вану› Ив‹ановичу›, было нечего. Я положительно не знаю, что̀ это значит и отчего мои письма к Вам не доходят. Я два раза писал Вам прежде всего о деньгах, что Пагануцци[9] мне сказал — «посланы за день или за 2 до моего приезда», т. е. моего приезда в Москву из Одессы.[10] Получив Ваше письмо, тотчас же писал ему опять настоятельнейшим образом. Писал Вам, что моя неудачная поездка в Болгарию произвела в ред‹акции› неприятное впечатление, — словом, писал Вам самое подробнейшее письмо. Сию минуту пишу на нашу поганую чудовскую почту, чтобы они разыскали, нет ли писем, опущенных без марок. Бабы и мужики, с которыми посылаешь письма и наказываешь наклеить марку, не всегда бывают памятливы. Иной носит телеграмму в кармане недели две, потом вспомнит. Я положительно убит тем томительным состоянием, в котором находились Вы, ожидая моих писем. Что я тут могу сделать? Может быть, по ошибке я адресовал на старую квартиру или новый адрес написал не так? Не справитесь ли в Одессе на почте, может быть, там есть письма недоставленные по адресу по неточности? Что за подлость такая! Положительно одно к одному так и идет все неприятное и мучительное.

Милый Григ‹орий› Алекс‹андрович›! Никогда, никакого юбилея не было и не будет во веки веков. То что я писал, было постоянно писано под всевозможными давлениями, которым, я был настолько подл, что подчинялся. Зла от этого много, — и я ни в каком случае не дам меня за это поощрять. Я только ищу возможности вырваться из этих давлений, и хотя это и будет поздно, — но я вырвусь. Вот тогда, решившись разорвать с тем, что я ежедневно считаю неправдой и ежедневно эту неправду переношу, — я и попробую работать по совести. Но ни коим образом торжествовать этого не буду.

Жду Вас к себе непременно к 24,[11] до 21 я буду в разъездах. Деньги Вам вышлю, наконец, — дня через 2. Кажется, «Рус‹ские› вед‹омости›» напечатают еще письмо.[12] 4 письма забракованы.

2

20 дек‹абря 18›89, ‹Петербург›

Дорогой Григорий Александрович! «Новых рассказов» — как сказано в программе Газеты,[13] — я теперь, в декабре—январе — никаким образом дать не могу, а между тем мне настоятельно надо рублей 100, — и вот что я прошу Вас обсудить.

---

[8] В письме Мачтета к Успенскому от 5 июля 1887 года говорилось: «Я послал Вам три письма. Ни на одно я не получил ответа, хотя Вы и писали Ив‹ану› Ив‹ановичу›, что-де писал мне. Что это значит?» (ИРЛИ, ф. 313, оп. 3, д. 179, л. 4). Указанные два письма Успенского к Мачтету, а также письмо к И. И. Сведенцову (писателю, сотруднику «Русских ведомостей»), о котором упоминает Мачтет, неизвестны.

[9] Пагануцци, Владимир Сальваторович (ум. в 1888 году) — член редакции «Русских ведомостей».

[10] В указанном письме (от 5 июля 1887 года) Мачтет сообщал: «Из „Р‹усских› в‹едомостей›“ деньги получил. Спасибо».

[11] Из позднейшего письма к Мачтету видно, что он приезжал 24 июля 1887 года на именины Успенского (XIV, 77).

[12] Речь идет об очерках («письмах») «Под впечатлением поездки по Дунаю»; последний очерк был напечатан в «Русских ведомостях» 11 августа.

[13] В объявлении о подписке на «Газету А. Гатцука» на 1890 год, публиковавшемся 10, 17 и 29 декабря 1889 года, в частности, сообщалось: «В ближайших №№ „Газеты“ будут напечатаны: „...Новые рассказы Гл. И. Успенского, В. Г. Короленко и Н. Н. Златовратского“».

lib.pushkinskijdom.ru

У Сибирякова по контракту[14] находится до 50 всякого рода статей, рассказов и пр., которые не вошли *ни в одно* из моих изданий. Не вошли они потому, что это все наброски, начала есть, а конца нет, наконец, все это писано во время крайней бедности. Но Сиб‹иряков› не раз высказывал желание (Павленкову),[15] что след‹ующие› издания надобно пополнять из этого принадлежащего ему источника. Раз я не нашел возможным помещать этих лоскутьев в свои книги, стало быть, что этого сделать было невозможно, и если бы Сибиряков попытался дополнить без всяких церемоний, что̀ он мог бы сделать, то все издание было бы ни на что не похоже. Поэтому я предложил ему выбрать из всего этого имущества некоторые подлежащие вниманию лоскутки, совершенно их переработать, т. е. из двух начатых и неоконченных глав какого-нибудь рассказа сделать целый — дописать и вообще совершенно преобразить наново. Из всего этого обр‹азовалось› у Сибир‹якова› листов 8 таких, как деш‹евое› изд‹ание›.[16] Но этими листами Сиб‹иряков› и ограничивает свои права на все остающиеся лохмотья. Так как эта работа положительно труднее, чем написать вновь, — то я и просил его не препятствовать мне печатать эти переработки в моем ли изд‹ании›, пока у него не будет четвертого, или в журналах, конечно, с примечанием о том, что это переделка, на что Сиб‹иряков› и согласился. Первый очерк напечатал в книж‹ке› *Недели* Гайдебуров,[17] второй я начал для Сборника Гаршина,[18] но тогда были такие жестокие домашние обстоятельства, что я этот рассказ не дописал и у меня осталась половина расск‹аза› в корректуре. Теперь я хотел поместить и помещу в мою книгу вместе с другими переделками под общим наименованием *Из забытых страниц*, с предисловием, как все это писалось и почему некоторые оказалось возможным воскресить в новом виде.

Теперь тот рассказ, который я готовил для сбор‹ника› в память Гаршина, я дописал, но дописал, как Вы знаете, в весьма ненормальном состоянии,[19] и нужно во второй половине много переделать. Пачкать рукопись я не могу, и нужен корректур‹ный› оттиск и дня три времени. Так вот — сообразите пожалуйста: этот рассказ может быть доставлен сейчас, а корректура пробудет у меня дня три. Затем, оправившись, я дам непременно что-нибудь новое, что будет возможно. Гонорар вот какой: определите, сколько Вы платили бы за оригинал, — и рассчитайте по половинной плате.

Так как время дорого и мне не хватает деньжонок поехать в Чудово, отдохнуть до 6—7 ч‹исла›, то Вы мне телеграфируйте — да или нет — и в тот же день я пришлю курьерским рукопись, т. е. смешение корректур, вырезок и нового писания, — все это приведено в порядок, не затруднительный для типографии.

Это тот рассказ, который ни один человек не читал, так как большинство их подписано всякими псевдон‹имами› и помещалось в таких изданиях, которые не попадают в руки никому из писателей — Литер‹атурное› приб‹авление› к *Модному* журналу[20] и т. д.

Так я жду Вашей телеграммы, дорогой Григорий Александрович.

Ваш Г. Успенский

---

[14] Речь идет о контракте, заключенном писателем 13 ноября 1886 года с И. М. Сибиряковым о передаче последнему «права собственности на вечные времена на все его, Успенского, сочинения». См. в кн.: Глеб Успенский. Ред. и комм. А. С. Глинки-Волжского, Г. А. Лемана (Летописи Государственного литературного музея, № 4). М., 1939. стр. 246—247.

[15] Павленков Флорентий Федорович (1839—1900) — известный книгоиздатель; им осуществлено четыре издания сочинений Г. И. Успенского.

[16] Имеется в виду второе и третье издания сочинений Успенского в двух томах, со вступительной статьей Н. К. Михайловского, 1889 года; в 1891 году вышел третий том сочинений.

[17] Речь идет о рассказе «Расцеловали!», являвшемся творческой переработкой двух более ранних рассказов — «На новых местах», «Добренький старичок» («Пчела», 1877, №№ 16, 17), опубликованных под общим заглавием «Из путевых заметок».

[18] Имеется в виду сборник «Памяти Гаршина» (СПб., 1889), где вместо намечавшегося рассказа была помещена статья Успенского «Смерть В. М. Гаршина», являвшаяся переработкой статьи под тем же названием, опубликованной в «Русских ведомостях» (1888. № 101, 12 апреля).

[19] В период работы над рассказом пострадала жена писателя из-за несчастного случая с дрожками, опрокинувшимися на мосту в Петербурге, а вскоре тяжело заболел и сам писатель, сначала гриппом, а затем галлюцинацией обоняния (см. письмо Успенского к Мачтету, посланное между 20 и 25 декабря 1889 года вместе с рукописью рассказа, — XIV, 378—379).

[20] Имеется, очевидно, в виду журнал «Модный магазин. Моды, литература, новости, хозяйство и работы», издававшийся в 1862—1883 годах в Петербурге; в № 10 за 1868 год Успенский поместил в нем рассказ «Звонарь» за подписью «Г. У.»

lib.pushkinskijdom.ru

А. ЛУЖАНОВСКИЙ

НЕОПУБЛИКОВАННАЯ СТАТЬЯ Н. С. ЛЕСКОВА О ТОЛСТОВСКОМ УЧЕНИИ

В Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве хранится неопубликованная статья Лескова о толстовском учении под названием «Ошибки и погрешности в суждениях о гр. Л. Толстом (несколько простых замечаний против двух философов)».[1] Поводом для ее написания послужили выступления против учения Толстого Д. Н. Цертелева и П. Д. Боборыкина. Сын Лескова, А. Н. Лесков, в комментарии, составленном к статье отца, указал, что она написана в марте 1886 года.[2] Дату эту можно несколько уточнить. Статья Боборыкина «Зачем и как жить?» была напечатана в №№ 56 и 70 «Новостей и Биржевой газеты» от 26 февраля и 12 марта; лекция Цертелева «О пессимизме в области мысли и в литературе» состоялась в Педагогическом музее Соляного Городка также 12 марта, а отчет о ней появился в газетах 15 марта.[3] Следовательно, статья была написана Лесковым во второй половине марта 1886 года.

Как уже неоднократно отмечалось исследователями, с конца 60-х—начала 70-х годов Лесков проявлял большой интерес к вопросам религии. Об этом свидетельствуют его хроника «Соборяне», рассказы «Запечатленный ангел», «На краю света», а также интерес писателя к старообрядчеству и различного рода религиозным направлениям, распространявшимся в обществе. Лесков детально знакомится как с учением официальной церкви, так и различными отклонениями от него.

Православная церковь, по его убеждению, сложившемуся на рубеже 60—70-х годов, может стать такой силой, которая просветит общество, научит его жить, т. е. исправит его нравственно; именно началам нравственности, считал Лесков, принадлежит одна из ведущих ролей в общественной жизни. Уже в своих первых статьях Лесков говорит об этом. Так, в 1864 году в «Объяснении» по поводу романа «Некуда» он писал: «В политике я верю Монтескье, что „всякое правительство впору своему народу“, а в социальных наших неурядицах, по-моему, виноваты наши мелкие, чересчур своекорыстные, завистливые натурки; — наша распущенность, погоня за эффектами, словом, опять виноваты мы сами:

И сами мы должны разоблачить
Своих грехов преступную природу...» [4]

5 декабря 1870 года, раскрывая замысел романа «Божедомы» (под этим названием «Соборяне» печатались в 1868 году в «Литературной библиотеке»), Лесков писал Юрьеву, собиравшемуся издавать журнал «Беседа»: «Он называется „Божедомы“. Герои его несколько необыкновенны, — они церковный причет идеального русского города. Сюжет романа, или, лучше сказать, „истории“, есть борьба лучшего из этих героев с вредителями русского развития».[5] Характерно, что в романе герой этот (Савелий Туберозов) противопоставляется и лагерю «нигилистов», и лагерю власть имущих. В том же письме Лесков присоединился к следующему высказыванию Юрьева: «Вселенская Христова истина, сохраненная во всей ее чистоте восточною православною церковью, была просветительницею русского народа с первых веков его истории...» [6] Полное согласие Лескова с высказыванием Юрьева свидетельствует о признании им «Христовой истины» за силу, которая поможет изменить общество. Следует отметить также, что Лесков не противопоставляет еще учение современной ему церкви учению Христа. Но герои будущих «Соборян» — это уже люди, имеющие бога в сердце («божедомы», т. е. люди, сердце которых — «дом божий»). Лесков именно так трактовал заглавие. Об этом свидетельствует его пояснение богопознания баснописца И. А. Крылова. В неопубликованной статье «Боговедение баснописца» (1868) он пишет: «Оно (т. е. богопознание Крылова, — *А. Л.*) кратко и прекрасно. Крылов говорит:

„Чтобы бога знать, быть надо богом,
Но чтоб любить и чтить его,
Довольно сердца одного...“

Определение это мне кажется прекрасным и таким же оно казалось архиереям, которым я говорил о нем, и просвещенному буддисту из японского посольства.

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 70.
[2] Там же, ед. хр. 844.
[3] См., например, «Новое время» (1886, № 3607, 15 марта).
[4] «Библиотека для чтения», 1864, № 12, стр. 6—7.
[5] Н. С. Лесков, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. X, Гослитиздат, М., 1958, стр. 279.
[6] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

который записал себе крыловское богопознание и сказал: „Это может объединить все понятия“».[7]

В середине 70-х годов взгляд Лескова на роль и место церкви в общественной жизни меняется. 29 июля 1875 года он писал П. К. Щебальскому из-за границы: «Вообще сделался „перевертнем“ и не жгу фимиама многим старым богам. Более всего разладил с церковностью, по вопросам которой всласть начитался вещей, в Россию не допускаемых... меня подергивает теперь написать русского еретика — умного, начитанного и свободомысленного *духовного христианина,* прошедшего все колебания ради искания истины Христовой и нашедшего ее только в одной душе своей».[8] В середине 70-х годов для Лескова со всей ясностью обозначилась разница между учением современной ему церкви и учением раннего христианства. В его сознании объединились несоединимые с точки зрения официальной церкви понятия: еретик и последователь Христа. Лескову учение Христа представляется своеобразным моральным кодексом. Если люди начнут придерживаться его, то наступит долгожданное «обновление» жизни. Именно об этом говорит писатель в рассказе «Однодум» (1879).

Лесков, таким образом, начиная с конца 60-х годов шел к тому настроению, которое после выступления Толстого получило название «толстовство». Новое настроение было достаточно осознанным. Не случайно именно с середины 70-х годов Лесков начинает свою «художественную проповедь» (выражение принадлежит критику М. О. Меньшикову), т. е. пропаганду своих новых взглядов в художественных произведениях: в 1874 году написан рассказ «Павлин», в 1875 году — «На краю света», в 1876 — «Пигмей», в 1879 — «Однодум». Проповедь всепрощения, любви к ближнему, призыв иметь Христа в сердце особенно сильны в рассказе «Христос в гостях у мужика», напечатанном в январе 1881 года (напомним, что первый рассказ Толстого из серии народных появился в печати лишь в декабре 1881 года и что Лесков до этого не мог знать его): «Так научен был мужик устроить в сердце своем ясли для рожденного на земле Христа. И всякое сердце тоже может быть такими яслями, если оно исполнит заповедь: „любите врагов ваших, благотворите обидевшим вас“. Христос придет в это сердце, как в убранную горницу, и сотворит себе там обитель. „*Ей, гряди, Господи; ей, гряди скоро!*“»[9] Лесков навсегда устраняет из своих произведений образ попа-просветителя; более того, теперь в них звучат антицерковные мотивы («Мелочи архиерейской жизни» (1878), «Тупейный художник» (1883)),[10] а его герои совершенствуются путем самостоятельного чтения Библии и других подобных книг (например, Рыжов в рассказе «Однодум»). Особенностью рассказов этого времени явилось и обращение писателя к герою из народной среды, в силы которого отныне уверовал писатель, видя в нем носителя «истины Христовой», герою, чье религиозное мироощущение так отличалось от воззрений официальных церковников. В 1879 году он писал А. И. Пейкер: «„...в простоте бог“. Это сказано верно, и это вросло в народное сознание русского человека: „Бог в простоте живет“».[11] О «преимуществах» народных верований Лесков писал еще в 1875 году в рассказе «На краю света». Более определенно он сказал об этом в неопубликованной статье о Толстом.

Итак, учение Толстого не было для Лескова неожиданностью: мысли, подобные тем, которые высказал Толстой в первой половине 80-х годов, вызревали в сознании Лескова с конца 60-х годов. Этим объясняется то, что он с таким энтузиазмом воспринял учение Толстого и неоднократно защищал его в печати.

Впервые Лесков выступил против недоброжелателей учения Толстого в 1883 году в статье «Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ереспархи. (Религия страха и религия любви)».[12] Пафос статьи заключался в отповеди К. Леонтьеву, автору книги «Наши новые христиане. Ф. М. Достоевский и гр. Лев Толстой» (М., 1882). Лесков доказывал, что Леонтьев, а не Толстой является врагом прогресса, что Леонтьева, а не Толстого следует называть еретиком, ибо Леонтьев, а не Толстой искажает учение Христа. Противопоставляя леонтьевской «религии страха» религию любви, свойственную Толстому и Достоевскому, Лесков доказывал, что вторая несравненно человечнее первой и что она принесет практические результаты: «...пока мы живем и мир стоит, мы можем и должны всеми зависящими от нас средствами увеличивать сумму добра в себе и кругом себя. До идеала мы не достигнем, но если постараемся быть добрее и жить хорошо, то что-нибудь сделаем».[13] В этой статье толстовство рассматривалось Лесковым как единственное

[7] ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 2.

[8] Н. С. Лесков. Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. X, стр. 411, 412.

[9] Н. С. Лесков. Христос в гостях у мужика. М., 1886, стр. 30.

[10] Подробнее об этом см.: В. Н. Азбукин. К вопросу о становлении антицерковной темы в творчестве Н. С. Лескова 70-х—начала 80-х годов. В кн.: Вопросы русской литературы и языка («Труды Государственного томского унив.», т. 153), Томск, 1960.

[11] ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 160.

[12] «Новости и Биржевая газета», 1883, № 1, 1 апреля; № 3, 3 апреля.

[13] Там же, № 1, 1 апреля.

lib.pushkinskijdom.ru

средство общественного «устройства». Толстой представлялся ему знаменосцем сил, способных преобразовать общество. Лесков настаивал на немедленном практическом воплощении учения Толстого в жизнь.

Неопубликованная статья «Ошибки и погрешности в суждениях о гр. Л. Толстом» логически продолжает статью 1883 года. Если в статье 1883 года толстовство лишь представлено в качестве общественной прогрессивной силы, то в статье 1886 года Лесков дает собственное «теоретическое» обоснование его, показывает его почву, вскрывает, по-своему, его корни.

Статья готовилась как опровержение двух выпадов против учения Толстого; соответственно она распадается на две части: в первой Лесков возражает Боборыкину, во второй — Цертелеву. В ответ на утверждение Боборыкина, что толстовство — «атавизм», Лесков считает его возникновение вполне закономерным, так как питательной почвой толстовства является протест против несправедливого общественного устройства.

Толстовство, как утверждает Лесков, есть отражение настроений народа. Боборыкин не может судить о нем верно, так как не знает, что религиозные настроения — главные настроения в народе.

«Г-н Боборыкин, — если я до сих пор сумел верно понять его, — пишет Лесков, — очень мало знаком или даже совсем не знаком с религиозным созерцанием русского народа, а в этом одном созерцании всего более и всего понятнее выражается весь дух русского народа.

Кто не знаком с тем, как занят исканиями религиозной истины русский простолюдин, и кто сам не перепробовал уверовать в то, во что он верит и что отвергает, тот едва ли может понять состояние его души... В этом (как и во многом другом) между г. Боборыкиным и графом Л. Толстым безмерная разница.

Изучение религиозного духа русского народа графом Толстым бесподобно и несравненно. Граф Толстой более, чем кто-либо из всех доселе живших, обстоятельно знаком с тем, во что и как верит русский простолюдин, ищущий живого общения с Творцом».[14]

Чтобы его позиция была яснее, Лесков сообщает, как он понимает толстовство: «В нынешних стремлениях графа Л. Н. Толстого самую главную заботу составляет горячее желание как можно вернее понять христианское учение по точнейшему его смыслу и как можно действеннее воплотить эти понятия в жизнь. Все остальное для него, судя по нынешним его писаниям, аксессуары, которые или ничего не стоят или же могут иметь только лишь придаточное, так сказать, служебное значение для главной заботы — уяснить смысл жизни и исправить себя по точному разуму этого смысла».[15]

Мысль о воплощении толстовства в жизнь была задушевной мыслью Лескова; он высказывает ее и в статье 1883 года, и в неопубликованной статье.

Определив суть взглядов Толстого, Лесков продолжает: «Такого настроения никогда не было в такой мере, чтобы оно было *всеобщим*, а в известном числе замечательных русских людей оно *никогда* не иссякало и непрерывно идет от первых лет принесения христианства в Россию даже до сего дня».[16] Лесков указывает на закономерность появления толстовства, его обусловленность самой жизнью, и на примере существования предшественников Толстого: «Как религиозный мыслитель граф Л. Н. имеет в его нынешнем настроении непрерывный ряд предшественников, и он в ряду их только умнее и талантливее других и искренне договаривает свои мысли до последнего слова, но „атавизма“ тут нет.

„Тетрадки“ в духе нынешних „тетрадок“ графа Толстого встречались всегда, и всегда они одним приходились по вкусу, или „по мыслям“, а других раздражали и сердили, — как происходит и нынче...»[17]

Предшественников Толстого Лесков склонен увидеть даже в двух русских святых — Алексее—человеке Божием и Филарете Милостивом. Называет он также имена образованного помещика Тверской губернии Остолопова, раздавшего свое имущество бедным, сосланного за это в Сибирь и там распространявшего свои «китрадки», и княжны Дондуковой-Корсаковой. Об Остолопове, замечает Лесков, было подробно рассказано в московской «Русской речи», издававшейся Е. Тур, а с Дондуковой-Корсаковой писатель, по-видимому, встречался в начале 70-х годов.[18]

---

[14] ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 70, л. 2 об.

[15] Там же, л. 3 об.

[16] Там же, л. 4.

[17] Там же, л. 4 об. «Тетрадками» Лесков пазывает произведения Л. Н. Толстого на религиозные темы, не пропущенные цензурой и распространявшиеся в списках.

[18] В рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР хранится письмо Дондуковой-Корсаковой к Н. С. Лескову от 31 марта 1874 года. Из его содержания следует, что Дондукова-Корсакова должна была встретиться с Лесковым 1 апреля 1874 года. На письме Лесков сделал такую надпись: «Дондукова-Корсакова Марья Михайловна. Ирвингионка и „диаконисса“,

lib.pushkinskijdom.ru

«Известный в литературе полковник генерального штаба Серг. Ив. Турбин, проведя значительное время в разъездах по Сибири,[19] — сообщает Лесков, — видел очень много ссыльных и встречал между ними несколько очень чистых, нравственных людей, которые отличались особенностью своего религиозного взгляда...» «...Почувствовав, как они сказывали, „неисцельную язву любви к людям", — не могли видеть горя и страдания, которых так много в мире. Они сначала все раздали, или старались раздать, а когда им помешали домашние, они „пошли", — совлеклись всего и *пошли пострадать*».[20]

«Такие типы, — заключает Лесков, — давали нам пятидесятые и шестидесятые года нашего столетия, и день их еще не увидал вечера. Перерыва, нужного для „атавизма", еще нет».[21] Перерыв не наступил и позднее. Доказывая это, Лесков пишет о Н. Н. Ге, сыне известного художника, который «непосредственно предшествовал гр. Л. Толстому и тоже писал большие письма, из которых почитатели Г. делали „китрадки", и, читая их, очень расстрогивались, плакали и говорили, что с этой только поры им „открывается свет"».[22]

Итак, Лесков был уверен, что Л. Н. Толстой только искреннее и талантливее других высказал то, что непрерывно присутствовало в русском обществе. Горячий же отклик толстовство получило в силу особенностей общественной жизни России. Иными словами, в середине 80-х годов прошлого века почва для толстовства оказалась наиболее подготовленной.

В своей статье Лесков доказывает, что Толстой отразил народные настроения. Говоря об этом, он, чтобы не осталось сомнений в его правоте, приводит следующий диалог:

«— Муж достигательный, говорили. Хорошо достигает.

— Да ведь теперь ему стоять уж и невозможно.

— Почему же?

— А как можно стоять, когда таковые, как Человек Божий да Филарет-милостивец под плещи хватили. Эти повлекут к совершенству.

— Пострадать остается, и быть совершенну».

«Умно это или глупо, — резюмирует Лесков, — я ни за что не стою, но я верно и истинно передаю, как этого человека простой народ понимает и определяет».[23]

Алексей — человек Божий и Филарет-Милостивец упоминаются в статье далеко не случайно. Именно они, по мнению Лескова, любимы народом, именно им народ следует в своих поступках: «Русское простонародное религиозное чувство толкуют разно, смотря по тому, как кто его понимает, но, кажется, всем этим разнотолкам можно предложить нечто бесспорное — это именно *вкус*, или родственное настроение русских благочестивых натур. Вкус — вещь важная и непритворная».[24] Вкус русского простого народа лежит к Алексею — человеку Божию и Филарету Милостивому. Среди народа, считает Лесков, это «*свои люди*». «Им мало „молебствуют", но к ним лежит вкус — родственное тяготение — русского благочестия, и по этому вкусу сердца влекутся в подражание им».[25]

Доказывая свою мысль, Лесков призывает в свидетели П. И. Мельникова (Печерского), который будто бы тоже отметил в свое время «любовь» русского народа к Алексею и Филарету.

Таким образом, возражая Боборыкину, Лесков стремился показать, что толстовство имеет длительную историю и прочные корни в русском обществе. Справедливо указывая, что учение Толстого — отражение народного протеста, он, однако, как и многие современники Толстого, не видел, что толстовство отразило настроения отсталого, патриархального крестьянства. Но уже сама по себе страстность, с какой Лесков доказывал кровную связь учения Толстого с народными настроениями, заслуживает самого серьезного внимания.

Вторая часть статьи, содержащая возражение Д. Н. Цертелеву, считавшему толстовство разновидностью пессимизма, менее оригинальна.

княжна. Все имения отдала в пользу бедных» (рукописный отдел ИРЛИ, ф. 220, ед. хр. 32). Подробнее о Дондуковой-Корсаковой см.: «С.-Петербургские ведомости», 1909, № 210, 20 сентября.

[19] В 1863—1864 годах в «С.-Петербургских ведомостях» печатались его очерки о Сибири. С Турбиным Лесков был хорошо знаком, в 1872 году рецензировал указанные очерки, опубликованные в книге: С. Турбин и Старожил. Страна изгнания и исчезнувшие люди. Сибирские очерки. СПб., 1872.

[20] ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 70, л. 6.

[21] Там же, л. 6—6 об.

[22] Там же, л. 6.

[23] Там же, л. 7. Сам Толстой говорил в 1883 году, что был бы рад, если бы правительство начало его преследовать. См. об этом: Г. А. Русанов. Поездка в Ясную Поляну (24—25 августа 1883 г.). Толстовский ежегодник. 1912 г. М., 1912, стр. 81.

[24] ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 70, л. 4 об.

[25] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Лесков, видя в Толстом провозвестника новой жизни на земле, искренне ждал практических результатов от распространения толстовства в обществе. Чертелев же причислил Толстого к пессимистам.

«Причисление графа Л. Толстого к пессимистам многим (из слушателей Чертелева, — *А. Л.*) показалось фальшивым, неосновательным и неверным. И такого мнения держатся до сих пор люди, которые знают все, что из написанного графом Толстым обращается в обществе.

Граф Л. Н. Толстой нигде в своих сочинениях не говорит, что жизнь на земле непременно должна быть исполнена горя и несчастия для живущих. Напротив, он много раз говорит и постоянно дает чувствовать, что жизнь полна горя и бедствий от того, что „между людьми существует *разъединение*" и другие неустройства, которые мешают довольству и спокойствию многих. Но жизнь на земле, однако, может даровать живущим все необходимые, простые и истинные блага, если только живущие станут жить по-христиански, т. е. не суетно, не себялюбиво и не жестоко, как они живут до сей поры. И вот то будет настоящая христианская жизнь, сходная в представлении графа с тем, что ожидается многими по пророчеству: „лев ляжет с ягненком и мечи перекуют на сохи". Лучшая, простая, мирная жизнь... будет достигнута после того, как живущие оставят свои себялюбивые стремления и обратятся к простой, трудовой и умеренной жизни с подчинением воли своей евангельскому учению».[26]

Поскольку Лесков был убежден, что религиозные настроения являются основными в народе, то ему казалось, что все захотят жить по евангелию. А поэтому счастливая пора, которую ожидают, должна наступить очень скоро. Люди, горячо верящие в это, — оптимисты, и «эти оптимисты, эти люди, полные бодрого и радостного духа, есть именно те *благовестники*, к числу которых, по нашему простому понятию, — пишет Лесков, — без всякого сомнения следует отнести графа Л. Толстого».[27]

Учение Толстого полно оптимизма, так как оно отражает дух народа; пессимизм «в русском народе не имеет корней и русским умам не нравится»;[28] «пессимизма среди русского простонародья так же напрасно разыскивать, как и в образованном русском обществе»;[29] причем простонародье далеко от способности увлечься философским пессимизмом «по силе и свежести своей детской веры».[30] Для убедительности Лесков анализирует учение «нетовцев». В основном — в уверенности, что придет на земле «время благоприятное и година прохлады» и земля станет жилищем «чад божиих», — оно сходно с учением Толстого. Лесков опять устанавливает кровную связь толстовства с народными религиозными настроениями.

Таким образом, вторая часть статьи позволяет говорить о глубокой вере Лескова в целительную силу толстовских идей, точнее — идей раннего христианства. Лесков стремился убедить своих читателей начать новую жизнь. Основа новой жизни — труд и выполнение заповедей евангелия. Он не только пропагандирует толстовство, но и агитирует за него.

Статья Лескова «Ошибки и погрешности в суждениях о гр. Л. Толстом» свидетельствует о том, что писатель искренне поддерживал толстовские взгляды. Во всяком случае, она содержит лишь одно место, полемически заостренное против Толстого.

«Я не народник, — пишет Лесков, — в том смысле, чтобы мне все, даже плохое русское, нравилось более хорошего, но чужеземного. Я не думаю, также, что наученным русским людям следует снова идти в науку к неученым, но тем не менее я думаю, что следует прислушиваться к голосу народному и брать мнения народные в соображения».[31]

Лесков не разделял мнения Толстого, свойственного ему в середине 80-х годов, о том, что народ не нуждается в воспитании со стороны образованных слоев общества. В письме к В. Г. Черткову от 28 января 1887 года (т. е. через десять месяцев после написания статьи о Толстом) он писал: «Дитя (народ — дитя, и злое дитя) надо учить многим полезным понятиям: кормилицу за грудь не кусать и пальца не жечь, а потом гнезда не разорять и молоденькую горничную за грудь не трогать. Все это разное, да в одном духе, и ведет к одной цели — к воспитанию души».[32] Это расхождение Лескова и Толстого явилось частным проявлением в известной мере различной позиции, занимаемой писателями в отношении к народу. Но это уже вопрос специального исследования. В данном же случае важно отметить, что указанное выше откровенное признание Лескова, сделанное в неопубликованной статье, явилось предвестником возражений против некоторых пунктов толстовского учения, которые позднее Лесков сделает

[26] Там же, л. 8—8 об.
[27] Там же, л. 9.
[28] Там же, л. 10.
[29] Там же, л. 10 об.
[30] Там же.
[31] Там же, л. 7.
[32] Н. С. Лесков, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. XI, стр. 328.

lib.pushkinskijdom.ru

в письмах, а также в опубликованной в ноябре 1886 года статье «О рожне. Увет сынам противления».[33]

Тогда вполне закономерно возникает вопрос: почему же Лесков не опубликовал мартовскую статью 1886 года?

Можно думать, что Лесков боялся осложнений в своей судьбе. Намек на это имеется в его письме к критику М. О. Меньшикову от 11 ноября 1893 года. Лесков писал в нем, будто он был изгнан из Министерства народного просвещения за выступление в печати с защитой Толстого. Однако он не прав: увольнение из Министерства последовало 9 февраля, а его статья публиковалась 1 и 3 апреля 1883 года. Предположение об опасениях Лескова сомнительно еще и потому, что в течение 2-й половины 80-х годов Лесков много раз выступал с одобрением настроений, поступков и произведений Толстого в газетах «Новое время» (1886, № 3838, 4 ноября) и «Петербургская газета» (1887, № 15, 16 января; № 58, 1 марта; № 64, 7 марта; № 80, 23 марта), а также в журнале «Русское богатство» (1887, № 2).

В связи с этим отпадает также и предположение о всякого рода цензурных препятствиях.

К тому же попытки поместить статью в газету были. Лесков в это время сотрудничал в «Новом времени» А. С. Суворина. Судя по его письму к Суворину (март 1886) речь идет именно о разбираемой статье. Суворин отказался ее печатать под предлогом, что в ней упоминаются «тетрадки» Толстого. «Я не в претензии, Алексей Сергеевич, — пишет Лесков, — но на „тетрадки“ указывать можно, и на них люди указывают (например, Скабичевский). Другое дело — „неудобно“. Тут все сказано».[34] Итак, с Сувориным не удалось решить вопрос о публикации статьи. Лесков мог предложить статью другой газете или журналу (например, статью о календаре Толстого он отдал в «Русское богатство» после отказа того же Суворина), но этого не последовало. Лесков не проявил настойчивости в опубликовании статьи. Почему?

К середине 1886 года относятся первые выступления Н. С. Лескова с критикой толстовства. В июне 1886 года Лесков очень резко высказался против взглядов Толстого на женское образование. 14 июня 1886 года он писал редактору «Исторического вестника» С. Н. Шубинскому, что он сделал для него статью о Пирогове. «Это статья в высшей степени интересная в историческом и философском смысле, имеющая живое отношение к вопросам о женщинах и о противлении злу, которые коверкает юродственно Толстой».[35] В письме к Шубинскому от 17 июня 1886 года мысли Толстого названы «учительными бреднями».[36] И, наконец, 29 сентября 1886 года Лесков сообщает Суворину о своем намерении писать «Наблюдения, опыты и заметки», а 8 октября уточняет, что начнет их со статьи о Л. Толстом.[37] Но это была уже другая по духу статья, нежели неопубликованная мартовская. В ней Лесков заявил о своем несогласии со взглядами Толстого на войну, армию, науку, а также подверг сомнению непогрешимость учения о непротивлении. «Я говорю *со стороны сердца*, — пишет Лесков, — со стороны чувств, доступных и понятных всем и каждому. Судя с этой стороны, я думаю, что есть случаи, когда человек не может оставаться человеком, не оказав самого быстрого и самого сильного сопротивления злу. И он должен оказать это противление не чистясь и не приготовляясь, как на смотр, а именно *такой, как есть...*»[38] В этой же статье Лесков адресует Толстому вопрос, который, по свидетельству современников, не раз задавал в устных беседах с ними: «Как поступать в таком случае, когда на глазах человека подвергают насилию его сестру, жену или даже мать? Неужто смотреть, не сопротивляться сразу, а прежде идти поливать головешки?» (Лесков имеет в виду мысль, высказанную Толстым в рассказе «Крестник», — *А. Л.*).

По-видимому, писатель уже не считал необходимым опубликование мартовской статьи, содержащей подробное изложение толстовского учения, причем статьи в основном апологетического характера. Надобность же напечатания в целях популяризации учения Толстого также отпала, так как к этому времени учение Толстого стало широко известно.

Тем не менее неопубликованная статья Лескова интересна, так как дает большой дополнительный материал, необходимый для более полного изучения вопроса о понимании писателем толстовского учения, заметно сказавшегося на его общественной позиции середины 80-х годов.

---

[33] «Новое время», 1886, № 3838, 4 ноября.

[34] Н. С. Лесков. Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. XI, стр. 311. Эти «тетрадки» Лесков читал в ночь на 3 марта, затем передал А. С. Суворину.

[35] Там же, стр. 317.

[36] Там же, стр. 319.

[37] Там же, стр. 322 и 323.

[38] «Новое время», 1886, № 3838, 4 ноября, стр. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

НЕИЗВЕСТНАЯ АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАМЕТКА А. П. ЧАПЫГИНА

(ПУБЛИКАЦИЯ Л. ДОЛГОПОЛОВА)

«Дорогой друг, Алексей Павлович, я прочитал первый том с наслаждением еще большим того, кое испытывал, читая „Разина", отрывками, в журналах, и еще более окрепла моя уверенность в том, что Вы создали произведение совершенно исключительное. Такой поистине исторической книги в литературе нашей еще не было, — так говорит мне мое чувство... Вас не должно ни удивлять, ни огорчать то, что Ваши современники, вероятно, далеко не все почувствуют и, еще больше, не все поймут красоту и мощь „Разина"»,[1] — с такими словами обратился М. Горький в письме от 15 января 1927 года к известному советскому писателю А. П. Чапыгину.

Жизнь А. П. Чапыгина (1870—1937) была не из легких. Тот заслуженный успех, который выпал на долю романа «Разин Степан», сразу же получившего всеобщее признание, явился следствием упорного труда, многолетних поисков, серьезной работы над словом, наконец, богатейшего жизненного опыта самого писателя. Чапыгин познал в жизни все, что мог познать выходец из глухой деревни, затерянной в болотах Олонецкого края: бесприютность и холод столицы, унизительность жизни «в мальчиках» (его рассказ об этом периоде удивительно напоминает рассказ чеховского Ваньки Жукова), побои и унижения, поиски заработка, непосильный для юноши изнурительный труд мастерового. Но вместе с тем в нем с детства таилась непреоборимая тяга к культуре, к книгам, к людям, которые могли бы чему-нибудь научить. Так, уже в дореволюционные годы завязываются у Чапыгина знакомства с представителями демократической интеллигенции — В. Г. Короленко, В. Н. Хлебниковым, учениками Академии художеств; впоследствии возникает переписка с М. Горьким, дружба с которым растянулась на двадцать долгих и наиболее значительных в жизни Чапыгина лет.

О своей жизни «в людях», о мытарствах Чапыгин ярко рассказал на страницах автобиографических книг «Жизнь моя», «По тропам и дорогам», в воспоминаниях о Горьком.

Публикуемая ниже автобиографическая заметка написана в 1907 году, когда Чапыгин только вступил на литературное поприще. Поводом к ее написанию послужило обращение писательницы А. Н. Чеботаревской, жены поэта Федора Сологуба, задумавшей издать сборник автобиографических материалов современных русских писателей. Сборник этот не состоялся, и заметка Чапыгина осталась неопубликованной. Рукопись ее хранится в архиве Ф. Сологуба в Институте русской литературы АН СССР в Ленинграде (ИРЛИ, ф. 289, оп. 6, ед. хр. 35).[2]

Теперь мне 36 лет. Я родился в крестьянской семье и до 12 л‹ет› жил дома, в деревне (Олонецкой губ‹ернии›, Каргопольск‹ого› уезда). Когда мне было 10 лет, у меня умерла мать, от матери я выучился грамоте и, уже зная читать, был отдан в земскую школу, где и окончил курс.

Мой отец Павел Чапыгин женился на вдове. Первый муж моей матери был писарь и, видимо, любил читать. От него осталось много книг, которые после его смерти были свалены в углу в чулане. Я полюбил чтение, как только выучился читать. Часто, когда у меня не было теплой одежды, чтобы идти в школу, я приходил в чулан, брал, что попадалось из книг, и читал лежа на полатях в избе.

Книги были разные: Бова, Еруслан и Францыль, сказки Шехерезады, «Потерянный и возвращенный рай» Джона Мильтона, что-то из греческой мифологии.

Природу я полюбил рано, а особенно я сроднился с полями и лесом, когда меня отдали на лето в пастухи — приходилось дневать и ночевать в поле.

12 лет я приехал в Петербург и был отдан в ученье (писать вывески) на 5 лет. В ученье меня очень притесняли хозяева и их дети. Я, бывало, покупал

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30, Гослитиздат, М., 1955, стр. 8.

[2] Помимо публикуемой, известно еще несколько автобиографий А. П. Чапыгина. Наиболее ранней можно считать автобиографию 1893 года, впоследствии, уже после революции, дополненную новыми страницами (и, возможно, в это же время выправленную). Машинописная копия ее (15 страниц большого формата) хранится в архиве А. П. Чапыгина в ИРЛИ. Затем следует публикуемая нами автобиографическая заметка. Следующая — большая автобиография, датированная 23 июля 1923 года. Рукопись ее (45 страниц тетрадного формата) также хранится в архиве А. П. Чапыгина в ИРЛИ. В 1924 году писателем была составлена небольшая биографическая заметка (см.: Советские писатели. Автобиографии в двух томах, т. II. Гослитиздат, М., 1959, стр. 607). Все они послужили основой автобиографических книг, построенных на фактах реальной жизни писателя и окружавших его людей.

lib.pushkinskijdom.ru

дешевые книжки, вроде: «Бахчисарайский фонтан» и «Братья-разбойники» Пушкина в 3-копеечных изданиях, но книжки у меня рвали, я стал рисовать, рисунки тоже рвали, объясняя тем, что я пустяками занимаюсь, а настоящее дело стоит. Настоящим делом называлось чистить картофель, ходить в лавку за покупками, или мыть кисти. Чтоб не попадаться на глаза хозяевам с рисованием, которое я тогда любил, я завел маленькую записную книжку. В нее я зарисовывал с иллюстраций кое-что из первых попавшихся, а когда кто-нибудь из хозяев показывался в мастерской, я прятал книжку в карман брюк.

Однажды в мастерскую зашел уч‹еник› Акад‹емии› худ‹ожеств›. Ему понравилось нарисованное мной, и он пригласил меня к себе. Когда я завел книжку, мне вдруг пришла фантазия написать стихотворение. И я написал, потом написал еще несколько.

Я пошел по приглашению. Так началось мое знакомство с интеллигенцией. У академиста я познакомился с его приятелем, другим учеником Академии В. Н. Хлебниковым, которому понравились не мои рисунки, а стихи (он сам писал стихи). Хлебников имел на меня большое влияние. Он давал мне книги: Тургенева, Толстого и других, заставлял посещать картинные выставки, музеи.

Я окончил ученье, но читать мне приходилось мало, так как я работал по 11 часов в сутки и работа иногда попадала тяжелая. Иногда, вернувшись в свой угол, не было физической возможности заняться чем-либо, кроме еды и сна.

Хлебников получил место учителя рисования, уехал, но я не забросил начатого им дела и продолжал иногда писать. Стихи, которых у меня было много, я оставил и стал писать прозой.[3] В 97 году через одного моего знакомого проф. Л. Саккетти[4] я познакомился с Н. К. Михайловским, а он познакомил меня с В. Г. Короленкой, который давал мне советы и указания на техническую сторону работы.

Первый мой очерк «Зрячие», напечатанный в «Биржевых ведомостях» 1903 г‹ода›,[5] был им исправлен стилистически от начала до конца.

А. Чапыгин.

А. МАРГАРЯН

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И ШЛИССЕЛЬБУРЖЕЦ НИКОЛАЙ МОРОЗОВ

Может показаться, на первый взгляд, странным и случайным соотнесение этих двух имен — профессионального революционера-народовольца, одного из выдающихся представителей «блестящей плеяды революционеров 70-х годов»[1] Николая Александровича Морозова и признанного вождя русских символистов, стоявшего в дооктябрьский период далеко от революционных кругов и освободительного движения Валерия Яковлевича Брюсова.

Однако неизвестная до настоящего времени переписка Морозова с Брюсовым, а также неопубликованные воспоминания К. А. Морозовой о Брюсове[2] делают не только возможной, но и необходимой постановку проблемы истории личных и творческих взаимоотношений этих двух замечательных людей. Изучение названных материалов раскрывает интереснейший факт творческой дружбы, осно-

---

[3] Стихи А. П. Чапыгина частично сохранились в его архиве в ИРЛИ. Некоторые из них напечатаны в книге «Жизнь моя» (Л., 1930). В автобиографии 1893 года имеются строки, впоследствии зачеркнутые: «...стишки теперь я бросил писать, пишу прозу, но как ‹на› стишки, так и на прозу надежда плохая, таланта нет, да и среда заела, не того ожидали от меня мои друзья» (ИРЛИ, ф. 280, оп. 1, ед. хр. 101, л. 6). Однако стихи А. П. Чапыгин продолжал писать и в 20-е и в 30-е годы, о чем свидетельствуют данные его архива (там же, ед. хр. 100).

[4] Л. А. Саккетти (1852—1916) — профессор консерватории и музыкальный критик, сыгравший заметную роль в духовном развитии будущего писателя.

[5] См.: «Новая иллюстрация», 1903, № 50, 19 (29) декабря.

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 342.

[2] ЦГАЛИ, ф. 56, оп. 1, ед. хр. 112, лл. 1—9. Воспоминания Морозовой датированы 1937—1938 годами, в них цитируются выдержки из пяти писем Брюсова, адресованных Морозову. Ввиду отсутствия у Морозовых, как свидетельствует об этом Ксения Алексеевна, остальных писем Брюсова воспоминания не были ею закончены. Однако и те сохранившиеся семь листов, которые дошли до нас, представляют завершенное целое и являются ценным документом, освещающим отдельные стороны дружеской связи Брюсова и Морозова. К воспоминаниям приложено письмо Морозовой к В. Д. Бонч-Бруевичу, из которого становится очевидным, что они первоначально предназначались для печати. В дальнейшем ссылки приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

ванной на взаимной любви и глубоком уважении и сыгравшей большую роль в демократизации взглядов Брюсова, в его идейно-творческом росте и перестройке. Дружба Брюсова и Морозова, с одной стороны, проливает новый свет на духовный мир поэта, позволяет глубже осмыслить его общественно-политические и философско-эстетические взгляды, а с другой — расширяет и обогащает наши представления о Николае Александровиче Морозове.

1

Вопрос о личных и творческих взаимоотношениях Брюсова и Морозова до сих пор не получил освещения в печати. В научной литературе обычно приводится следующее признание Брюсова о дружбе его отца Якова Кузьмича с Морозовым: «В те же годы отец сблизился с кружками тогдашних революционеров, идеям которых оставался верен до конца жизни. Между прочим, в 70-х годах отец был близок с Н. А. Морозовым, будущим шлиссельбуржцем, образ которого я помню из дней моего раннего детства».[3] Некоторые сведения о дружеских связях Морозова с семьей Брюсовых приводятся в воспоминаниях К. Морозовой: «Еще в начале 80-х годов юноша-революционер Морозов, разыскиваемый полицией, живет в Москве на нелегальном положении. Он скрывается у различных сочувствующих его деятельности знакомых. В числе их и семья Брюсовых... К маленькому, живому, темноглазому мальчику Валерию молодой революционер чувствует особенную симпатию... Юноша Морозов расстается со своим маленьким приятелем, не предполагая, что встретит его через много лет, когда тот станет известным поэтом и писателем, а у него самого будет позади 25-летнее шлиссельбургское заключение» (л. 1). В 1910 году произошло «вторичное» знакомство Брюсова с прославленным народовольцем Морозовым. Вот как описана эта встреча в дневниковой записи поэта, сделанной в марте 1910 года: «Познакомился с Н. А. Морозовым, шлиссельбуржцем. Он знал меня ребенком, качал на коленях, — так как гимназистом и студентом был близок с моим отцом. Встречал Морозова несколько раз в ред. „Скорпион“ (он издает в этом издательстве книгу стихов),[4] потом он у меня завтракал. Крайне жив, всем интересуется, легко увлекается, умен, прост в обращении. Узнав, что я сын его старого знакомого, был тронут, обнял меня, поцеловал. Много говорил с моей матерью, вспоминал прошлое».[5] К. А. Морозова, подчеркивая общность творческих интересов Брюсова и Морозова, пишет об этом так: «Валерий Брюсов тепло отмечает в своем дневнике встречу с Морозовым. С тех пор у них устанавливаются наилучшие отношения, связь — не только личной симпатией, но и литературными вкусами и работой» (л. 1).

Знакомство Брюсова с Морозовым совпало с острыми идейно-творческими исканиями и существенными сдвигами, происшедшими в мировоззрении поэта. Творческий путь Брюсова в период 1890—1910-х годов, на котором встречаются серьезные срывы и «падения», путь, полный резких противоречий, вместе с тем характеризуется неустанным развитием прогрессивных сторон его мировоззрения и мастерства, стремлением поэта преодолеть мертвящие каноны символизма и занять в общественно-литературной борьбе эпохи новую идейно-эстетическую позицию. От стихотворных сборников 90-х годов «Chefs d'oeuvre» и «Me eum esse», отличающихся индивидуализмом, субъективизмом и эстетизмом, Брюсов поднялся до таких образцов гражданской лирики, как «Tertia vigilia», «Urbi et orbi», «Stephanos», восходящих в основном к демократическим и гуманистическим традициям русской классической поэзии.

Революция 1905 года сыграла решающую роль в творческой судьбе Брюсова, определив прогресс в его мировоззрении и художественном видении мира, а также характер дальнейшего развития поэта. Революционные настроения Брюсова отчетливо отразились в таких стихотворениях, написанных в 1905 году, как «Грядущие гунны», «Паломникам свободы», «К счастливым», «Довольным» и др.

В мрачную эпоху «безвременья» Брюсов в своей критике «неправого» и «некрасивого» буржуазного общества достигает глубоких социальных обобщений («Городу», 1907; опубликованный неполностью роман «Семь земных соблазнов», 1909—1911, и др.). Несмотря на упадочнические настроения, мотивы тоски и разочарования, встречающиеся главным образом в любовной лирике («В том же парке», 1906; «Романс», 1909; «Любовь ведет нас к одному», 1911, и др.), для поэта и в эти годы характерны поиски новых идей и форм, стремление понять закономерности развития действительности, заглянуть не только в прошлое, но и будущее человечества. Часто это будущее рисовалось поэтическому воображению Брюсова в абстрактных и утопических очертаниях, но здесь уже ценен сам порыв этой

---

[3] В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1955, стр. 35.

[4] Речь идет о книге стихотворений: Николай Морозов. Звездные песни. М., 1910.

[5] Валерий Брюсов. Дневники. Изд М. и С. Сабашниковых, стр. 142.

lib.pushkinskijdom.ru

вечно ищущей и мятежной души приподнять «завесу времени», унестись мечтой в грядущее. Как справедливо замечает П. Н. Берков, «Брюсов, пожалуй, больше остальных поэтов символистского направления обнаруживал в конце XIX—начале XX в. постоянный интерес к теме будущего».[6] «Дышать грядущим — гордая услада!» — этот оптимистический лейтмотив доминирует в ряде стихотворений Брюсова, утверждавших счастье жизни и красоту человеческого деяния («Хвала человеку», 1906; «Жизнь», 1907; «Веселый зов», 1910; «На могиле Ивана Коневского», 1911, и др.). В поэзии Брюсова в это время вновь на первый план выступает проблема общественного служения искусства («Поэту». 1907; «Служителю муз», 1907; «Поэт — музе», 1911, и др.). Впрочем, и в эти годы в его творчестве встречаются моменты, перекликающиеся со старыми ошибочными взглядами о надклассовости искусства, абсолютной свободе творчества в буржуазном обществе. Так, например, идея стихотворения «Сеятель» (1907), выраженная в строфе: «О радость творчества, свободного, без цели. ко мне вернешься ты!», варьирует идеалистическую концепцию самых порочных и слабых статей Брюсова — «Ключи тайн» (1904) и «Свобода слова» (1905).

Однако при всей противоречивости идейно-эстетической позиции Брюсова периода реакции основная тенденция его развития — дальнейшее отталкивание от символистской эстетики и поэтики. освоение новых. реалистических принципов. Процесс этот протекал весьма сложно и мучительно, сопровождаясь подчас серьезными творческими ошибками. И все же эти заблуждения, рассматриваемые в общей системе идейно-философских и эстетических взглядов Брюсова, свидетельствуют не об отходе поэта от жизнеутверждающих и гуманистических творческих позиций периода революции 1905 года, как склонно утверждать большинство исследователей и критиков, а о поисках новых. реалистических и демократических путей развития русской поэзии и культуры.

Не случайно, что одно из самых гуманистических и оптимистических стихотворений в истории русской лирики первого десятилетия XX века «Хвала человеку» создано именно в этот период. Написанное в духе традиций русской классической поэзии XIX века, оно в какой-то степени несет на себе отсвет горьковского гуманизма. Основной пафос «Хвалы человеку» — пафос утверждения деяния, силы разума, воли, красоты подвига и творческого дерзания. Все это в какой-то степени напоминает горьковскую трактовку проблемы человека. Горьковский афоризм «Человек!.. Это звучит... гордо!» и брюсовский «Будь прославлен, Человек!» имеют, конечно, совершенно различную социально-философскую основу. Однако даже подобная абстрактная трактовка проблемы гуманизма Брюсовым явилась результатом дальнейшего развития прогрессивных тенденций его поэзии, свидетельством резкого поворота поэта к новым творческим задачам, в котором определенную роль сыграло знакомство поэта с творчеством Горького.

Личные и творческие связи Брюсова с представителями символизма были достаточно прочны, но даже в годы редактирования им журнала «Весы» (1904—1909) носили характер не столько идейно-политического содружества, сколько литературно-организационных связей. В результате уже ранее намечавшиеся серьезные идейно-философские и художественно-эстетические разногласия привели Брюсова к окончательному разрыву с символистскими кругами. Имеется немало признаний поэта, сделанных в различное время, об отсутствии солидарности между ним и символистами. Эта мысль, пожалуй, сильнее всего прозвучала в письме к Е. А. Ляцкому от 19 января 1907 года, в котором Брюсов с горечью признается, что он чувствует себя «заложником в неприятельском лагере», и жалуется на окружающую его «атмосферу враждебности», «одиночества среди своих».[7] Поэтому не удивительно, что кризис и распад символистского направления, ставший к 1910 году очевидным фактом, не вызывает со стороны Брюсова никакого сожаления. В этой связи представляет значительный интерес неопубликованное письмо Брюсова к известному пушкинисту П. Е. Щеголеву от 21 января 1910 года. Оно, как и упомянутое выше письмо к Ляцкому, свидетельствует о скептицизме Брюсова в отношении окружавшей его среды буржуазных литераторов (в частности, символистов) и серьезных расхождениях с ними. «Уже в начале 1909 г. ...я, по некоторым причинам, утомился от близкого участия в делах „Скорпиона“ и в редакции „Весов“. Через это утратил я и возможность непосредственно распоряжаться этими изданиями... В общем в тех литературных кругах, где обычно бываю я, как, впрочем, и во всех других кругах, чувствуется какая-то усталость, апатия. Годы 1909 и, вероятно, 1910 должны быть прежде всего характеризованы как отлив. Море отлило, песок обнажился, валяются на нем разные ракушки, слизняки, морские ежи и прочая нечисть».[8]

---

[6] П. Н. Берков. Проблемы истории мировой культуры в литературно-художественном и научном творчестве Валерия Брюсова. В кн.: Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963, стр. 29.

[7] «Новый мир», 1932, № 2, стр. 191.

[8] Рукописный отдел Института мировой литературы АН СССР, ф. 13, оп. 3, ед. хр. 17, л. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

В то время как Вяч. Иванов, Андрей Белый и другие искали пути возрождения символизма в мистике и религии, Брюсов ратовал за сближение поэзии с живой действительностью, рассматривая ее как форму художественного познания различных явлений жизни, выдвигая вопрос об общественно-познавательном назначении искусства. В этом отношении интересна полемика Брюсова с Вяч. Ивановым, на стороне которого оказались виднейшие символисты. Спор этот безусловно перерастал рамки литературного диспута и явился ярким проявлением прогрессивной общественно-философской и эстетической позиции Брюсова. В дневниковой записи, сделанной в начале 1910 года, Брюсов писал: «В Москве был Вяч. Иванов. Сначала мы очень дружили. Потом Вяч. Иванов читал в „Эстетике" доклад о символизме.[9] Его основная мысль — искусство должно служить религии. Я резко возражал. Отсюда размолвка. За Вяч. Иванова стоялп Белый и Эллис. Расстались с Вяч. Ив. холодно».[10]

Брюсов раньше других символистов осознал необходимость поисков новых путей развития русской поэзии. Эти поиски происходили одновременно с процессом изживания старых идеалистических воззрений и совпали с периодом подъема общественного движения в России 1910—1912 годов, обусловившего в конечном итоге общий идейно-творческий рост поэта. Неопубликованное письмо к К. Сережникову от 12 февраля 1910 года позволяет многое уяснить в существенных изменениях эстетических взглядов Брюсова. «Статья моя „Ключи тайн", напечатанная в январе 1904 г., — пишет поэт, — и в 1903 г. не раз читанная мною с эстрады, отстоит от меня уже настолько далеко, что я затрудняюсь ее комментировать... Намек на мои новые мысли о искусстве Вы найдете в моей статье о театре, в сборнике „Театр", изданном „Шиповником". Но я продолжаю работать над большой статьей о целях и задачах искусства, которую, может быть, опубликую в этом, 1910 году...» [11] Анализ историко-литературных и критических работ Брюсова данного периода подтверждает искренность суждений, высказанных в цитируемом письме.

В выступлениях Брюсова в эти годы значительное место занимает проблема реалистического искусства, осмысляемая пока еще в самых общих чертах и рассматриваемая как «синтез между реализмом и идеализмом». Однако большое значение имеет уже сама постановка этой проблемы. В этом отношении характерны наблюдения и обобщения поэта, сделанные в рецензии 1910 года на сборник Н. Гумилева «Жемчуга». «...Тем ощутительнее стало, — пишет Брюсов, — что и он (реализм, — *А. М.*) сам тоже из числа исконных, прирожденных властелинов в великой области искусства. Стало яснее, что начало всякого искусства — наблюдение действительности, как вместе с тем стали виднее те опасности, к которым ведет безудержная фантастика».[12] В другой статье он утверждает: «Поэзия сильна гармоническим слиянием образов действительности с образами фантазии, сочетанием наблюдения и мечты... Как только искусство отрывается от действительности, его создания лишаются плоти и крови, блекнут и умирают».[13]

Уже в 1907—1908 годах в историко-литературных работах Брюсова намечается правильный подход к решению ряда важных эстетических проблем, которые можно рассматривать как теоретическое обоснование наметившихся реалистических тенденций в его поэзии первого десятилетия 900-х годов. Так, например, в статье 1908 года о поэзии Бальмонта, в которой дана в основном правильная научная интерпретация проблемы освоения памятников русского фольклора, встречаемся с чрезвычайно важным для Брюсова этого времени определением вопроса о диалектической связи содержания и формы: «В художественном произведении форма слита неразрывно с содержанием, вытекает из него, предрешается им».[14] В статье 1908 года «Поэты-реалисты» Брюсов вновь выдвигает требование создать поэзию интеллектуальную, богатую идеями, а не только виртуозную по форме. «Поэзия, — пишет Брюсов в программной статье, — должна осмысливать действительность, устанавливать ее отношения к постоянным законам истории и социологии».[15] Этот взгляд на соотношение искусства с действительностью он развивает и в статьях 1910—1911 годов. В статье «Стихи 1911 года» Брюсов весьма ярко выражает свое основное эстетическое кредо: «Создать поэзию в лучшем смысле слова серьезную, которая, в согласии с современной наукой, развивала бы вопросы важные, волнующие современного человека, это — мысль, которую пишущий эти строки

[9] Речь идет о докладе Вяч. Иванова, прочитанном в «Кружке свободной эстетики», предшествовавшем полемике, развернувшейся впоследствии на страницах журнала «Аполлон». См.: Вяч. Иванов. Заветы символизма; А. Блок. О современном состоянии русского символизма. «Аполлон», 1910, № 8; Валерий Брюсов. О «речи рабской», в защиту поэзии. «Аполлон», 1910, № 9.

[10] Валерий Брюсов. Дневники, стр. 142.

[11] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 444, № 41.

[12] Валерий Брюсов. Далекие и близкие. М., 1912, стр. 145.

[13] Там же, стр. 193.

[14] Там же, стр. 94.

[15] В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. II, стр. 201.

lib.pushkinskijdom.ru

сам высказывал и защищал не раз».[16] Как известно, первым, что обратил внимание на резкий перелом в литературно-критических взглядах Брюсова, был Максим Горький. В 1911 году в письме к Л. Андрееву он писал: «Уже и бывшие сторонники „чистого искусства" — вроде Брюсова — начинают жаловаться на разрыв поэзии с жизнью».[17]

Если для эстетической позиции Брюсова 90-х—начала 900-х годов характерным являлось стремление осмыслить и осветить главным образом вопросы художественной формы, рассмотреть проблему новаторства преимущественно как проблему формы, то в 1909—1911 годах в центре внимания Брюсова — историка и критика литературы находятся вопросы идейного содержания; причем проблема новаторства трактуется теперь как проблема содержания. Основные теоретические положения, наметившиеся в статьях Брюсова 1907—1908 годов и более четко сформулированные в литературно-критических работах 1909—1911 годов, свидетельствуют не только о качественном отличии его эстетических взглядов от взглядов символистского фронта, но и о «перекличке» в своих главных чертах с некоторыми положениями реалистической эстетики. Изучение различных сторон творческой деятельности Брюсова дает основание утверждать, что символизм, который вообще не являлся для него философским мировоззрением, а лишь только литературной школой на определенном этапе творчества, к 1909—1910 годам был уже преодолен не только в его поэтической практике, но, что не менее важно, также и в теории, хотя рецидивы старых ошибочных концепций давали время от времени о себе знать.

Для выяснения философско-эстетической позиции Брюсова 1907—1910 годов весьма симптоматично также неприятие реакционной идеалистической философии В. Соловьева — теоретической основы эстетики и поэтической практики русских символистов. Модные в период реакции религиозно-идеалистические теории «неохристианства», богоискательства, богостроительства и т. д., усиленно пропагандировавшиеся декадентами, также абсолютно не коснулись Брюсова, продолжавшего и в эти годы, годы обострившейся идейно-философской борьбы, оставаться на позиции рационалистического, позитивного и демократического миросозерцания.

Поэтому не удивительно, что такие выдающиеся представители марксистской эстетической мысли в России, как Г. В. Плеханов, А. В. Луначарский, В. В. Воровский, разоблачая реакционную сущность буржуазного искусства, не рассматривали Брюсова и его поэзию в одном ряду с типичными явлениями русского и западноевропейского модернизма. Плеханов ни в одной из программных статей по данному вопросу не упомянул Брюсова, несмотря на то, что с его именем связано возникновение и развитие русского символизма.[18] Здоровая демократическая основа человеческого и поэтического облика Брюсова была отмечена еще в начале века таким столь принципиальным и строгим в своих оценках художников слова критиком, как Максим Горький. Знаменательно, что и Брюсов уже на первых порах знакомства с великим пролетарским писателем старался сблизиться с ним,[19] оставаясь под обаянием Горького не только в «романтический» период его творчества (явление, характерное для отношения к Горькому со стороны буржуазных литераторов), но и на всем его протяжении. Впоследствии, как известно, дружба их вылилась в тесное творческое содружество, продолжавшееся до конца жизни Брюсова. Луначарский — глубокий знаток и большой ценитель поэзии Брюсова, посвятивший анализу его наследия ряд ценных статей, основываясь на качественных отличиях миросозерцания и эстетики Брюсова от символистов, также выделял его из круга остальных служителей «чистого искусства»: «Конечно, Брюсов был основателем и одним из главных представителей русского символизма и, тем не менее, Брюсов не был типичным символистом».[20] Отмечая сложность и противоречивость творческого пути поэта, Луначарский вместе с тем постоянно подчеркивал ведущие, прогрессивные тенденции его творчества, потенциальные возможности, заложенные в Брюсове-гражданине и Брюсове-поэте, обусловившие в итоге переход последнего на позиции советского художника-коммуниста.

---

[16] Валерий Брюсов. Далекие и близкие, стр. 195.

[17] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 194.

[18] См. статьи Г. В. Плеханова «Пролетарское движение и буржуазное искусство», «Генрик Ибсен», «Искусство и общественная жизнь» (Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения в пяти томах, т. V, Соцэкгиз, М., 1958); «О книге Философова» (Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, Гослитиздат, М.) и др.

[19] В Литературном музее им. М. Горького в городе Горьком хранится экземпляр первого издания сборника «Tertia vigilia», преподнесенный Брюсовым Горькому со следующим автографом: «Максиму Горькому — Сильному и Свободному жадно любящий его творчество Валерий Брюсов. Октябрь. 1900 г.». Впервые приведен он в нашей работе «Валерий Брюсов. К 90-летию со дня рождения» (Ереван, 1963, стр. 9, на арм. яз.).

[20] А. Луначарский. Предисловие к избранным сочинениям В. Я. Брюсова. В кн.: Валерий Брюсов, Избранные произведения, т. I, Госиптиздат, М.—Л., 1926, стр. 4

lib.pushkinskijdom.ru

Все эти материалы, кажущиеся на первый взгляд отступлением от основной темы статьи, необходимы для обоснования нашего утверждения о закономерности дружеских взаимоотношений Брюсова и Морозова. Возможность возникновения и укрепления этой дружбы была обусловлена общей эволюцией поэта предшествующих периодов и прежде всего прогрессивными тенденциями, наметившимися в его идейно-творческих исканиях 1909—1910 годов. Встреча Брюсова с Морозовым произошла в один из решающих, переломных моментов жизненного и творческого пути поэта, когда рушились старые творческие связи и дружеские привязанности с представителями буржуазной интеллигенции и возникали новые. Это была встреча, определившая в известной мере дальнейшую общественно-литературную судьбу Брюсова.

2

В духовном облике Морозова Брюсов увидел новый, до тех пор неизвестный ему мир мыслей и идеалов последовательного и стойкого революционера. Конечно, Брюсов не мог в данный период в силу ограниченности своего мировоззрения и узости политического кругозора не только разделять революционных убеждений Морозова, но даже подняться до глубокого их теоретического осмысления. Однако Брюсов проявил огромный интерес и большое сочувствие к личности Морозова и к его героической деятельности. Более того, в Морозове Брюсов увидел живое олицетворение того идеала героической, волевой и вместе с тем интеллектуальной личности, который пытался найти в образах многих далеких и более близких по времени «любимцев веков» — Александре Македонском, Данте, Гарибальди, Лермонтове и др. Идеал человека-борца, обладателя мятежной, непокорной души, прекрасного в своем дерзком величии, человека-созидателя был предметом поэтического вдохновения Брюсова, и носителем этого идеала явился, наконец, на этот раз его современник, соотечественник — один из тех легендарных героев русского революционного народничества 70-х годов, которых высоко ценили Маркс, Энгельс и Ленин. В. И. Ленин в статье «Фридрих Энгельс» писал об отношении К. Маркса и Ф. Энгельса к героям «Народной воли»: «...героическая борьба малочисленной кучки русских революционеров с могущественным царским правительством находила в душах этих испытанных революционеров самый сочувственный отзвук».[21] Как один из организаторов и выдающихся деятелей «Народной воли» Морозов принадлежал к числу тех немногих русских людей, на долю которых выпало счастье встречаться с Марксом, беседовать с ним. Морозов писал об одной из таких встреч, состоявшейся в декабре 1880 года в лондонской квартире Маркса: «Разговор шел главным образом о наших народовольческих делах. Маркс чрезвычайно интересовался ими и говорил, что наша борьба с самодержавием представляется ему, как и всем европейцам, чем-то совершенно сказочным, похожим на фантастические романы».[22]

Жизнь и деятельность Морозова — выдающегося революционера, ученого с мировым именем — прекрасная легенда о человеке-борце, Прометее нового века, пронесшем через годы тяжелых испытаний и самоотверженной борьбы светлую мечту о свободе и счастье родного народа. Эта главная характерная черта Морозова запечатлена в воспоминаниях его ближайшего друга и соратника по борьбе Веры Фигнер: «...на свободе и в тюрьме, где мы стояли плечом к плечу, он остался верен себе. Целью его жизни в науке и в политике было искание истины и свободы: освобождение человеческой личности от оков природы, от насилия, деспотизма и эксплуатации».[23] «Задача жизни — преодолевать препятствия. 19 сент. 1921. Николай Морозов».[24] Эта запись чрезвычайно характерна; в ней раскрыт тот основной принцип поведения, которым руководствовался Морозов на протяжении всей своей деятельности. Около тридцати лет он провел за тюремной решеткой, из них более трех лет в Алексеевском равелине Петропавловской крепости и двадцать один год в камере одиночного заключения Шлиссельбургской крепости — этой «государевой тюрьмы», «куда..., — как писал Морозов, — никто не мог войти без записки императора, и никто не мог выйти живым без нее же».[25] Здесь, на этом острове смерти, на этом «месте заточения, пыток и казней лучших, энергичнейших борцов за счастье народа»,[26] Морозов упорно трудится над решением важнейших научных проблем в области астрономии, химии и математики, пишет такие из-

[21] В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 13.

[22] Воспоминания о Марксе и Энгельсе. Госполитиздат, М., 1956, стр. 318.

[23] Вера Фигнер. Член Исполнительного комитета партии «Народная воля» Николай Александрович Морозов. М., 1926, стр. 29.

[24] Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, Собр. А. Е. Иванова, ф. № 35.

[25] Е. Е. Колосов. Государева тюрьма — Шлиссельбург. Предисловие Н. А. Морозова. Пгр., 1924, стр. 5.

[26] Галлерея Шлиссельбургских узников, ч. I. Под ред. Н. Ф. Анненского, В. Я. Богучарского, В. И. Семевского и П. Ф. Якубовича. СПб., 1907, стр. IV.

lib.pushkinskijdom.ru

вестные труды, как «Периодические системы строения вещества» и «Д. И. Менделеев и значение его для химии будущего» и др. Волнующими документами героизма и стойкости человеческого духа являются письма Морозова к родным из Шлиссельбургской крепости, вышедшие впоследствии отдельной книгой.[27]

Царское правительство всячески стремилось заглушить в шлиссельбургском узнике волю к жизни, борьбе и труду. Однако для такого стойкого революционера, как Морозов, не страшны были ни болезни, ни страдания, ни одиночество. Для него сменилась лишь форма борьбы: в необычных, крайне тяжелых условиях он продолжает труд во имя прогресса родного народа, во имя расцвета отечественной науки, глубоко затаив в своей душе веру в торжество человеческого разума и деяния над силами реакции и мракобесия. В книге К. Морозовой приводится любопытный факт из «тюремной эпопеи» Морозова: «Профессор Вильямс еще в 1883 году доложил императору Александру III: „Морозову осталось три дня до смерти", а затем он же докладывал императору: „Морозов обманул смерть". Этой чудесной спасительницей его была наука».[28] Однако у Морозова в эти тяжкие годы испытаний была и другая «чудесная спасительница» — безграничная любовь и преданность своим боевым друзьям, поддерживавшие его силы и уверенность в том, что он не одинок в борьбе. Похороненный заживо вместе с другими народовольцами в «каменном мешке» Шлиссельбурга. Морозов, обладавший не только мужеством и железной волей, но и тонкой, нежной, поэтической душой, явился моральной поддержкой для многих шлиссельбуржцев. Интересно в этом отношении признание Морозова, сделанное в его неопубликованном письме к И. Д. Сытину от 1 июля 1906 года: «Если я был чем-либо полезен для своих товарищей в Шлиссельбургской крепости, то именно тем, что в минуты тоски и страдания ‹они› знали, что я их пойму сердцем, и что все, что они мне скажут в это время, будет для меня свято навсегда. Человек, который никогда не чувствовал ничего подобного, мне кажется даже чуждым по душе, как будто в нем чего-то недостает...».[29] Об этом же говорит В. Фигнер в своих воспоминаниях о Морозове, об этом же свидетельствуют и такие его стихотворения-посвящения соратникам по борьбе, как «Вере Фигнер», «Людмиле Волкенштейн», «Г. А. Лопатину» и др. Стихи эти, овеянные лирической грустью и взволнованностью, вместе с тем пронизаны чувством светлой радости и гордости за отважных борцов русской земли.

Брюсов первым из русских писателей и литераторов приветствовал появление книги Морозова «Письма из Шлиссельбургской крепости», выступив на страницах журнала «Русская мысль» с развернутой рецензией. «Шлиссельбургскую трагедию» Морозова поэт рассматривает как явление, характерное для общественно-политической жизни современной эпохи: «Конечно, Н. Морозов — не единственный пример этой стойкости развитого духа в борьбе с тяжелыми условиями жизни, — и история последнего времени не очень скупилась на такие опыты над живыми людьми, напоминающими опыты над рабами древних александрийских медиков. Это придает письмам Н. Морозова, кроме чисто-психологического, иной интерес, ставит их в ряд замечательнейших исторических документов наших дней...»[30] Восторгаясь мужеством, стойкостью, оптимизмом Морозова, Брюсов вместе с тем подчеркивает «высокую культуру духа» этого русского человека, который «работал из одной бескорыстной любви к науке и к истине». Брюсов утверждает, что такие личности, как Морозов, с большой силой воздействуют на формирование общественного сознания: «Из двадцатипятилетней тюрьмы Н. Морозов вышел возмужалым, полным энергии для новой борьбы, и мы признаем его теперь среди нас нашим истинным современником, нужным членом нашей жизни и деятельности».[31]

Решающее значение в сближении Брюсова с Морозовым, в укреплении их дружеских связей сыграло присущее им обоим чувство безграничной любви к России и родному народу, вера в его могучие силы, творческий размах.

Я — твой, Россия, твой по роду!
Мой предок вел соху в полях.
Люблю твой мир, твою природу,
Твоих творящих сил размах![32]

Эти прекрасные строки Брюсова могут служить эпиграфом к его творчеству в целом. Интернационализм Брюсова, его уважение к культуре других народов, его деятельность переводчика и историка мировой литературы, творческие связи с представителями инонациональных культур — все это обусловлено прежде всего животворным патриотизмом поэта, стремлением приобщить родной народ к миро-

[27] Николай Морозов. Письма из Шлиссельбургской крепости. СПб., 1910.
[28] К. Морозова. Николай Александрович Морозов. К 90-летию со дня рождения. Изд. АН СССР, М.—Л., 1944, стр. 6.
[29] Отдел рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, ф. 259. «Русское слово».
[30] «Русская мысль», 1910, № 9, стр. 285.
[31] Там же, стр. 284.
[32] В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. I, стр. 609.

lib.pushkinskijdom.ru

вой культуре, а с другой стороны, сделать великую своими демократическими и гуманистическими традициями русскую культуру достоянием мировой общественности. «Если бы обстоятельства момента сложились так, что пришлось бы выбирать между поэзией и родиной, то пусть погибнет поэт и поэзия, а торжествует великая Россия, потому что наступит грядущее торжество родины и тогда явится поэт, достойный великого момента».[33] Слова эти, произнесенные Брюсовым в годы первой мировой войны, довольно отчетливо раскрывают силу и глубину патриотического чувства, оплодотворявшего его творчество на всех этапах развития. Если для декадентов был типичен отказ от патриотической тематики, то для Брюсова, как и для Блока, тема России-родины являлась ведущей на протяжении всего творческого пути. В 1910—1911 годах в поэзии Брюсова получила свое дальнейшее развитие тема России, особенно сильно прозвучавшая в таких стихотворениях, как «К моей стране», «Родной язык», а также начатом в эти годы, но завершенном лишь в 1918 году стихотворении — «Я — междумирок». Брюсов и личность Морозова воспринял как живое олицетворение лучших черт русского национального характера, как народного героя России — страны, давшей миру «тот великий народ, Чье имя не будет забыто, Чья речь и поныне поет Созвучно с напевом санскрита».[34]

Прекрасным, самоотверженным подвигом во имя родины была жизнь Морозова не только в «стенах неволи», но также и на свободе. Освобожденный осенью 1905 года из Шлиссельбургской крепости, он остался верен идеалам борьбы за свободу, равенство и братство народов и никогда не покидал избранного пути.

Лишь в битве с врагами,
В годину невзгоды,
Великое знамя
Вселенской свободы
Народ водрузит! [35]

Многогранная и кипучая деятельность Морозова этих лет проходит под знаком борьбы за достижение этой «вселенской свободы» народов. Одна за другой публикуются его научные работы, принесшие ему славу выдающегося ученого: вдохновенно трудится Морозов над созданием поэтических произведений, в которых получают дальнейшее развитие идеи и мотивы его «тюремной лирики», и, наконец, что весьма характерно для активной натуры Морозова, — устанавливает тесные связи с широкими демократическими кругами как пропагандист революционных и научных идей. За пропагандистскую работу Морозов подвергся новым гонениям и преследованиям. Однако официальные власти оказались бессильными в борьбе против все возраставшего авторитета Морозова и его влияния на русское общество. В этом отношении показательно неопубликованное письмо Морозова к Ф. И. Благову от 26 сентября 1907 года, в котором он с иронией и горечью передает «историю» выдвижения его кандидатуры в качестве выборщика Государственной думы: «Избрание меня в Мологе выборщиком Государственной думы перевернуло вверх дном весь город. Вся черная сотня воппет и мечется... На следующий день, когда были объявлены результаты, все реакционеры заволновались... Уездная комиссия вся из черносотников немедленно объявила выбор меня недействительным, а самого меня навсегда вычеркнула из списка избирателей».[36]

Морозов, повторяем, был дорог Брюсову как беззаветно преданный своей родине патриот, который боролся за то, «Чтоб не был мир ни твой, ни мой, — ничей. Но общий дар идущих поколений».[37] И хотя это восприятие революционной деятельности Морозова безусловно носило у Брюсова чисто этический характер, оно во многом определяло природу его взаимоотношений с Морозовым. Все это помогает объяснить, почему Брюсов не ограничился лишь дружеской перепиской и отдельными комплиментами в адрес Морозова, а старался оказать ему действенную помощь в литературной работе, рассматривая ее как нужную и полезную для духовного развития русского общества, а самого Морозова — как человека, «полного энергии для новой борьбы».

Как известно, Морозов был одним из видных представителей поэзии революционного народничества 1870—1880 годов. Его лирика вместе с поэзией В. Фигнер, С. Синегуба, Ф. Волховского, П. Якубовича оказала значительное влияние на развитие революционно-демократических традиций русской литературы XX века.[38] Если

[33] «Известия Московского литературно-художественного кружка», 1915, № 10, стр. 39.

[34] В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. I, стр. 342.

[35] Николай Морозов. Звездные песни, стр. 98.

[36] Отдел рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, ф. 259, «Русское слово», к .17, № 43, лл. 1, 4, 5.

[37] В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. I, стр. 208.

[38] См.: Н. В. Осьмаков. Поэзия революционного народничества. Изд. АН СССР, М., 1961; Поэты-демократы 1870—1880-х годов. Вступ. статья, подготовка текста и примеч. А. М. Бихтера. Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», М.—Л., 1962.

lib.pushkinskijdom.ru

учесть, что Брюсов приложил немало усилий для издания сборника стихотворений Морозова «Звездные песни» (куда вошла значительная часть революционных стихов поэта), а также тепло отозвался об этой книге, то станет очевидным, что гражданская лирика Морозова явилась для Брюсова предметом серьезных размышлений и в какой-то степени могла оказать благотворное воздействие на его поэтическое мышление, на процесс освоения новых идей и тем современности. Высказывая данное суждение пока лишь в гипотетической форме, ибо для категорического утверждения необходимо специальное обозрение темы поэтического взаимовлияния и взаимодействия этих двух поэтов-ученых, поэтов-мыслителей, ограничимся следующим замечанием. В период сближения и тесного творческого контакта Брюсова и Морозова поэзия последнего могла служить источником идейного обогащения творчества Брюсова; в то же время брюсовская поэзия, видимо, содействовала развитию поэтического мастерства Морозова, для которого поэзия была лишь одной, при этом не главной, сферой деятельности.

Кроме гражданской лирики, в сборник «Звездные песни» вошло значительное количество стихотворений, посвященных поэтическому осмыслению главным образом проблем астрономии, а также и других научных проблем. Морозов был одним из основателей и пропагандистов научной поэзии в России. Его заслуга в создании и развитии русской научной поэзии велика, но, к сожалению, до настоящего времени не стала предметом специального изучения. Брюсов обратил внимание также и на эту область творчества Морозова. В своих воспоминаниях К. Морозова пишет, что Брюсов «при встречах называет его (Морозова, — *А. М.*) „отцом научной поэзии", так как Николай Александрович находит, что, помимо расширения поэтической рифмовки и формы, надо расширять и „содержание поэзии введением в нее все новых и новых сюжетов и поэтической обработкой научного материала"» (л. 1).[39]

Надо полагать, что хлопоты Брюсова, связанные с изданием «Звездных песен», его стремление познакомить русское общество с творчеством «отца научной поэзии» объясняется отчасти тем живым интересом, который он проявлял к вопросам развития научной поэзии в России. Борьба за развитие отечественной научной поэзии — одно из многих звеньев, связывавших узами большой творческой дружбы Брюсова и Морозова. Не ставя перед собой задачу сравнительного анализа научных стихов Брюсова и Морозова, отметим только, что у этих двух оригинальных мастеров в истории русской научной поэзии XX века встречаются параллели в разработке, например, такой проблемы, как проблема космоса и его освоения. Основной пафос этого цикла стихов Брюсова и Морозова — вера в торжество человеческого разума, подчиняющего своей воле силы природы, познающего тайны различных явлений бытия, вера в беспредельность творческих возможностей человека — сына Земли. «Я слышу вольный звук всемирного привета, Я чувствую душой, что близко царство света, Что знанья и любви республика близка!» [40] — писал Морозов в одном из стихотворений 1909 года. Этот же мотив характерен и для таких стихотворений, как «Смысл созвездий», «В небесах», «В химической лаборатории», «Числа» и др.

Опыты Морозова по созданию научной поэзии относятся к гораздо более раннему периоду, чем опыты Брюсова. Однако мы не можем не признать справедливым замечание И. Поступальского: «Н. Морозов не стал выдающимся поэтом из-за отсутствия у него серьезной поэтической культуры... в своей работе научного поэта Брюсов оказался впереди всех своих предшественников».[41] Вместе с тем исследователь ошибается, утверждая, что перед своими предшественниками «у Брюсова пореволюционного периода имелось значительное преимущество. Мировоззрение поэта всегда было крайне позитивным, а в последние годы приняло и во многом материалистическую окраску».[42] Если это суждение может быть приемлемым в отношении таких предшественников Брюсова в области создания научной поэзии, как Б. Гуревич и М. Зенкевич, то применительно к Морозову оно звучит совершенно необоснованно. Как в дооктябрьский, так и в пооктябрьский периоды мировоззрение Морозова — ученого и поэта — не только имело «материалистическую окраску», а являлось материалистическим. Преимущество Брюсова-поэта перед Морозовым — в профессиональном мастерстве, яркости и многогранности образов, совершенстве формы. Морозов и Брюсов — первые русские поэты, откликнувшиеся своими стихами на изобретение аэроплана и другие достижения авиации. Однако при чтении стихотворения «Кому-то» (1908) Брюсова и «Аэроплан» (1909) Морозова вскрывается общность лишь их идеи — прославление красоты человеческого дерзания и деяния, тогда как их поэтическая форма, воплощение этой идеи совершенно раз-

[39] Цитата взята из статьи Морозова «Наука в поэзии и поэзия в науке» («Русские ведомости», 1912, № 1, 1 января). Данная статья в качестве предисловия помещена в его сборнике «Звездные песни. Первое полное издание всех стихотворений до 1919 года в 2-х книгах» (кн. 1—2, М., 1920—1921).

[40] Николай Морозов. Звездные песни, стр. 158.

[41] И. Поступальский. К вопросу о научной поэзии. «Печать и революция», 1929, кн. 2—3, стр. 55, 63.

[42] Там же, стр. 63.

lib.pushkinskijdom.ru

личны. К. И. Чуковский, которому принадлежит немало ценных суждений о Брюсове, первый из критиков обратил внимание на стихотворение «Кому-то»: «... одиноко прозвучал у нас в литературе нашей тот гордый и торжественный гимн, который спет аэроплану Брюсовым...» Отметив основную мысль «Кому-то» — радостное приятие человеческого подвига, утверждение силы и воли человека, направленных на покорение природы, — Чуковский далее замечает: «... характерно, что из русских поэтов один только Брюсов ощутил одоление воздуха как свою, как личную победу, как приобщение к общечеловеческой славе».[43]

Глубокий интерес к проблемам научной поэзии проявился у Брюсова еще задолго до знакомства со стихами Морозова и его программной статьей «Наука в поэзии и поэзия в науке». Достаточно указать при этом на статью Брюсова «Научная поэзия», которая основными своими положениями и выводами весьма близка к этой работе Морозова. «Вместе с наукой, — пишет Морозов, — должна неизбежно развиваться и поэзия, захватывая в ней себе все новые и новые области...» [44] Ту же идею тесной связи поэзии и науки, идею сближения поэзии с жизнью выдвигает Брюсов в качестве основной в статье «Научная поэзия». В советский период теоретические взгляды Брюсова на научную поэзию углубляются, получает также свое дальнейшее развитие и совершенствование его поэтическая практика как крупнейшего представителя научной поэзии современной эпохи.

Таким образом, у Брюсова и Морозова существовало немало идейно-творческих соприкосновений, выявление которых помогает понять суть взаимоотношений этих двух выдающихся деятелей русской культуры. Переписка Брюсова и Морозова ярко и многосторонне раскрывает характер их творческой дружбы.

3

Эпистолярное наследие поэтов революционного народничества почти не изучено нашим литературоведением.[45] Это можно сказать и о переписке Брюсова и Морозова.

В нашем распоряжении имеется семнадцать писем Морозова к Брюсову и шестнадцать ответных писем Брюсова.[46] Письма Морозова хранятся в отделе рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина,[47] письма Брюсова — в Московском отделении архива Академии наук СССР.[48] Переписка[49] охватывает

---

[43] К. Чуковский. Авиация и поэзия. «Речь», 1911, № 124, 8 мая. Чуковскому в это время не было еще известно стихотворение «Аэроплан», вошедшее в сборник «Звездные песни», конфискованный цензурным комитетом.

[44] «Русские ведомости», 1912, № 1, 1 января.

[45] Пожалуй, счастливым исключением в этом отношении является ценная своими обобщениями статья В. А. Десницкого «М. Горький и П. Якубович в 1900 году. К истории борьбы за М. Горького» (В. Десницкий. А. М. Горький. Очерки жизни и творчества. Гослитиздат,М., 1959, стр. 61—93).

[46] После того, как статья наша была завершена, мы познакомились с публикацией С. В. Белова «В. Я. Брюсов и Н. А. Морозов (неопубликованные письма В. Я. Брюсова)» («Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1964, т. XXIII, вып. 4, стр. 331—339). В данной публикации воспроизведены 7 писем Брюсова к Морозову. Полный текст писем Брюсова от 8 V, 8 IX, 3 X 1910 года; 3 I, 3 III, 30 XI 1911 года; 9 III 1912 года, анализируемых в нашей статье, впервые приведен в данной публикации. К сожалению, в своем небольшом сообщении и публикации Белов допускает ряд неточностей: в фонде Морозова хранятся не 12 писем Брюсова, как утверждает Белов, а 16; кроме того, встречаются пропуски и неверное прочтение текста писем (вместо: только — тайно; высекающим — выбивающим; это последнее — но подобное, и т. д.).

[47] Отдел рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, архив Брюсова, ф. 386.

[48] Архив АН СССР, фонд Морозова, ф. 543, оп. 4, № 223.

[49] Брюсов не являлся среди русских писателей единственным корреспондентом Морозова. В 900-е годы Морозов переписывался с Л. Толстым, В. Короленко, М. Горьким и многими другими писателями и литераторами, а также с деятелями иных областей культуры (из числа последних особенно близки были его отношения с И. Е. Репиным, который в знак дружбы нарисовал замечательный портрет Морозова. Это тот самый портрет, о котором Горький в 1910 году в письме к В. И. Анучину писал: «...я хотел бы иметь снимок с портрета Морозова» (М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, стр. 151), а Брюсов писал в письме к Морозову от 3 января 1911 года: «... очень милый ваш портрет видел в „Солнце“»). Однако сопоставление писем Морозова к Брюсову с его письмами ко многим другим адресатам и, в частности, к упомянутым выше писателям показывает, что им присущ какой-то особенный, задушевный и искренний тон даже тогда, когда в них затрагиваются чисто деловые вопросы; то же качество определяет характер и тональность писем Брюсова к Морозову.

lib.pushkinskijdom.ru

период с 1910 по 1912 год; одно из писем Морозова, а также телеграмма Брюсова датированы 1913 годом. Однако у нас нет никаких оснований полагать, что переписка исчерпывается только данными письмами. Напротив, содержание и тон писем Брюсова и Морозова свидетельствуют о том, что переписка между ними, видимо, продолжалась и в последующие годы.

Обширен, разнообразен и интересен круг вопросов, поднятых в этой переписке. Безусловно, не все письма по своей проблематике и содержанию представляют одинаковый интерес. Однако почти во всех встречаются отдельные ценные наблюдения и суждения. В центре внимания авторов прежде всего вопросы творческого характера, связанные с различными явлениями общественно-литературной жизни современной эпохи. И вместе с тем переписка Брюсова и Морозова — это задушевная беседа двух друзей, делящихся друг с другом различными сведениями о событиях личной и семейной жизни.

Переписка была начата Морозовым. Первое его письмо датировано 1 мая 1910 года. Оно было написано спустя два месяца после знакомства с Брюсовым. Поводом для переписки послужило опубликование книги Морозова «Звездные песни» в книгоиздательстве «Скорпион», в делах которого Брюсов принимал самое близкое и непосредственное участие. Уже в первом письме Морозов обращается к Брюсову как к хорошему и близкому другу: «Дорогой Валерий Яковлевич, только что выписался из больницы и пишу Вам, еще лежа, под диктовку. Одновременно с этим письмом посылаю Вам на память три мои новые книжки...[50] Жена и я надеемся, что исполните Ваше обещание заехать к нам». Здесь же выражено отношение Морозова и его жены к творчеству Брюсова: «Она (Морозова, — *А. М.*) в восторге от „Огненного ангела“,[51] а я все время читал с великим удовольствием Ваши стихотворения, единственные книги, которые захватил с собой в больницу».[52] «Читаю с увлечением „Огненного ангела“», — пишет Морозов в другом письме от 1 июня 1910 года, а в письме от 3 августа замечает: «Ваш „Огненный ангел“ прекрасен».

Высокая оценка, данная Морозовым роману «Огненный ангел», не случайна. Дело в том, что как этот, так и другой роман Брюсова («Алтарь победы», 1912) по идейно-философской концепции и художественному воплощению были далеки от религиозно-мистической прозы декадентов. Если о прозе Брюсова в целом неверно говорить как о реалистической, то эти романы можно смело отнести к произведениям, характеризуемым реалистическим подходом к отражению далеких исторических эпох и осмыслением истории как закономерного процесса. Особенно ярко как в «Огненном ангеле», так впоследствии и в «Алтаре победы» сказалась существенная особенность творческого облика Брюсова — органическое слияние таланта художника и исследователя. Все это вместе взятое отвечало эстетическим исканиям и воззрениям Морозова, являвшегося поборником реалистического, интеллектуального искусства. Так, еще в «Письмах из Шлиссельбургской крепости» он писал: «Роман Сенкевича „Камо грядеши?“... я читал, и он мне понравился, хотя эпоха, которую он описывает, слишком отдалена от нас... истинное назначение и истинная мера при оценке бытового романа должна заключаться в том, насколько верно он описывает жизнь и характеры данного времени».[53] Все известные нам суждения Морозова о декадентстве свидетельствуют о его недоброжелательном отношении к упадочным буржуазным течениям искусства. Уже в письме от 17 февраля 1903 года из Шлиссельбурга на имя сестры Морозов писал: «О символистах я не имею никакого представления, кроме того, что они любят выбирать странные сюжеты и употребляют особые приемы при наложении красок, а потому не могу иметь о них и никакого мнения. Но, вот в поэзии так символизм, по-моему, выступает иногда и не совсем удачно».[54] В письме к журналистке и поэтессе М. В. Ватсон от 23 ноября 1905 года Морозов, высоко оценив ее стихотворение «Памяти павших», замечает: «...напишите много стихов в этом же смелом и ободряющем духе, а то мы так привыкли находить у современных поэтов лишь одно уныние!»[55] Большой интерес для уяснения эстетической позиции Морозова представляет уже упомянутое выше письмо к И. Д. Сытину от 1 июля 1906 года: «Дело в том, что от народной литературы я требую несравненно большего, чем это

[50] Речь идет о книгах Морозова, изданных в 1910 году, — «Письма из Шлиссельбургской крепости», «На границе неведомого. Астрономические и физические полуфантазии», «Что может принести нам встреча с кометой».

[51] Валерий Брюсов. Огненный ангел. Повесть XVI века, чч. 1—2. М., 1908.

[52] Интересно сравнить с аналогичным суждением Горького в его письме к Брюсову от 1908 года: «Завтра иду на юг Италии пешком, возьму с собою вторую книгу Ваших „Путей“ и „Нечаянную радость“ Блока. Люблю читать стихи в дороге» (М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, стр. 75; здесь говорится о собрании стихов Брюсова «Пути и перепутья» (т. I—II. М., 1908)).

[53] Николай Морозов. Письма из Шлиссельбургской крепости, стр. 168—169.

[54] Там же, стр. 179.

[55] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 402, оп. 2, № 371.

lib.pushkinskijdom.ru

делают многие из современных передовых деятелей в народе. Для меня мало разъяснять народу политические и общественные вопросы, мне хотелось бы дать ему в дешевых популярных книжках также и познание Вселенной и этим развить философскую сторону его ума». Морозов мечтает о том времени, когда крестьянин начнет «жить полной умственной жизнью» и выйдет «из состояния многовекового духовного сна».[56] В творчестве Брюсова Морозов увидел прежде всего интеллектуализм, реалистические тенденции, жизнеутверждающий пафос, отсутствие иррационализма, то, что соответствовало его эстетическому вкусу и что отличало Брюсова-художника от поэтов-символистов.

Ответное письмо Брюсова не датировано, однако из его содержания очевидно, что оно написано вскоре же после получения первомайского письма Морозова, надо полагать после 7 мая 1910 года.[57] В нем он благодарит Морозова за письмо и присланные книги, делится своими впечатлениями о новых трудах ученого. Брюсова, еще с юных лет интересовавшегося астрономией, увлекла книжка ученого «Что может принести нам встреча с кометой».[58] Перефразируя некоторые положения Морозова, он пишет по поводу этого явления: «И вот небесная странница, комета Галлея, сделала нам визит, поклонилась издали земле, прошла мимо, и ничего с нами не случилось... Вполне разделяю Вашу печаль по поводу этого обстоятельства. Мне кажется, что земле полезно было бы испытать хорошую „небесную" катастрофу. Это весьма и весьма обогатило бы опыт человечества». Особенный восторг вызывают у Брюсова «Письма из Шлиссельбургской крепости».[59] «Читаю с большим волнением Ваши „Письма из Ш‹лиссельбургской› крепости". Вы, лично Вы, никак не можете представить себе то впечатление, какое производят эти письма на читателей. То обстоятельство, что Вы, когда писали их, должны были принимать во внимание множество всяких цензур, — только придало им особенную силу сосредоточенности». Это письмо Брюсова, как и многие другие его письма к Морозову, изобилует яркими сравнениями, развернутыми метафорами, образными выражениями. Так, например, о самоотверженном труде автора «Писем» говорится в выражениях, близких к афоризмам: «Препятствия для сильного духа всегда были ударом кремня, высекающим искры... Препятствия то же, что воздух для полета, который с первого взгляда полету мешает, а на деле его обусловливает. Впрочем, это наблюдение не новое, и на Вашей книге оно блестяще подтверждается... Буду писать о Ваших „Письмах", как и о „Звездных песнях", в „Русской мысли".[60] В письме от 8 сентября 1910 года Брюсов вновь возвращается к «Письмам» Морозова: «О Ваших „Письмах из Ш‹лиссельбургской› крепости" я написал страничку в сентябрьском номере журнала... Как странно направлять это письмо в тот „Борок",[61] который благодаря Вашим „Письмам" стал знакомым и родным всей читающей России». Морозов в ответном письме к Брюсову от 1 октября 1910 года пишет: «Спасибо Вам за добрый отзыв о Шлиссельбургских письмах». О другой книге Морозова Брюсов отозвался более умеренно: «Прочел и Вашу книгу „На

---

[56] Отдел рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, ф. 259, «Русское слово».

[57] В этом письме упоминается комета Галлея, о которой Брюсов пишет, что она «прошла мимо». Прохождение земли через хвост кометы Галлея состоялось 7 мая 1910 года. В публикации Белова это письмо датировано 8 мая 1910 года.

[58] Вот что писал об этой книжке Морозов в письме к А. А. Измайлову от 7 апреля 1910 года: «Моего личного там много: астрономическое истолкование „мани-факел-фарес" в пророчестве Даниила, теория происхождения комет и, наконец, доказательство, что они могут принести при столкновении с землей существенный вред и т. д.» (Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, ф. 124, ед. хр. № 2904).

[59] Л. Н. Толстой также обратил внимание на книгу Морозова, подаренную ему автором со следующим автографом: «Глубокоуважаемому и дорогому Льву Николаевичу Толстому размышления одинокого узника. Н. Морозов. 16 апреля 1910». В ответном письме к Морозову от 20 апреля 1910 года Толстой писал: «Даже сейчас по получении раскрыл „Письма из Шлиссельбургской крепости" и забыл свои дела — зачитался...» (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 81, М., 1956, стр. 239—240). А в более раннем письме Толстого к Морозову от 11 апреля 1907 года встречаемся со следующим лестным отзывом о его книге «В начале жизни»: «Другое дело ваши записки, которые я прочел с величайшим интересом и удовольствием» (там же, т. 77, стр. 78). Интересны также и письма Морозова к Толстому от 31 марта 1907 года и 16 апреля 1910 года (см.: Н. Морозов. Повести моей жизни, т. I. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 655—656).

[60] Отзыв Брюсова о «Звездных песнях» в печати не появлялся; вероятно, он не был написан.

[61] Родовое имение отца Морозова, расположенное в Ярославской области. После революции по инициативе В. И. Ленина было отдано Морозову в пожизненное пользование (К. Морозова. Николай Александрович Морозов, стр. 34). После его смерти (1946) превращен в дом-музей имени почетного академика АН СССР Н. А. Морозова.

lib.pushkinskijdom.ru

границе неведомого", где нашел много любопытного... Что до Вашего мнения о „четвертом измерении",[62] я никак с ним не согласен, и при встрече представлю Вам свои возражения».

Брюсовские оценки стихов Морозова всегда лаконичны и точны. Так, уже в первом письме Брюсов замечает: «Из Ваших стихотворений, приложенных к письму, мне наиболее нравятся стихи о падающей звезде. Заключительное двустишие: „Та, что упала звезда, только казалась звездой!" — достойно стать вечной формулой».[63] Однако встречаются также замечания критического характера. В письме от 3 октября 1910 года Брюсов указывает, что из трех присланных стихотворений Морозова он выбрал для опубликования в «Русской мысли» всего два, а стихотворение «К звездам» отклонил. «Меня в нем „смущают" слишком обыкновенные и ‹от› обыкновенности утратившие весь свой аромат выражения — „мой друг прекрасный", „мир волшебной красоты" etc». В другом письме 1910 года,[64] в котором, в частности, говорится о Фете как об «одном из самых глубоких, одном из наиболее мыслящих русских поэтов», Брюсов очень деликатно дает понять Морозову, что ему было бы полезно вспомнить Фета и, в сущности говоря, поучиться у этого большого мастера: «Ваши „Звездные песни" наводят меня на мысль спросить Вас, знаете ли Вы „Звездные песни" Фета. В 80-х годах, когда Вы, по Вашему выражению, „исчезли с земной поверхности", Фет был не в чести и, может быть, Вы не собрались его перечитывать, это было бы несправедливо... Не могу удержаться, чтобы не переписать здесь одно его „Звездное стихотворение",[65] и Вы „великодушно" простите меня, если давно знаете эти стихи наизусть». Завершается письмо метким определением цитируемого стихотворения Фета: «Сжато, верно и как прекрасно!».

С большой энергией взялся Брюсов за организацию в руководимом им Московском литературно-художественном кружке доклада Морозова, посвященного истории авиации.[66] Об этом узнаем из письма Брюсова от 3 марта 1911 года. В ответном письме от 11 марта 1911 года Морозов сообщал: «... от всей души признателен за Ваши хлопоты относительно моего доклада в Литературно-художественном кружке, но к 3-ему апреля невозможно возвратиться из Ростова н/Д, где у меня лекция 1-го». В этом же письме Морозов информирует Брюсова о прочитанных им лекциях и делится впечатлениями, вынесенными из поездок по различным городам России: «Сейчас страшно тороплюсь: еду снова в Киев... Везде было множество публики и встречали меня трогательно — горячо! Столько на свете отзывчивого и хорошего народа! Не верю я, что с таким населением Россия будет долго еще плестись в хвосте остальных европейских народов». В письме от 30 марта 1911 года Брюсов просит Морозова прочесть лекцию 19 апреля. Выражая радость по поводу успеха, вызванного его лекциями, он замечает: «Надеюсь, что Ваши провинциальные лекции доставили Вам больше удовольствий, чем огорчений, и что Вы, так сказать, воочию увидели ту любовь, которую питает к Вам вся Россия». В письме от 12 апреля 1911 года Брюсов вновь напоминает Морозову об обещанной им лекции. Последнее упоминание о лекции Морозова встречается в письме к Брюсову от 16 октября 1911 года: «Сегодня получил письмо от Бунина с напоминанием о лекции в Литературно-художественном кружке. Приеду 22 ноября и прочту, а затем 24 меня будут судить за „Звездные песни"».[67]

На бескорыстные хлопоты Брюсова Морозов всегда отвечал большой сердечной признательностью. Характерна в этом отношении история переговоров Брюсова

---

[62] В сборнике научно-популярных рассказов Морозова «На границе неведомого. Научные полуфантазии» помещен рассказ «Путешествие по четвертому измерению», о котором здесь говорит Брюсов.

[63] Здесь говорится о стихотворении «Падающая звездочка» из сборника «Звездные песни» (стр. 181).

[64] Это письмо в публикации Белова приведено, как «P. S.» к письму Брюсова от 30 ноября 1911 года; искажается также датировка письма от 30 ноября 1911 года, в публикации оно помечено 3 ноября 1911 года.

[65] Цитируется стихотворение Фета «Угасшим звездам» (1890). См.: А. А. Фет. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 119.

[66] Морозов в эти годы усиленно интересовался вопросами развития авиации, активно пропагандируя ее достижения как в устных, так и печатных выступлениях. «До сих пор не мог ответить на Ваше доброе письмо, так как был весь поглощен авиацией», — пишет Морозов в письме к Брюсову от 1 октября 1910 года; в другом месте он замечает: «Очень тяжелое впечатление произвела на меня гибель ‹Л. М.› Мациевича, с которым я близко сошелся на авиации...»

[67] 22 ноября в кружке была прочитана лекция Морозова «В высоту» (см. кн.: Московский литературно-художественный кружок. Отчет за 1911—1912 г. М., 1912, стр. 34). 24 ноября 1911 года состоялся при закрытых дверях суд Московской судебной палаты, приговорившей Морозова за революционные стихи, вошедшие в сборник «Звездные песни», к годичному заключению в стенах Двинской крепости (ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 16, ч. II, ед. хр. 855, л. 7).

lib.pushkinskijdom.ru

с известным московским книгоиздателем М. В. Сабашниковым по поводу публикации трудов Морозова. Первые сведения об этом встречаем в письме Брюсова от 14 мая 1911 года. «У меня завязались отношения с издательством Сабашникова, — пишет он, — о котором я Вам говорил. Не пошлете ли Вы мне подробный план той книги, которую Вы хотели предложить книгоиздательству?» В ответном письме от 23 мая 1911 года Морозов искренне благодарит Брюсова: «Дорогой Валерий Яковлевич, каждым новым письмом Вы показываете мне на деле, какого заботливого друга я нашел ‹в› Вас. От всей души признателен Вам за разговор обо мне с Сабашниковым». Далее Морозов сообщает, что он желал бы предложить Сабашникову русский перевод (переводчик Дейман) книги знаменитого итальянского астронома Скиапарелли «Астрономия в Библии».[68] Морозов указывает, что в случае согласия Сабашникова эта книга могла бы быть издана под его редакцией, с его предисловием и примечаниями. Последующие упоминания о переговорах Брюсова с Сабашниковым встречаются также в письме Морозова от 16 октября 1911 года и в письмах Брюсова от 28 октября и 30 ноября 1911 года.

Переписка Морозова и Брюсова совпала по времени с работой последнего в качестве заведующего литературно-критическим отделом журнала «Русская мысль» (1910—1912).[69] Брюсов всячески старался использовать свое редакторское положение для оказания содействия Морозову в публикации его работ на страницах журнала. В письме к Брюсову от 3 августа 1910 года Морозов сообщает: «До сих пор я еще ничего не печатал в „Русской мысли“. Не подойдут ли для нее прилагаемые три (стихотворения, — *А. М.*)». В ответном письме от 8 сентября 1910 года Брюсов писал: «Вы мне поверите, что мне было бы грустно не считать Вас в числе сотрудников руководимого мною отдела. Не знаю, насколько Вы будете сочувствовать политическому направлению „Р‹усской› мысли“ (эта сторона дела находится всецело в руках П. Б. Струве), но надеюсь, что с направлением литературным и вообще художественным Вы не окажетесь во вражде. Так мне кажется после наших с Вами разговоров, и пока я решительно считаю Вас в числе своих сотрудников». Далее замечая, что он зачислит Морозова «одним из первых „кандидатов“ в стихотворном отделе „Рус‹ской› мысли“», Брюсов просит его прислать тетрадь неопубликованных стихотворений. В письме от 1 октября 1910 года Морозов, извиняясь за то, что не сумел вовремя ответить на «доброе письмо» Брюсова, выражал удовлетворенпе по поводу назначения его редактором: «Очень рад, что Вы теперь редактор „Р‹усской› м‹ысли›“. От этого она только выиграет». Откликаясь на просьбу Брюсова выслать ему неопубликованные стихи, Морозов пишет: «Из ненапечатанных стихов у меня теперь осталось, кроме 3 имеющихся у Вас, только три цельных, не напечатанных еще. Посылаю их Вам, сообщите какие Вам не подходят». 3 октября 1910 года последовал ответ Брюсова: «Первые два (стихотворения, — *А. М.*) я надеюсь напечатать еще в декабре... Корректуру Вам вышлю; гонорар[70] будет рассчитан по Вашему желанию. Очень, очень надеюсь, что это Ваше выступление в „Р‹усской› м‹ысли›“ будет не единичным. Повторяю, что и Ваши стихи, и Ваши научные очерки, и воспоминания, и письма — все будет у нас в редакции желанными гостями». А в письме к Морозову от 22 ноября 1910 года Брюсов сообщал: «Два Ваших стихотворения начинают собою декабрь. Думаю, Вы не рассердитесь за то, что я дал им это почетное место. Книжку журнала я Вам вышлю, как только она выйдет. По-прежнему надеюсь на Ваше дальнейшее сотрудничество».[71]

Спустя три месяца, в феврале 1911 года, при содействии Брюсова на страницах журнала была опубликована не относящаяся к литературному отделу статья

---

[68] Русское издание книги Скиапарелли Джованни Вирджинио (1835—1910) «Астрономия в Библии» (1903) не состоялось.

[69] Брюсов не разделял кадетской платформы журнала «Русская мысль» и политических убеждений его редактора П. Б. Струве. 23 марта 1910 года Брюсов писал В. Перцову: «В „Мысли“ пишу теперь каждый месяц то стихи, то статьи, то рецензии, а скоро начну печатать повесть. Странное это для меня прибежище...» («Печать и революция», 1926, № 7, стр. 46). А. Н. Михайлова — автор цепного сообщения «В. Я. Брюсов. Письма к П. Б. Струве (1910—1911)» — справедливо рассматривает в качестве основной причины, побудившей Брюсова к сотрудничеству в журнале, «прежде всего его призвание журналиста» (Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения, вып. 5. Под ред. К. Д. Муратовой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 257—345).

[70] Интересное признание делает Морозов по вопросу о гонораре в неопубликованном письме к С. С. Сухонину от 25 февраля 1907 года: «В партийный журнал я, конечно, стал бы давать даром, но только в орган партии, которой я безраздельно сочувствую. В остальных же изданиях самое лучшее соблюдать равномерность» (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 123, оп. 2, № 465).

[71] «Два Ваших стихотворения», о которых здесь говорит Брюсов, — «В тени» и «Звездные веянья» — были напечатаны в декабрьской книжке «Русской мысли» за 1910 год.

lib.pushkinskijdom.ru

Морозова «Свободный полет на воздушном шаре». В письме от 14 ноября 1910 года Морозов признавался Брюсову, что «Русская мысль» «стала мне близка с тех пор, как Вы сделались ее редактором». В нем же он предложил Брюсову напечатать статью «Свободный полет на воздушном шаре», которая, как замечает он, «представляет полубеллетристическое, но точно воспроизводящее правду описание моего полета на воздушном шаре в позапрошлое воскресенье». В письме к Морозову от 22 ноября 1910 года Брюсов писал: «Нет никакого сомнения, что Ваши впечатления от полета для „Р‹усской› мысли“ весьма желанны, и я очень благодарю Вас, что Вы предложили их нам первым».

В привлечении Морозова к сотрудничеству в «Русской мысли» отчетливо проявились прогрессивные воззрения Брюсова-редактора.

Такую же прогрессивную позицию занял Брюсов и в вопросе об издании сборника «Звездные песни», во многом способствуя появлению на свет этой «полезной» для русского общества книги. Более того, он считал необходимым второе издание сборника. Брюсов уже в первом письме писал об этом Морозову: «...очень скоро понадобится второе издание Ваших „Звездных песен“, где и найдут свое место все случайно не попавшие в первое издание стихи». К. Морозова в воспоминаниях неоднократно подчеркивает заслуги Брюсова в издании «Звездных песен»: «Особенно близкое участие принимал Валерий Брюсов в издании „Скорпионом“ „Звездных песен“ Николая Александровича. Он постоянно справлялся, как идет дело, и, еще до выхода первого издания, высказывал приятное предположение, что скоро появится необходимость вторичного переиздания стихов» (л. 4).

В переписке Морозова и Брюсова значительное место заняла цензурная история этого сборника, до сих пор не освещенная в печати. Морозов придавал большое значение выпуску своего первого крупного собрания стихотворений, в котором основное место занимала революционно-гражданская лирика, а также научные стихи. В письме к Брюсову от 7 июля 1912 года, написанном из Двинской крепости, он выразил свое страстное желание, «чтоб книжка вышла и везде продавалась по России». Однако эту книгу постигла такая же печальная участь, как и предыдущий сборник его стихов «Из стен неволи».[72] На обе эти книги в 1910 году был наложен арест, а их автор подвергся судебному преследованию; за сборник «Звездные песни» Морозов был приговорен к лишению свободы на один год.

По неопубликованным документам,[73] хранящимся в фондах канцелярии Главного управления по делам печати можно установить, что цензурная история «Звездных песен» длилась с 16 июня 1910 года до 7 июня 1912 года, т. е. почти два года. Морозову пришлось столкнуться и на этот раз с жестокостью и тупостью блюстителей «общественного порядка», стремившихся подавить всяческое проявление живой мысли. Однако новые гонения и преследования, вызвав у Морозова тяжелые душевные переживания и отняв у него много сил и времени, не поколебали его революционных убеждений, не сломили его воли к борьбе. Он хорошо понимал, что вся его деятельность, в том числе и литературная, не могла не претить «политическим убеждениям» господ цензоров и судей. Вот что писал по этому поводу Морозов М. В. Аверьянову 28 июля 1910 года: «Дело о книге моей лежит у прокурора судебной палаты, который не высказал еще своего мнения. Всего разумнее с точки зрения внутренней политики было бы ему просто не найти в моих стихах „состава преступления“ (которого в них и действительно нет) и выпустить книжку в продажу. Но ведь у них единственная политика „прославиться“, и потому, может быть, и удастся ему „прославиться своей глупостью“, чего добились и многие до него».[74] Об этом же Морозов писал Аверьянову 17 ноября 1911 года. Сообщая о своем предстоящем выступлении 24 ноября 1911 года перед судом Московской судебной палаты, Морозов замечает: «Чем кончится, конечно, неизвестно, так как это зависит от политических убеждений судей и больше ни от чего».[75]

В письмах Морозова и Брюсова, касающихся цензурной истории сборника, с особенной отчетливостью раскрывается, с одной стороны, сила дружеской привязанности и сочувствия Брюсова к Морозову в один из тяжелых периодов его жизни, а с другой — то большое доверие, которое питал Морозов к своему младшему другу, откровенно делясь с ним своими заветными мыслями и чувствами. Несмотря на то обстоятельство, что издателем «Звездных песен» являлся С. А. Поляков, Морозов постоянно обращался по данному вопросу к Брюсову. Так, уже в первом письме к Брюсову от 1 мая он пишет: «Посылаю Вам ... еще три моих стихотворения, написанные в больнице... Хотелось бы, чтобы их вставили в сборник». В ответ

---

[72] Николай Морозов. Из стен неволи. Шлиссельбургские и другие стихотворения, с рисунком «Шлиссельбургские мотивы» акад. И. Е. Репина... и предисловием П. Ф. Якубовича (Мельшина). Изд. Н. Е. Парамонова «Донская речь» в Ростове-на-Дону, ‹1906›. 19 марта 1910 года С.-Петербургский комитет по делам печати на эту книгу наложил арест (ЦГИАЛ, ф. 777, оп. 7, ед. хр. 731, лл. 2—7).

[73] ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 16, ч. II, ед. хр. 855, лл. 1—8.

[74] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 428, оп. 1, № 74, л. 8.

[75] Там же, л. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

на это Брюсов сообщал в своем первом письме к Морозову: «Стихи Ваши я передам С. А. Полякову». В письме к Брюсову от 1 июня 1910 года Морозов спрашивает: «Окончено ли уже в „Скорпионе“ печатанье моих стихов?» Тот же вопрос задает он также в письме к Брюсову от 21 декабря 1910 года: «Вышла ли книжка с моими стихами?» Узнав о решении Московского комитета по делам печати о наложении ареста на «Звездные песни», Морозов, взволнованный фактом новой репрессии по отношению к нему, в письме от 3 августа 1910 года спрашивал: «Где Сергей Александрович? (Поляков, — *А. М.*). Как дела со „Звездными песнями“? Решили ли, наконец, кого привлекать за них к ответственности?[76] Прислали ли кому повестку? Я до сих пор ничего не получал, кроме нескольких писем возмущенья на цензуру по этому поводу от различных видных ученых и политических деятелей». В письме к Морозову от 8 сентября 1910 года Брюсов писал: «С. А. Поляков сейчас находится в Крыму... Никаких новых известий, касающихся „Звездных песен“ — „Скорпион“ не получал». Из писем Брюсова от 8 сентября и 3 октября 1910 года выясняется, что Морозов, видимо, просил Брюсова выступить на страницах «Русской мысли» с рецензией на «Звездные песни». Брюсов дает в этих письмах объяснение, почему рецензия им не написана. В письме Брюсова от 3 октября 1910 года читаем: «Я не писал в „Р‹усской› мысли“ о „Звездных песнях“ потому, что прежняя редакция (в которую я не входил) нашла неудобным писать о конфискованной книге. Таково было мнение А. А. Кизеветтера... Если же С. А. Поляков возобновит с 1911 г., как он это хотел сделать, „Весы“ (в уменьшенном размере), я там напишу о „Звездных песнях“, что о них думаю». В письме к Брюсову от 14 ноября 1911 года Морозов, сообщая Брюсову о хлопотах, связанных со сборником, спрашивает: «Правда ли, что судебная палата уже утвердила постановление Цензурного комитета о предании книги суду?» Сетуя на то, что Поляков не отвечает на его письма, Морозов находит нужным поставить Брюсова в известность, что «присяжный поверенный — известный О. О. Грузенберг говорит (прочитав книжку), что если бы она была напечатана в Петербурге, он ее давно бы выручил». 22 ноября 1910 года Брюсов сообщал Морозову: «Все, что Вы пишете о „Звездных песнях“ я передам С. А. Полякову». В письме от 3 января 1911 года Брюсов, информируя Морозова о том, что в издательство не поступило никаких новых сведений относительно «Звездных песен», высказывает следующее предположение: «И, вероятно, не будет долго. „Они“ любят „измором брать“». Ироническое замечание Брюсова показательно для его отношения как к Цензурному комитету. так и другим государственным институтам николаевской России. Чувством справедливого возмущения полны следующие строки этого письма: «Вы, может быть, слышали, что декабрьская книжка была арестована за мою повесть.[77] Если прочтете „оную“, убедитесь еще однажды в неисправимой тупости русской цензуры, хотя и переименованной в Комитет по делам печати. Впрочем... одной ли цензуры!»[78]

---

[76] Еще до получения официального решения о привлечении издателя «Звездных песен» С. А. Полякова к судебной ответственности Морозов, предвидя эту возможность, взял на себя всю ответственность за напечатание этого сборника. Об этом мы узнаем из двух неопубликованных его писем: к В. Г. Короленко и М. В. Аверьянову. 27 июня 1910 года Морозов, сообщая Короленко о наложении ареста на «Звездные песни», писал: «Привлекают издателя по 129 статье, и как только я узнал об этом из „Русского слова“, сейчас же написал в Комитет по делам печати, чтобы перевели обвинение на меня, мотивируя это тем, что будто бы я сам уверял издателя, что в моих стихах ничего опасного для книги нет. На самом деле ничего подобного не было, так как и сам издатель не находил книги опасной. Но я думаю, что перевод обвинения на меня лучше в агитационном отношении. Потому я это сделал. Увидим, что будет...» (Отдел рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, ф. 135, р. II, к. 30, № 16). В письме к Аверьянову от 28 июля 1910 года Морозов вновь высказывает аналогичные суждения по этому же вопросу (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 428, оп. 1, № 74, лл. 7—8).

[77] Речь идет о повести Брюсова «Последние страницы из дневника женщины», опубликованной в декабрьском номере «Русской мысли» за 1910 год (ЦГИАЛ. ф. 776, оп. 22, ед. хр. 1, лл. 13—16).

[78] Имеется немало высказываний Брюсова о цензуре аналогичного характера. Так, еще в 1900 году в письме к М. В. Криницкому (Самыгину) Брюсов, возмущаясь произволом цензуры, допущенным в отношении его сборника стихов «Tertia vigilia», писал: «Цензура, конечно, обошлась жестоко...» Вслед за этим он делает по адресу цензуры следующее замечание: «Глупцы! Они сами не знают чего им надо. Эти бывшие лакеи Каткова (буквально, а не переносно) боятся всякой мысли в литературе» (Рукописный отдел Института мировой литературы, ф. 13, оп. 3, № 11. лл. 1—2). В письме к Струве от 5 декабря 1910 года Брюсов, вновь возмущаясь произволом цензуры, делает следующее обобщение, имеющее оттенок социального протеста: «Ну, да что об этом всем говорить, — живущим в России „не привыкать — стать!“» (Литературный архив, вып. 5, стр. 309).

lib.pushkinskijdom.ru

Письмо Брюсова от 30 ноября 1911 года написано после получения сведений о состоявшемся 24 ноября заседании Московской судебной палаты, приговорившей Морозова к годичному тюремному заключению. «Очень прошу Вас сообщить мне, как решается вопрос о Вашем деле. Я все-таки думаю, что Вам следует добиться кассации приговора. С кем я ни говорил, из числа писателей и юристов, все находят этот приговор неожиданным и нелепым». Далее, касаясь вопроса о решении суда относительно изъятия из сборника «Звездные песни» революционных стихотворений Морозова, Брюсов просит срочно прислать взамен их другие. В этом же письме он сообщает об отказе С. А. Полякова от предложения Морозова переиздать сборник. 3 декабря 1911 года Морозов в ответ на это письмо Брюсова писал: «Немедленно посылаю в этом письме восемь стихотворений для замещенья вырезанных... Если сейчас же не будут хлопотать о выпуске сборника без инкриминированных стихов, то очень прошу сохранить эти стихи, посылаемые теперь, у меня нет с них копий».[79] По поводу же подачи кассации Морозов замечает: «Кассацию подавать все советуют мне. и я подам, но что выйдет в результате, никто не может предвидеть после случившейся со мной неожиданности».

Чувством бескорыстной дружеской привязанности Брюсова к Морозову пронизано его письмо от 9 марта 1912 года,[80] написанное после того, как Брюсов узнал из печати, что «Сенат оставил без последствий кассационную жалобу шлиссельбуржца Н. А. Морозова».[81] Отметив, что «вся Россия, — скажу с уверенностью, — будет душой с Вами», он с большой сердечной теплотой говорит о своей готовности оказать Морозову помощь в этот особенно тяжелый для него момент. «Располагайте мною, как хотите. Все Ваши поручения, касающиеся Москвы, давайте самым широким образом мне. Посылайте меня к каким угодно издателям, в любые типографии, а если надо, и в официальные места: буду рад для Вас принять на себя все эти маленькие хлопоты. Одним словом, считайте меня на время Вашего заключения Вашим поверенным в Москве, которому можно поручать все и который, — обещаю Вам это, — все будет исполнять аккуратно и скоро, как только может».

Письмо это глубоко взволновало Морозова. Отвечая Брюсову, он писал 17 апреля 1912 года: «Из всей груды полученных мною сочувственных писем Ваше особенно растрогало меня своим добрым содержанием. Крепко обнимаю Вас за него... Становится даже как-то грустно, читая такие письма, что, по-видимому, все нападения на меня были сделаны впустую, с целью заставить уехать за границу, или же совсем не понимаю, для чего?» «В последние дни, — пишет он далее, — все более ходят слухи, что ни меня, ни Горбунова-Посадова [82] совсем не посадят в крепость, но как они это сделают, не знаю, так как ни он, ни тем более я не сделаем ни одного шага, чтоб помогать им разделывать сделанное. Я даже отказался от предложения петербургских медицинских светил составить консилиум для освидетельствования моего здоровья и решения вопроса, можно ли садить меня теперь. Сказал, что я совсем здоров и это исключительно из опасенья, что нездоровье может послужить предлогом для отмены несправедливости, которая может быть отменена только по существу, а никак не под благовидными предлогами». В письме от 4 июня 1912 года Морозов просит Брюсова поговорить с Поляковым относительно ускорения выпуска «Звездных песен» и вновь касается вопроса о подготовке второго издания этого сборника.

В следующем письме — от 7 июля 1912 года — ярко проявились неугасимое жизнелюбие Морозова, его душевная бодрость и неукротимая жажда деяния, не покидавшие его даже в крепости; в нем, пожалуй, сильнее, чем в других, раскрывается безграничное доверие, которое он питал к Брюсову как к своему верному другу и помощнику в литературных делах. Кроме того, здесь так же, как и в предыдущих письмах, обращает на себя внимание настойчивое стремление Морозова видеть поскорее в руках читателей «Звездные песни» — любимое его детище, плод многолетних поэтических раздумий. Приводим полностью это письмо.

«Адрес: Двинск‹ая› крепость. Н. А. Морозову, 7 июля 1912.

Дорогой Валерий Яковлевич, после моего осуждения Вы написали мне трогательное письмо, предлагая распоряжаться Вами без церемоний, если что-либо будет нужно. И вот на третий же день после перевода в постоянное место моего заключения я хочу воспользоваться Вашей добротой. Беспокоит меня дальнейшая судьба „Звездных песен“. Из них теперь должны вырезать 7 стихотворений,

---

[79] Речь здесь идет, вероятно, о тех восьми стихотворениях Морозова, которые Брюсов вместе с письмами сохранил в своем архиве. Эти стихотворения написаны рукою Морозова, не имеют заглавия и хранятся вместе с его письмами в архиве Брюсова в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина.

[80] К сожалению, за исключением этого письма до нас не дошли другие письма Брюсова к Морозову за 1912 год.

[81] «Русские ведомости», 1912, № 57, 9 марта. См. также: Л. Круковская. Н. А. Морозов. Очерки жизни и деятельности. ГИЗ, Пгр., 1920, стр. 69.

[82] Горбунов-Посадов Иван Иванович (1864—1940) — писатель, педагог, издатель, редактор журнала «Свободное воспитание» и книгоиздательства «Посредник»

lib.pushkinskijdom.ru

а остальное освободить от ареста. Я уже условился с издателем (через Вас же), чтоб вместо вырезанных цензурой, были вклеены новые стихотворения (два, или 3?), помещенные в „Русской мысли", два в „Вестнике Европы" за эту зиму и еще какие-то, теперь уже не помню. Не затерялся ли данный мною список? Мне очень бы хотелось, чтоб книжка, за которую мне приходится пострадать, вышла этой осенью, хотя и в обрезанном виде. Это служило бы мне большим облегчением. Издатель же не энергичен и, если Вы не придадите ему Вашей энергии, наверно, ничего не сделает. Очень прошу Вас помочь мне в этом деле. Кроме того: от освобожденного цензурой издания „Звездных песен" осталось, по-видимому, лишь несколько сот экземпляров. Я думаю, что при хорошей публикации (например, в «Русской мысли» и газетах) они скоро разойдутся и потому осенью же следовало бы заготовить и 2-е издание. Судя по Вашему прошлому письму, Поляков не хочет переиздавать этой книжки. Не найдете ли Вы для нее издателя? Ведь это теперь не опасно, всегда можно сослаться даже в предисловии, которое Вы могли бы написать к моей книжке, что здесь переиздаются только стихотворения, освобожденные Моск‹овской› суд‹ебной› палатой. Одним словом, предоставляю Вам это дело целиком в полное распоряжение с правом заключать с издателями какие угодно материальные договоры. Все, что я в этом случае желал бы, это чтоб книжка вышла и везде продавалась по России. Для этого можно, если издатели так боязливы, сделать и еще большие сокращения, чем произвела Московская судебная палата. Очень боюсь Вас затруднить, но теперь у меня нет никого, кроме Вас, кто интересовался бы этой книжкой, и потому обращаюсь к Вам. Писать мне сюда можно сколько угодно. Военное начальство очень внимательно. Как только войду в колею, примусь за свои воспоминания,[83] которых на свободе никогда не написал бы. Затем буду работать над „Пророками",[84] и это тем более необходимо, что моя книга об Апокалипсисе[85] уже вышла в немецком переводе с очень хвалебным предисловием Древса, и мне уже предлагают издать „Пророков" одновременно по-русски и по-немецки.

Крепко обнимаю Вас. Сердечный привет Вашей жене. Ваш Н. Морозов».

После освобождения Морозова из Двинской крепости Брюсов приветствует своего друга телеграммой: «Примите среди тысячи других и мои сердечные приветствия». В ответ Морозов 28 февраля 1913 года пишет Брюсову небольшое теплое письмо: «Дорогой Валерий Яковлевич, сердечно благодарю Вас за сочувственную телеграмму. Выпустили, здоров, кое-что написал, теперь надо поскорее печатать. Жаль, что Вы, как мне говорили, уже не состоите редактором „Русской мысли", а то я бы послал Вам одно из своих воспоминаний.[86] Надеюсь, что Вы здоровы. Если приедете в Петербург, не забудьте нас! Любящий Вас Н. Морозов».

Этим письмом заканчивается дошедшая до нас переписка Брюсова и Морозова. Если даже допустить, что она почему-то в 1913 году прервалась, то дружеские связи между ними отнюдь не прекратились. Об их встречах и беседах, в частности, вспоминает К. А. Морозова. «Бывая в Москве, — пишет она, — Николай Александрович обязательно посещает Валерия Яковлевича, и они обмениваются новыми книгами[87] и мыслями» (л. 3).

В настоящее время мы не располагаем материалами, которые дали бы возможность осветить историю творческих и дружеских взаимоотношений Брюсова и Морозова после 1913 года. Единственное исключение в этом отношении представляет письмо Брюсова к жене от 24 февраля 1915 года из Варшавы, где он в это время находился в качестве корреспондента газеты «Русские ведомости» и где встретился с Морозовым, который как делегат Всероссийского Земского Союза посетил передовые позиции близ Варшавы.[88] Здесь же Брюсов сообщает, что Морозов старался облегчить тяжелые условия его фронтовой жизни. Выражая негодо-

---

[83] Впоследствии Морозов выпустил «Повести моей жизни» (тт. 1—4, изд. «Задруга», М., 1916—1918). Эта книга была написана им в Двинской крепости.

[84] Николай Морозов. Пророки. История возникновения библейских пророчеств, их литературное изложение и характеристика. М., 1914.

[85] Речь идет о книге Морозова «Откровение в грозе и буре» (1907), изданной в 1912 году также и на немецком языке под редакцией и с предисловием проф. Артура Древса.

[86] Воспоминания Морозова под названием «Дни испытанья» опубликованы в «Русской мысли» (1913, №№ 6—8). Они вошли впоследствии в книгу Морозова «Повести моей жизни».

[87] Благодаря любезности И. М. Брюсовой и секретаря кабинета Брюсова Е. В. Чудецкой мы имели возможность познакомиться с некоторыми книгами из личной библиотеки Брюсова. Однако наши попытки найти в этой, в основном хорошо сохранившейся библиотеке поэта книги Морозова с его автографами не увенчались успехом. Здесь хранятся всего две книги Морозова, обе без дарственных надписей: первое издание сборника «Звездные песни» (М., 1910) и второе издание книги «Откровение в грозе и буре. История возникновения Апокалипсиса» (М., 1907).

[88] См.: Николай Морозов. На войне. Рассказы и размышления. Пгр., 1916.

lib.pushkinskijdom.ru

вание по поводу произвола армейских властей, Брюсов писал: «Доходи‹ло› до того, что я не видел никакой возможности продолжать свою работу для „Русских ведомостей“, собирался им написать об этом и ехать в Москву в полную „отставку“. Но тут вмешался Н. А. Морозов и попытался дело уладить».[89]

Взаимоотношения Брюсова и Морозова — еще одна интересная страница в истории русской культуры. История этих взаимоотношений подтверждает правильность концепций советского литературоведения, рассматривающего переход Брюсова на сторону революции и советской власти как явление вполне закономерное, подготовленное всем предшествующим его идейным и творческим развитием. В то же время эта дружба опровергает точку зрения буржуазных зарубежных исследователей Брюсова (К. В. Мочульский,[90] В. Эрлих,[91] А. Шмидт[92] и др.), рассматривающих приятие им Октябрьской революции и вступление в партию как результат случайных сил и пытающихся умалить значение тех объективных факторов, которые определили выбор Брюсова.

Дружба с таким выдающимся революционером, каким был Морозов, длительное общение с ним не могли пройти бесследно для Брюсова; она сыграла известную роль в идейно-творческих исканиях Брюсова, в общей идейно-художественной перестройке поэта. Для Брюсова Морозов явился одной из тех героических личностей, одним из тех героев истории — и притом русской истории, — поискам которых была посвящена вся сознательная творческая жизнь поэта.

О СТИХОТВОРЕНИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ВЕЛИКИЙ МУЖ»

(ИЗ ПЕРЕПИСКИ Е. В. ТАРЛЕ И Б. М. ЭЙХЕНБАУМА)

Впервые предположение о том, к кому обращено стихотворение М. Ю. Лермонтова «Великий муж! Здесь нет награды...», было высказано Б. М. Эйхенбаумом.[1] Первая, не дошедшая до нас строфа стихотворения, полагал исследователь, вероятно, и заключала в себе имя «великого мужа». «Без этой строфы, — писал он, — приходится строить догадки» (стр. 167). Исходя из текста стихотворения и фактов биографии поэта, самым вероятным «кандидатом» на роль «великого мужа» Б. М. Эйхенбаум считал П. Я. Чаадаева, первое «Философическое письмо» которого, напечатанное в сентябре 1836 года, несомненно было известно Лермонтову и оказало влияние на его знаменитую «Думу». Мысль об идейной и стилистической связи «Философического письма» и «Думы» Б. М. Эйхенбаум развил в комментариях к этому стихотворению (стр. 195—196).

В 1948 году догадка Б. М. Эйхенбаума об адресате «Великого мужа» была оспорена Ираклием Андрониковым, высказавшим предположение о том, что «великим мужем», чей «славный подвиг» не нашел признания современников, был герой Отечественной войны 1812 года М. Б. Барклай-де-Толли.[2]

Б. М. Эйхенбаум не считал вопрос о «великом муже» решенным и неоднократно возвращался к нему в своих научных размышлениях и в разговорах со специалистами, чьи интересы так или иначе были связаны с Лермонтовым и его эпохой. Особенно интересовало его мнение известного историка академика Е. В. Тарле, с которым Б. М. Эйхенбаума связывали долгие годы близкого знакомства. В июле 1951 года после разговора о загадочном стихотворении Лермонтова ученые обменялись публикуемыми письмами.

---

[89] Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. Составил Н. Ашукин. М., 1929, стр. 326.

[90] К. Мочульский. Валерий Брюсов. «Jmsa-press», Paris (5-e), 1962.

[91] Виктор Эрлих. Образы поэта и поэзии в славянском романтизме и неоромантизме (Красинский, Брюсов, Блок). «American contributions to the V International Congress of slavists», Sofia, 1963, The Hague, 1964.

[92] Alexander Schmidt. Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. München, 1963.

[1] См.: М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений в 5 томах, т. II. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 166—169. Далее ссылки в тексте.

[2] Ираклий Андроников. Лермонтов. Новые разыскания. «Советский писатель», 1948, стр. 79—102.

lib.pushkinskijdom.ru

15 VII 51

Дорогой Борис Михайлович!

После Вашего ухода перечитал «Великого мужа».

Мне кажется, имеется в виду quidam ignotus, который снабжен следующими твердыми признаками:

1. Он в 1836 г. уже покойник, и его лишь на небе должно искать, ибо только там нашлась для него награда.

2. Его «славный подвиг» — действие (а не мысль, не духовное etc.), — действие реальное, однократное («так жизнь скучна, когда боренья нет..», «Мне нужно действовать, я каждый день бессмертным сделать бы желал...», «Мне жизнь все как-то коротка, и все боюсь, что не успею я свершить чего-то...»).[3] Свершить, а не написать — и что-то такое, что может обессмертить в один день совершившего это действие.

3. Что-то однократное, реальное, за что совершивший заплатит жизнью («Смерть моя ужасна будет, чуждые края ей удивятся, а в родной стране все проклянут и память обо мне»). Т. е. поступок будет настолько одиноким и вразрез с обычным, привычным, что ему большинство людей в лучшем для совершившего случае может лишь удивляться, если это их не касается («чуждые края»), — но именно только удивляться (s'étonner), а не восхищаться (admirer), — а родная сторона совсем не поймет и проклянет, и ответит «ужасной» смертью, и даже память его тоже проклянет.

4. «Великий муж» 1836 года совершил что-то, о чем мечтал в 1831 году отрок для себя.[4] Великий муж совершил что-то до 1836 г. такое, за что на земле ему награды нет, и что-то такое, что лишь *позднее* преданье может оценить «беспристрастно» и только *поздний* потомок сможет не только почтить слезой, но громко восславить «*блистательной* тризной», широким торжеством, а не только скрытным немым чувством сыновней гордости. Сын — только «душой закипит», — он еще не дождется блистательного чествования подвига отца. Еще будет для этого слишком рано. Только поздние потомки поймут и признáют, что ignotus 1836 года любил отчизну (Пестель? Рылеев?). Без 11 июня 1831 г., мне кажется, трудно *даже и приступать* к решению проблемы 1836 г. Но приступать к загадке не значит ее решить. К счастью, я в лермонтоведах не служу и не обязан делать за них работу!

Сердечный привет!

Евг. Тарле.

21 VII 1951

Дорогой Евгений Викторович!

Оля привезла мне Ваше «лермонтоведческое» письмо (я живу теперь в Комарове, б. Келломяки) — я с большим интересом читал его. Стихотворение «11 июня» я тоже считаю «программным», центральным; однако прямой и обязательной связи его с «великим мужем» не вижу. Общая идейная связь, конечно, есть, но вряд ли она может помочь отгадке лица.

В ответ на Ваши соображения напишу свои, которые не вполне совпадают с Вашими.

1. Несомненно ли, что «великий муж» — *покойник?* Лермонтов обращается к нему, как к живому лицу, только что получившему вместо признания («награды») хулу, и говорит, что на земле *его* взгляды (т. е. взгляды этого *живого* лица) не сыщут признания — оно возможно только на небе. Так я понимаю слово «взгляды»: не взгляды вообще, не взгляды современников, не взгляды поэта (т. е. не «*мои* взгляды»), а взгляды этого «великого мужа», ищущего сочувствия и признания. В таком случае речь идет о поступке, совершенном именно сейчас, в 1836 году, и о последствиях этого поступка как для самого лица, так и для потомства. Мне кажется, что иначе слово «взгляды» в данном контексте нельзя понять. «Ее на небе сыщут взгляды» — *чьи* же взгляды ищут этой «награды»? Ясно, что взгляды того, кто совершил «подвиг». И ясно другое: эти взгляды, т. е. этот человек, ищет «награды» *на земле* — значит речь идет о живом.

2. Слово «подвиг» означает у Лермонтова не только и не обязательно однократный поступок, «действие». В стихотворении об отце (1831 г. — «Ужасная судьба отца и сына») он говорит: «Но ты свершил свой подвиг, мой отец», разумея под этим всю его жизнь — жизненный подвиг. *Слово* для Лермонтова — тоже поступок, если оно приводит к серьезным последствиям, если оно является выражением мужества и силы. Вспомните стихотворение «Поэт» — «как колокол на

[3] Здесь и выше цитируется стихотворение Лермонтова «1831-го июня 11 дня».

[4] Жизнь отрока оказалась слишком «коротка». (Примеч. Е. В. Тарле).

lib.pushkinskijdom.ru

башне вечевой». А Герцен сравнил появление «письма» Чаадаева в «Телескопе» с выстрелом, раздавшимся в ночи. Письмо Чаадаева было своего рода «поступком», «действием» — событием, а не просто интересной статьей. История с этим «письмом» не могла пройти мимо внимания Лермонтова, а Чаадаев, конечно, воспринимался им как великий патриот, не побоявшийся крикнуть «немытой России», что она — «страна рабов, страна господ», и объявленный за это клеветником и сумасшедшим. Чего же надо было еще, чтобы признать это «письмо» подвигом, а его автора — мучеником и «великим мужем»?

3. Декабристы (Пестель, Рылеев), погибшие на виселице, могли не сомневаться, что только правительство объявило их «изменниками»; общество могло считать их поступок заблуждением, даже преступлением, но не видело в нем предательства, измены. Между тем последняя строка лермонтовского стихотворения предполагает обвинение «великого мужа» в том, что он не любит отчизны, что он не патриот и проч. Я считаю эту строку очень важной, поскольку она бросает свет на такие слова, как «доблесть», «подвиг». Все стихотворение написано, по-видимому, о человеке, поступок которого был проявлением подлинной и высокой любви к отчизне, между тем как этот поступок был объявлен выражением ненависти к ней. Стихотворение Лермонтова — своего рода «апология», созвучная написанной самим Чаадаевым «Апологии сумасшедшего».

Вот мои главные соображения, заставляющие меня и теперь думать, что стихотворение это обращено к Чаадаеву, а не к Барклаю де Толли, не к Пестелю или Рылееву, не к Радищеву. Вы говорите — «quidam ignotus». Но ведь не так уж много в России 30-х годов таких «игнотусов», которых Лермонтов (строгий и требовательный) мог бы подарить званием «великого мужа». Чаадаев («Он в Риме был бы Брут, в Афинах — Периклес») кажется мне самым подходящим, если не предъявлять к нему требований и мерок 1951 года.

Если наша «лермонтоведческая» переписка продолжится, я буду очень рад.

Будьте здоровы!

Б. Эйхенбаум.

lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

ПУШКИН И С. Д. ПОЛТОРАЦКИЙ

(ИСТОРИЯ ОДНОЙ ПУБЛИКАЦИИ)

В октябрьском номере парижского журнала «Revue encyclopédique» за 1822 год (т. XVI, стр. 119—120) напечатана заметка S. P—y (С. Д. Полторацкого) о «Сыне отечества». Среди писателей — участников журнала назван и Пушкин, автор оды «Вольность», «полной одушевления, поэзии и возвышенных идей», и стихотворения «Деревня», «в котором, дав восхитительную и верную картину красот природы и сельских забав, поэт скорбит о печальных следствиях рабства и варварства, высказывая в стихах, полных силы и энергии, светлую надежду на зарю свободы, которая воссияет для его родины. Два эти произведения, оставшиеся неизданными, были причиной преследования молодого поэта, высланного в Бессарабию».[1]

В 1952 году Ф. Я. Прийма опубликовал выдержки из письма С. Д. Полторацкого к французскому писателю и переводчику Ксавье Мармье (от 31 марта 1855 года): «Дали ли Вам в Москве познакомиться (в рукописи, разумеется) с знаменитой одой Пушкина „Вольность", которая послужила причиной высылки его из Петербурга в распоряжение генерала Инзова, губернатора Бессарабии? Несколько строк на эту тему Вы найдете в «Revue encyclopédique» (октябрь, 1822 г., том 16, стр. 119—120); они причинили много неприятностей и огорчений тому, кем они были написаны»,[2] т. е. самому Полторацкому.

После публикации Ф. Я. Приймы становится возможным связать с Пушкиным малоизвестное «секретное письмо» барона И. И. Дибича, исправлявшего должность начальника Главного штаба, к главнокомандующему 1-й армией графу Ф. В. Остен-Сакену от 30 июня 1823 года «Об увольнении в отставку прапорщика Полторацкого за переписку с парижским книгопродавцем».[3]

Приводим это письмо с небольшими сокращениями: «По дошедшим его императорскому величеству сведениям чрез министерство иностранных дел, по заграничным сношениям, свиты его императорского величества по квартирмейстерской части прапорщик Полторацкий оказался виновным в переписке с парижским книгопродавцем, в которой он отзывался, в весьма неприличных и дерзких выражениях, насчет правительства нашего... почему прапорщик Полторацкий за столь предосудительный поступок против своего отечества подвергал себя военному суду. Но государь император, снисходя единственно к молодым его летам и в надежде исправления в будущем своем поведении, высочайше повелеть соизволил: отставить его только от службы. Сверх того, его величеству угодно, дабы ваше сиятельство, призвав к себе прапорщика Полторацкого, объявили ему причину сей отставки и приказали бы обязать его подпискою, дабы он, отправясь в свои деревни, никуда из оных не отлучался, впредь до разрешения правительства, которое будет иметь за ним надзор...» [4]

«Весьма неприличные и дерзкие выражения насчет правительства» в письме С. Д. Полторацкого к «парижскому книгопродавцу» (т. е. редактору М.-А. Жюльену) — это, конечно, упоминавшиеся выше строки о Пушкине на страницах «Revue encyclopédique» («печальные следствия рабства и варварства», «светлая надежда на зарю свободы, которая воссияет для его родины»).[5] Менее вероятно, что Полто-

---

[1] М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. I. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 358.

[2] Ф. Прийма. С. Д. Полторацкий как пропагандист творчества Пушкина во Франции. «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 301. В черновом автографе этого письма последнее предложение читается так: «которые были весьма гибельны для того, кем они были написаны» (там же, стр. 307).

[3] «Русская старина», 1901, сентябрь, стр. 622.

[4] С. Д. Полторацкий находился в это время в штабе 1-й армии, расквартированном в Могилеве (см.: «Литературное наследство», т. 58, стр. 38).

[5] Это следует и из письма П. А. Вяземского к М.-А. Жюльену от 21 мая 1824 года: «Можно, кажется, утверждать, что один из ваших корреспондентов уже

lib.pushkinskijdom.ru

рацкий сопроводил свой отзыв о «Сыне отечества» антиправительственным письмом к редактору.

Увольнение со службы и высылка в деревню под надзор полиции — таковы «гибельные» последствия пропаганды творчества опального Пушкина и прогрессивного образа мыслей.[6]

«Высочайшее повеление» о наказании Полторацкого вместе с тем и красноречивое свидетельство о враждебном отношении Александра I и его окружения к великому поэту; в этом значение документа, затерявшегося на страницах «Русской старины».

Л. ЧЕРЕЙСКИЙ

БЫЛ ЛИ П. В. ЗАСОДИМСКИЙ АВТОРОМ ПЕРЕДЕЛКИ РОМАНА ЭРКМАНА-ШАТРИАНА «ИСТОРИЯ КРЕСТЬЯНИНА»?

В интересном сообщении В. Захариной «Роман Эркмана-Шатриана „История крестьянина“ и его переделка в революционной народнической пропаганде» [1] говорится о том, что наиболее вероятным автором этой переделки является тогда еще только начинавший свою литературную деятельность писатель-народник Павел Владимирович Засодимский. К числу уже приведенных В. Захариной аргументов, подтверждающих вероятность его авторства, можно присоединить еще несколько.

В 1870 году Засодимский познакомился и близко сошелся со своими земляками-вологжанами М. В. Куприяновым и Ф. Н. Лермонтовым. Спустя год оба они стали активными членами кружка «чайковцев». Вполне возможно, что именно они привлекли Засодимского к работе над переделкой романа «История крестьянина».

Осенью 1872 года по рекомендации Ф. Н. Лермонтова Засодимский становится сельским учителем в селе Большие Меглицы Новгородской губернии, где находилось имение отца известной революционерки С. А. Лешерн. Весьма вероятно, что он под руководством Лешерн вел среди крестьян пропагандистскую работу. Об этом свидетельствует тот факт, что вскоре после прибытия Засодимского по всей округе распространился слух о необыкновенных успехах, которых удалось добиться молодому учителю, о его доброжелательном отношении к мужикам и т. д. В результате официально в должности учителя его не утвердили, и он очень скоро вынужден был покинуть деревню.

Известно также, что среди книг небольшой библиотеки, организованной Засодимским в деревне, был роман Эркмана-Шатриана. Много лет спустя в одном из писем к В. Г. Черткову писатель говорил: «Когда я был сельским учителем... 2 тома Эркмана-Шатриана „История фран‹цузского› крестьянина“... при мне не стояли в школе, все ходили по рукам».[2]

Переделка романа Эркмана-Шатриана, как установлено В. Захариной, была напечатана осенью 1873 года, не позднее сентября. Если учесть время, которое могло потребоваться на доделку рукописи литературным комитетом «чайковцев», на ее пересылку за границу (в Женеву), на набор и печатание, то Засодимский, по-видимому, должен был работать над «Историей крестьянина» с середины 1872 до начала 1873 года.

Казалось бы, ясно. «Чайковцы» отправили Засодимского в деревню, чтобы он там (возможно, вместе с Лешерн) работал над переделкой «Истории крестьянина», совмещая это с деятельностью учителя и пропагандиста. И все-таки, как ни

потерпел на службе за те сведения о литературе, которые он вам посылал. По крайней мере, такой слух прошел у нас при немилостях, обрушившихся на одного молодого офицера» («Литературное наследство», т. 31—32, 1936, стр. 96). «Сведения о литературе» — это, конечно, обзор «Сына отечества» с упоминанием о Пушкине.

[6] С. Д. Полторацкий (1803—1884) окончил 29 января 1823 года известное московское училище для колонновожатых с чином прапорщика (см.: [Н. В. Путята]. Генерал-майор П. Н. Муравьев. СПб., 1852, стр. 38). По словам новейшего исследователя, примечательны «черты училища: широкий диапазон культурных интересов, высокий культ товарищества, поощрение самостоятельности и чувство равенства» (см.: М. В. Нечкина. Движение декабристов, т. I. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 102—103). И не случайно из Муравьевского училища вышло 24 декабриста. Среди них знакомые Пушкина — Н. В. Басаргин, В. П. Зубков, А. О. Корнилович, П. А. Муханов, В. А. Перовский, Л. А. Перовский, З. Г. Чернышев и А. В. Шереметьев. В такой среде воспитывался С. Д. Полторацкий.

[1] «Русская литература», 1964, № 2.

[2] ЦГАЛИ, архив В. Г. Черткова, ф. 552, оп. 1, ед. хр. 1265, л. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

заманчиво считать автором брошюры «История одного французского крестьянина» [3] Засодимского, он им, вероятнее всего, не был. И вот почему.

В февральском номере «Отечественных записок» за 1872 год появилась статья А. Энгельгардта об артельных сыроварнях в Тверской губернии. Благосветлов, редактор журнала «Дело»,[4] где тогда сотрудничал Засодимский, отправил туда молодого писателя «исследовать состояние артельных сыроварен и представить о них правдивый, беспристрастный отчет». «Два месяца странствовал я по Тверск‹ой› г‹убернии›, где на лошадях, где пешком», — рассказывал позднее писатель в «Автобиографии».[5]

По возвращении Засодимский написал отчет о своем путешествии. Маловероятно, что в это время писатель мог помышлять о какой-нибудь серьезной литературной работе.

Осенью, как уже отмечалось выше, Засодимский стал учителем. В своих воспоминаниях и статьях [6] писатель позднее не один раз говорил о том, что школа целиком захватила его, что он абсолютно не имел свободного времени. Помимо занятий с учениками, он обучал грамоте взрослых, выдавал книги из библиотеки, посещал крестьянские сходки и т. д. Кроме того, живя в деревне, Засодимский начал работать над новым своим произведением. Сам он об этом писал: «В то же время, т. е. когда я был сельским учителем, мною были набросаны начальные главы моего первого романа „Хроника села Смурина“ (впрочем, этою работой мне удавалось заниматься только ночью)».[7] При таких условиях, естественно, ничего другого Засодимский писать не мог.

Накануне 1873 года Засодимский вернулся в Петербург. В «Автобиографии» он рассказывал: «В течение 1873 г. я с небольшими перерывами писал роман из крестьянской жизни... С горячим увлечением, с любовью работал я над этим первым романом...» [8] В том же году писатель начал публикацию цикла статей под общим названием «Из записок старого учителя», где изложил целую систему своих взглядов на вопросы воспитания подрастающего поколения, а также написал рассказ «Дурак».

Все это говорит о том, что Засодимский ни в конце 1872, ни в начале 1873 года работать над переделкой романа Эркмана-Шатриана не мог.

Далее. Ставя вопрос об авторстве переделки «Истории крестьянина», небезынтересно узнать, как относился Засодимский к литературе, предназначенной для чтения среди народа.

Известно, что в конце 80-х и начале 90-х годов писатель принимал активное участие в деятельности издательства «Посредник», созданного при ближайшем участии Л. Н. Толстого. Сохранилось несколько очень интересных писем Засодимского к В. Г. Черткову, ведавшему всеми делами издательства, где много говорится о том, какой должна быть литература для народа. В одном из писем мы читаем: «...от народной книги, по моему мнению, требуются лишь два необходимых условия: во 1) чтобы книга была *хорошая;* во 2) чтобы она заинтересовала непременно читателя. Когда я был сельским учителем, специальные книги для народа (о громе и молнии, северных окраинах России, о деньгах и т. п.) стояли в школе на полках, а 2 тома Эркмана-Шатриана „История фран‹цузского› крестьянина“, полные таких слов, как „пролетарий, конституционный, революция, буржуа, эмигранты, аристократы“ и проч., ни одного дня при мне не стояли в школе, все ходили по рукам. Конечно, у меня спрашивали пояснений — и я должен был давать их».[9]

Итак, Засодимский не видел ничего предосудительного в том, что в книге, предназначенной для народа, употреблялись слова «пролетарий», «конституция», «революция» и т. п. И если бы он был автором переделки романа Эркмана-Шатриана, то вряд ли стал избегать их во время своей работы. Между тем в нелегальной брошюре «История одного французского крестьянина» мы не встретим ни

---

[3] Под таким названием «чайковцы» напечатали переделку романа Эркмана-Шатриана.

[4] Ссылка В. Захариной на то, что «Засодимский сотрудничал в ряде журналов — „Дело“, „Неделя“, „Слово“ и др.», неточна. До 1873 года он был постоянным сотрудником только «Дела». Кроме того, одна статья писателя была опубликована в газете «Голос» (1867), несколько стихотворений — в «Иллюстрированной газете» (1868) и один рассказ в журнале «Сияние» (1872). В «Неделе», «Слове» и других изданиях Засодимский сотрудничал позднее.

[5] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, собр. П. Я. Дашкова, ф. 93, оп. 3, № 529, л. 3.

[6] П. Засодимский. Из воспоминаний. М., 1908; П. Засодимский. Из записок старого учителя. «Педагогический листок», 1873, 1874, 1875.

[7] П. Засодимский. Из воспоминаний, стр. 259.

[8] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, собр. П. Я. Дашкова, ф. 93, оп. 3, № 529, л. 4.

[9] ЦГАЛИ, архив В. Г. Черткова, ф. 552, оп. 1, ед. хр. 1265, л. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

одного из подобных слов, хотя в переводе романа, сделанном Марко Вовчок, они встречаются довольно часто.

Кроме того, Засодимский считал Черткова очень близким человеком и делился с ним самыми сокровенными своими мыслями и чувствами. Поэтому если бы он имел какое-нибудь отношение к переделке романа Эркмана-Шатриана, он наверняка хотя бы вскользь упомянул об этом.

И, наконец, последнее. Незадолго до своей смерти Засодимский составил подробнейшую библиографию всех своих когда-либо публиковавшихся произведений под названием «Список всех сочинений П. Засодимского».[10] Помимо оригинальных сочинений, в библиографии учтены также все переводы и переделки с иностранных языков. В том числе и с французского. Среди перечисленных переводов и переделок роман Эркмана-Шатриана не значится. Маловероятно, что эту свою работу Засодимский забыл включить в библиографию. В нее вошли даже небольшие газетные заметки, печатавшиеся к тому же без подписи автора.

Таким образом, предположение, что автором переделки романа Эркмана-Шатриана «История крестьянина» был П. В. Засодимский, не подтверждается. Что же касается криптонима «З-аго», указанного в рукописи, посвященной истории кружка «чайковцев», и совпадающего, по мнению В. Захариной, с фамилией Засодимского, то этот аргумент неубедителен. К тому же сам писатель никогда подобным криптонимом не пользовался. Большинство своих публицистических статей он подписывал: «П. З-скій».

Кто был автором переделки «Истории крестьянина», покажут дальнейшие изыскания.

Н. ЯКУШИН

ДВА ЗАМЕЧАНИЯ К СТАТЬЕ Ф. КУЗНЕЦОВА О БЛАГОСВЕТЛОВЕ

В № 1 журнала «Русская литература» за 1964 год опубликована интересная статья Ф. Ф. Кузнецова «Г. Е. Благосветлов и „охранители“». Можно только приветствовать настойчивость исследователя, добивающегося исторической реабилитации Благосветлова. Определить его роль и место в истории русской общественной мысли и журналистики действительно необходимо. Благосветлов заслуживает этого.

Однако в пятом разделе статьи содержится ряд спорных моментов, не украшающих объективное научное исследование.

Прежде всего представляется неверным и недоказанным утверждение, что мысль об издании журнала «Дело» с самого начала принадлежала Благосветлову, а не Шульгину и что уже в феврале 1866 года, т. е. до закрытия «Русского слова», Шульгин выступал в качестве подставного лица. Тот факт, что третье предостережение «Русскому слову» последовало 16 февраля 1866 года, а Шульгин подал прошение об издании журнала «Дело» 17 февраля 1866 года, дает некоторое основание для гипотезы Ф. Ф. Кузнецова. Однако при окончательном решении вопроса о роли Благосветлова в создании «Дела» следует учесть ряд других документальных свидетельств.

Во-первых, Благосветлов писал Шелгунову не только о необходимости продолжить издание «Русского слова» под новым названием, как это отмечает Ф. Ф. Кузнецов, но и о своем желании сойтись с новым журналом: «Теперь я размышляю о том, как бы удовлетворить подписчиков „Русского слова“. Лучшим средством удовлетворения я считаю сойтись с новым журналом „Дело“... Еще не окончены мои условия по этому соглашению...»[1] Это было написано в июне 1866 года.

Во-вторых, в некрологе Шульгина, опубликованном в «Деле» в 1882 году, т. е. уже после смерти Благосветлова, когда последнему не могло повредить никакое разглашение редакционной тайны, мы читаем: «Когда последовало разрешение, к Шульгину приехал Благосветлов и предложил ему издавать журнал вместе».[2]

В-третьих, сам Шульгин об участии Благосветлова в издании «Дела» пишет только в июне 1866 года, а не раньше. Если же предположить, что ранее он молчал о соглашении в силу его «тайности», то в таком случае и в июне он не должен был еще разглашать «тайну».

В-четвертых, Шульгин в одном из писем в цензурный комитет указывал, что сделку о передаче «Дела» предлагал ему в 1866 году и Некрасов.[3] Вряд ли он мог

---

[10] ЦГАЛИ, архив П. В. Засодимского, ф. 203, оп. 1, ед. хр. 32.

[1] Г. Е. Благосветлов. Сочинения. СПб., 1882, стр. X.

[2] «Дело», 1882, № 4, отд. «Современное обозрение», стр. 95.

[3] См.: Вопросы журналистики, вып. II, кн. 2. Изд. ЛГУ, 1960, стр. 61.

lib.pushkinskijdom.ru

писать об этом, если вопрос об издании «Дела» Благосветловым был решен заранее и Шульгин выступал лишь исполнителем его воли.

Есть и другие моменты в истории журнала, которые не позволяют принять предположение Ф. Ф. Кузнецова. Он, например, пишет, что Благосветлов «скрывал» свою причастность к «Делу». Когда и от кого? В переписке с цензурой Шульгин уже 11 сентября 1866 года прямо указывал на связь его издания с «Русским словом». К 1868 году об этом знали все: Благосветлов открыто ездил в цензурный комитет по делам журнала. Письмо же М. Попова, приведенное в статье как доказательство версии Ф. Ф. Кузнецова, относится к 1870 году, когда детали организации «Дела» были уже забыты и вряд ли кого интересовали. Очевидным был лишь тот факт, что руководит журналом Благосветлов.

Именно в связи с переходом «Дела» к Благосветлову, о чем цензура догадалась в июле 1866 года, было отменено и разрешение, выданное Шульгину, на издание журнала без предварительной цензуры.

Анализ текстов прошений Шульгина в Главное управление по делам печати также не дает никаких оснований утверждать, что он выступал как подставное лицо до июня 1866 года. Именно с июня планировалось совместное издание журнала, а не раньше, о чем свидетельствует прошение Шульгина, адресованное цензуре, где он заявляет, что редакция намеревается выпустить в 1866 году шесть книжек, а не семь, скажем, или восемь, как могло бы быть, если бы Благосветлов с самого начала был хозяином журнала. Все это косвенным образом говорит в пользу того, что Шульгин, приступая к изданию «Дела» в феврале 1866 года, действовал вполне самостоятельно и лишь после июня 1866 года стал подставным редактором журнала.

Да и сам автор статьи о Благосветлове противоречит своему предположению, когда на стр. 177 пишет: «...в первую же неделю после выхода Благосветлова из крепости состоялось официальное соглашение Благосветлова с Шульгиным об издании „Дела“ как продолжения „Русского слова“», т. е. опять-таки в июне 1866 года.

Нужны дополнительные изыскания для прояснения взаимоотношений Благосветлова и Шульгина в 1865—1866 годах и реального содержания их соглашения. А пока гипотеза Ф. Ф. Кузнецова остается недоказанной.

Теперь о третировании роли и личности Шульгина, допущенном в статье Ф. Ф. Кузнецова.

Когда-то за счет Благосветлова возвеличивали Писарева, и теперь приходится восстанавливать правду о Благосветлове. Сейчас не нужно за счет Шульгина возвышать Благосветлова.

Ф. Ф. Кузнецов, оспаривая в своей статье инициативу и самостоятельность Шульгина в издании журнала, принижает его роль в истории отечественной журналистики, приносит личность Шульгина в жертву стремлению возвеличить Благосветлова. На стр. 176 мы читаем: «Но кто такой Шульгин?.. Похоже ли на то, что Шульгин самостоятельно думал издавать и редактировать журнал? Он не имел для этого ни денег, ни возможностей, *ни потребности*» (даже так!).

Можно ли так небрежно расправляться с человеком, не подтвердив своих слов аргументами? Правда, Ф. Ф. Кузнецов ссылается на отзыв Б. П. Козьмина о Шульгине, относящийся к 1922 году, где говорится о бездарности Шульгина и его невысоких моральных качествах. Однако эта оценка нуждается в серьезных поправках.

Шульгину отказано в потребности издавать журнал, хотя в делах Главного управления по делам печати есть собственноручное его прошение с обстоятельной мотивировкой желания стать издателем ежемесячного журнала. Кроме того, он вовсе не случайный человек в журналистике, хотя и не выдвинулся в ее лидеры.

Литературная деятельность Н. И. Шульгина началась в 1860 году. Он сотрудничал во «Времени» Достоевских, в «Современном слове», «Руси», «Народном богатстве» и даже редактировал последнее, хотя и не значился официальным редактором (на что указано в его некрологе). Участвовал в «Якоре» и «Осе». Одновременно с работой в «Деле» в 1872—1882 годах редактировал «Живописное обозрение».

М. Лемке, характеризуя в своей книге «Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия» (СПб., 1904) сатирический листок с карикатурами — «Осу» (приложение к журналу «Якорь»), указывал, что с приходом к руководству «Осой» (после смерти Ап. Григорьева) Н. И. Шульгина «размер последней сразу увеличивается, подаются надежды, что издание переменит тон, в редакцию вступает свежий элемент сотрудников, и между ними А. К. Шеллер («Лев Звонков»); Аверкиев и „Косица“ ее покидают» (стр. 179). Напомним, что Шеллер в это время сотрудничал в «Современнике» как иностранный обозреватель.

Любопытна и такая деталь. В примечании М. Лемке подчеркивает: «Нельзя не отметить, что в виньетке, в числе медальонов был и портрет Радищева — это редкость» (там же). Изменение состава сотрудников и направления «Осы» после перехода ее к Шульгину отмечают и составители книги «Русская периодическая печать (1702—1894)» (М., 1959, стр. 442). Естественно предположить, что после закрытия «Осы» в 1865 году у Шульгина возникает стремление продолжить литературно-журнальную работу в качестве издателя.

lib.pushkinskijdom.ru

В «Деле» Шульгин также играл определенную роль, хотя и не отличался боевым характером. На нем не только лежали до 1880 года многие хлопоты, связанные с подцензурным положением «Дела» и постоянными преследованиями цензуры. Будучи образованным человеком, Шульгин выступал как переводчик, помогал составлять иностранную хронику, печатал изредка оригинальные произведения. Не случайно в некрологе отмечается его большая деятельность как редактора: «Он брал на себя всегда черновую редакционную работу, ту, которая меньше всего на виду и заключает именно душу дела...»[4]

Привлекает внимание и такой факт. Б. П. Козьмин, давший резкий отзыв о личности Шульгина в 1922 году, в 1948 году в лекциях, прочитанных в Высшей партийной школе при ЦК КПСС по русской журналистике 70—80-х годов XIX века (М., 1948), характеризуя тяжелое цензурное положение журнала «Дело», сослался на пример с запрещением повести «Новая изба», автором которой являлся выступивший под псевдонимом «Н. Иванов» Шульгин (подпись «Н. Иванов» выставлена в корректуре повести, сохранившейся в делах СПб. цензурного комитета).[5]

Цензурный комитет указывал на «несомненную тенденциозность повести „Новая изба", совпадающую с известным отрицательным взглядом редакции „Дела" и ее единомышленников на существующий экономический и общественный строй».[6] Следовательно, Шульгин мог писать остро и тенденциозно, что было опасно с точки зрения охранителей русских самодержавных порядков.

Все это заставляет более осторожно отнестись к оценке личности Н. И. Шульгина. Нужны дополнительные исследования для правильной характеристики его роли в литературе и журналистике, хотя взгляды его вряд ли выходят за рамки буржуазного либерализма. Во всяком случае, не следует повторять той исторической несправедливости, которая была допущена в отношении Благосветлова и против которой сейчас выступает Ф. Ф. Кузнецов.

Б. ЕСИН

ЕЩЕ РАЗ О ФЕЛЬЕТОНЕ В ЖУРНАЛЕ «ПРОСВЕЩЕНИЕ»

В пятой книжке журнала «Вопросы литературы» за 1960 год была опубликована статья М. Зельдовича «Из истории борьбы за наследие революционных демократов. (Забытая статья журнала «Просвещение»)», в которой рассматривается вопрос об авторстве фельетона «Зачем понадобился туман?». «Нам представляется, — писал М. Зельдович, — что это видный публицист и критик-большевик, деятельный сотрудник „Просвещения" В. В. Воровский. К такому же выводу пришел и О. Семеновский в диссертации „Литературно-критическая деятельность В. В. Воровского в 1908—1912 гг." (1953), но подкрепил его главным образом стилистическими сопоставлениями; он не настаивает на бесспорности своей аргументации и называет „Зачем понадобился туман?" в ряде „статей и фельетонов, принадлежность которых Воровскому окончательно не установлена" (стр. 328, 392)» (стр. 99).

В 1960 году О. Семеновский включил статью в книгу «В. В. Воровский. Фельетоны», выпущенную Издательством АН СССР в серии «Литературные памятники». На стр. 373 он пишет: «Мы не располагаем материалами, документально подтверждающими принадлежность фельетона Воровскому, однако есть очень серьезные основания для такого утверждения».

В 1955 году автор данной заметки, введенный в заблуждение аргументацией О. Семеновского, в своей диссертации «Воровский — публицист» также приписал этот фельетон Воровскому. Однако в настоящее время доказательства как Семеновского, так и Зельдовича вызывают сомнения.

Оба исследователя исходят из убеждения, что псевдоним «Кий» до сих пор не расшифрован. Однако известно, что так подписывался партийный публицист Павлин Васильевич Пятницкий. Старый большевик С. Мицкевич, вспоминая о марксистских кружках города Саратова в 1915 году, писал: «В одном из них я бывал. Кроме меня там выступали: т. Пятницкий; кличка и литературный псевдоним „Кий", бывший тогда меньшевиком-оборонцем (теперь, кажется, коммунист, не смешивать с тов. Пятницким — «Пятницей», работающим в Коминтерне)...»[1] Кстати сказать, предостережение С. Мицкевича имело веское основание: в наши дни путают этих двух Пятницких. В книге «Шестой съезд РСДРП (большевиков). Протоколы» (Госполитиздат, М., 1958) на стр. 451 значится: «*Кий* — см. Пятницкий И. А.», т. е.

---

[4] «Дело», 1882, № 4, отд. «Современное обозрение», стр. 96.
[5] ЦГИА, ф. 777, оп. 2, № 76, часть 7, л. 273.
[6] Там же, ф. 776, оп. 3, № 399, л. 35.
[1] «Пролетарская революция», 1923, № 4, стр. 255.

lib.pushkinskijdom.ru

имеется в виду Иосиф Аронович Пятницкий, старый деятель КПСС, действительно работавший в Коминтерне; он был оклеветан и погиб в 1939 году.

А. Ильин-Женевский также подтверждал, что П. В. Пятницкий — «Кий» «постоянно писал под этим псевдонимом» в газете «Рабочий» в 1917 году.[2]

Наконец, в «Словаре псевдонимов» И. Ф. Масанова значится, что «Кий» принадлежит П. В. Пятницкому (т. II, стр. 60; т. IV, стр. 394).

Павлин Васильевич Пятницкий сотрудничал в партийной прессе примерно с 1910 по 1920 год. Им написано немало статей и брошюр и все неизменно за подписью «Кий». Он сотрудничал, помимо «Правды» (в 1917 году — «Рабочий»), в «Волне» (Гельсингфорс, 1917), «Петроградской Правде» (1918) и т. д. Ему принадлежат такие брошюры, как «В поисках лучшего» (СПб., 1910), «Рабочая партия» (Саратов, 1916), «Задачи профессиональных союзов» (Пгр., 1917), «Республика Советов» с предисловием Луначарского (Пгр., 1918), «Не быль и не сказки» (Пгр., 1917), «Сельская коммуна» (Пгр., 1918), «Что такое социализм» и многие другие.

У нас нет достаточных оснований приписывать фельетон в «Просвещении» П. В. Пятницкому. Однако тот факт, что под его работами стоит подпись «Кий», не позволяет, как нам кажется, столь безоговорочно утверждать, что этот псевдоним принадлежит Воровскому.

Следует принять также во внимание, что у Воровского в эти годы было весьма много псевдонимов, которыми он подписывал свои фельетоны: Фавн, Кентавр, Профан, Мухомор, Псевдоним и т. д. Среди них самый распространенный — Фавн. Этот псевдоним знал В. И. Ленин, знали и другие литераторы-большевики. За этой подписью фельетоны Воровского появлялись в «Волне», «Новом луче», «Звезде» и других партийных органах. Что же мешало ему опубликовать фельетон за подписью «Фавн» в «Просвещении»?

Вызывают сомнение и другие доказательства О. Семеновского и М. Зельдовича. Так, недостаточно убедительны проводимые М. Зельдовичем смысловые аналогии между фельетоном и статьей Воровского о Добролюбове, опубликованной в журнале «Просвещение» номером раньше. Исследователь забывает, что журнал печатал только такие материалы, которые выражали большевистскую точку зрения, отсюда — их полнейшее идейное единство. Что же касается латинского афоризма в конце статьи, то вряд ли его можно рассматривать как элемент стиля именно Воровского. Латинские афоризмы использовали в своих статьях многие публицисты того времени. И не мудрено. Все, кто окончил классическую гимназию, могли знать эти очень ходкие в те годы изречения.

Весьма общие рассуждения М. Зельдовича и О. Семеновского не могут, на наш взгляд, служить вескими аргументами в установлении авторства фельетона «Зачем понадобился туман?». Вопрос этот требует дальнейшего изучения. Во всяком случае, еще рано включать этот фельетон в сборники Воровского.

Н. ПИЯШЕВ

О ПЕРВОМ УПОМИНАНИИ ПЬЕС ШЕКСПИРА В РУССКОЙ ПЕЧАТИ

Первое упоминание Шекспира в русской печати относится к 1748 году.[1] В «епистоле» А. П. Сумарокова «О стихотворстве» среди прославленных писателей древности и нового времени, обитающих на Геликоне, был назван и «Шекспир, хотя непросвещенный». Примечание к этому месту гласило: «Шекеспир, аглинский трагик и комик, в котором и очень худова и чрезвычайно хорошева очень много. Умер 23 дня апреля, в 1616 году на 53 века своего».[2] Так было впервые в нашей стране печатно упомянуто *имя* великого английского драматурга. Названия же двух его пьес появились в печати по крайней мере за семнадцать лет до этого.

С 1728 года в Петербурге начали издаваться «Исторические, генеалогические и географические примечания в Ведомостях» (далее: «Примечания»), которые вначале комментировали статьи, помещенные в «С.-Петербургских ведомостях», а затем постепенно превратились в самостоятельный первый в России литературный и научно-

---

[2] «Красная летопись», 1930, № 2, стр. 223.

[1] См.: Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. Изд. «Книга», М., 1964, стр. 95. См. также: А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром в России. В кн.: Театральное наследие, сб. I. Л., 1934, стр. 49; A. Lirondelle. Shakespeare en Russie. Paris, 1912, p. 24; P. N. Berkov. English Plays in St. Petersburg in the 1760's and 1770's. «Oxford Slavonic Papers», vol. VIII, 1958, p. 90.

[2] А. П. Сумароков. Две Епистолы. СПб., 1748, стр. 9, 28.

lib.pushkinskijdom.ru

популярный журнал. Открывая журнал в 1729 году обращением к «благосклонному читателю», издатель Г. Ф. Миллер указывал на предшественников — «моралические понедельные писма», выходившие в европейских странах; в их числе был назван и «Аспектатор», т. е. «зритель или рассуждатель о всяких делах», «который в рассуждении превращенных нравов и обычаев человеческих боле всех свои дела продолжал».[3] Речь шла об английском сатирико-нравоучительном журнале «Зритель» («The Spectator»), который издавался Ричардом Стилем и Джозефом Аддисоном в виде отдельных листков-очерков с 1711 по 1714 год. Он пользовался большой известностью как в Англии, так и за ее пределами, переиздавался десятки раз в виде полного комплекта и вызвал ряд подражаний в других странах. Популярности журнала способствовали иноязычные его переводы, особенно французский, который был пространно озаглавлен «Зритель, или Новый Сократ, показывающий безыскусный портрет нравов этого века» («Le Spectateur, ou le Socrate Moderne, où l'on voit un Portrait naïf des Moeurs de ce Siecle»). Он тоже многократно издавался, начиная с 1715 года, причем не только во Франции, но и в Голландии, Швейцарии и Германии. С этого перевода был сделан изданный в 1719 году немецкий перевод, удержавший французское наименование в заглавии: «Спектатёр, или благоразумные размышления над развращенными нравами нынешнего мира» («Der Spectateur, oder vernünftige Betrachtungen über die verderbten Sitten der heutigen Welt»).

В России первой половины XVIII века «Зритель» был известен главным образом благодаря французскому и немецкому переводам, так как английским языком владели в это время лишь немногие наиболее просвещенные деятели русской культуры, такие, например, как А. Д. Кантемир.[4] Миллер несомненно знакомился с журналом по немецкому переводу, что видно хотя бы из употребленных им слов: «в рассуждении превращенных нравов», явно подсказанных немецким заглавием.

На страницах «Зрителя» часто и по самым различным поводам упоминались Шекспир и его пьесы: журнал впервые выходил как раз в то время, когда в Англии возрождался интерес к драматургу.[5]

В 1731 году в «Примечаниях» публиковались первые русские переводы очерков из «Зрителя».[6] В их числе был «Перевод LXI разговора из 1 части Спектатора». Судя по нумерации, источником служил не оригинал, а перевод, французский или немецкий (в английском оригинале соответствующий очерк идет под № 77). Сличение текста убеждает, что это был именно немецкий перевод.

Очерк посвящен рассуждению о рассеянности (в русском переводе — «задумчивости»); он принадлежал перу Юстеса Баджела (Budgell, 1686—1737), одного из членов кружка Аддисона.[7] В качестве средства преодоления рассеянности автор советовал размышлять обо всем, что приходится видеть и слышать, о пустяковых предметах не менее, чем о важных, ибо из всего можно извлечь какое-то поучение. И, подкрепляя свою мысль примерами, он между прочим заявлял, что способен смотреть с таким же вниманием кукольные представления или оперу (т. е. пустые зрелища, по его понятиям), как и «Гамлета» или «Отелло» (т. е. серьезные драматические произведения).[8] В «Примечаниях» это место звучало так: «...и я при

---

[3] «Примечания», 1729, ч. I, 4 января, стр. 1.

[4] См.: М. П. Алексеев. Английский язык в России и русский язык в Англии. «Ученые записки Ленинградского университета», № 72, серия филологических наук, вып. 9, 1944, стр. 87. В библиотеке А. Д. Кантемира «Зритель» был представлен лондонским переизданием 1739 года (см.: В. Н. Александренко. К биографии князя Кантемира. «Варшавские университетские известия», 1896, кн. II—III, стр. 34 (№ 490). Об известности «Зрителя» в России см.: В. Солнцев. «Всякая всячина» и «Спектатор». «Журнал Министерства народного просвещения», ч. 279, 1892, январь, стр. 125—156; В. Лазурский. «Le Spectateur» и «Всякая всячина». «Русский библиофил», 1914, № 8, стр. 23—27; E. J. Simmons. English literature and culture in Russia. Cambridge, Mass., 1935, pp. 102—112.

[5] См.: O. Wendt. Steels literarische Kritik über Shakespeare im «Tatler» und «Spectator». Rostock, 1901; M. Child. Mr. Spectator and Shakespeare. «Library», 2nd ser., vol. VI, 1905, pp. 360—379; В. Лазурский. Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона, т. II. Одесса, 1916, стр. 114—166.

[6] См.: «Примечания», 1731, ч. XI, стр. 41—44; ч. XXXI, стр. 123—126; ч. LVII, стр. 233—236; ч. LXIX, стр. 281—284; ч. LXXVIII, стр. 317—320; ч. CIV, стр. 423—426.

[7] О нем см.: В. Лазурский. Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона, т. I, 1909, стр. 98—100.

[8] «...and ‹I› can make a shift to command my Attention at a *Puppet-Show* or an *Opera*, as well as at *Hamlet* or *Othello*» («The Spectator», vol. I, 2nd ed., London, 1713, p. 299); во французском переводе: «...et je puis être attentif au Jeu de Marionettes ou à l'Opéra, aussi bien qu'à la représentation de *Hamlet* ou d'*Othello*» («Le Spectateur, ou le Socrate Moderne...», t. I, Amsterdam, 1716, p. 397); в немецком переводе: «...und ich kan in einem *Marionetten*-Spiel oder einer *Opera* so aufmercksam sehen, als in der *Comoedie* von *Hamlet* oder *Othello*» («Der Spectateur, oder vernünftige Betrachtungen...», ‹Th. I›, Frankfurt und Leipzig, 1719, S. 424).

lib.pushkinskijdom.ru

смотрении куколных игор или оперы с таким же вниманием быть могу, как при показании *преизрядных Гамлетовых и Отелоновых комедий*».[9] Таким образом названия шекспировских пьес проникли впервые в русскую печать, пройдя сложнейший путь через английский журнал и тройной перевод — сперва на французский, затем на немецкий и, наконец, на русский язык.

Правда, анонимный русский переводчик, видимо, не вполне представлял себе, о чем идет речь. Немецкое выражение: «Comoedie von Hamlet...» и т. д. допускало два толкования: во-первых, «комедия о Гамлете...» и, во-вторых, «комедия Гамлета...», т. е. написанная Гамлетом. Переводчик остановился на втором варианте и решил, что Гамлет и Отелло — авторы «комедий», притом латинские. Последнее явствует из той странной формы, которую он придал второму имени. В немецком тексте, как и в английском и французском, оно писалось Othello. Но переводчик, очевидно, счел его за одно из тех латинских имен, которые в западноевропейских языках оканчиваются на *-о* (соответственно именительному падежу по-латыни), а в русском на *-он* (соответственно латинской основе). Например: Cicero — Цицерон, Cato — Катон и т. д. Так и получилось по-русски имя «Отелон» с соответствующим прилагательным «Отелоновы».

Но, во всяком случае, переводчик понял, что речь идет о замечательных драматических произведениях, и уже от себя назвал эти «комедии» «преизрядными».[10]

Ю. ЛЕВИН

[9] «Примечания», 1731, ч. LXXVIII, стр. 318 (курсив мой, — *Ю. Л.*).

[10] Тот же очерк из «Зрителя» появился еще два раза в русских журналах XVIII века. Цитированный перевод был повторен без изменений при частичной перепечатке «Примечаний» в «Примечаниях о разных материях» (1766, февраль, стр. 3—10). За два года до этого был опубликован другой перевод (О рассеянии мыслей. Перевод из Англинского Спектатора, лист 77. «Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах», 1764, март, стр. 256—261). Несмотря на ссылку на английский журнал, источником статьи, судя по некоторым признакам, послужил немецкий перевод, но не старый, упомянутый выше, а новый, сделанный с английского оригинала в 1739 году. Интересующая нас фраза в русском тексте сокращена наполовину, как раз за счет названий шекспировских трагедий («Ныне могу я прилагать внимание как в кукольной комедии, так и в опере»), хотя в немецком она приводилась полностью (см.: «Der Zuschauer». Aus dem Engländischen übersetzt. 2te Auflage, Th. I, Leipzig, 1750, S. 381). Очевидно, имена Гамлета и Отелло ничего не говорили переводчику, и он решил обойтись без них.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Д. КУЛЬБАС

НОВАЯ КНИГА О ГОНЧАРОВЕ*

Сборник «Материалы юбилейной гончаровской конференции» заинтересует всех, любящих и изучающих творчество И. А. Гончарова, 150-летие со дня рождения которого советская общественность отмечала в 1962 году. Особенно значительный отклик славная дата получила на родине писателя, в Ульяновске. Не случайно юбилейный сборник вышел в свет в этом городе.

Сборник разнообразен и содержателен. В нем представлены статьи о раннем творчестве И. А. Гончарова, его основных романах, об особенностях мастерства, об отношении критики к писателю; опубликованы некоторые новые материалы, есть и библиографический отдел.

Во введении П. С. Бейсов прослеживает основные этапы жизненного и творческого пути Гончарова. В нем делается упор на характеристике идейных позиций Гончарова как типичного демократа-просветителя 40—60-х годов XIX века. В традициях русского и советского литературоведения автор введения пишет о Гончарове как о «крупном представителе критического реализма, выдающемся мастере русского романа» (стр. 19). Привлекают внимание отклики симбирян на романы писателя-земляка, свидетельствующие, что «был не только дворянский реакционный Симбирск. . ., но был и демократический, прогрессивный Симбирск, связанный с передовой русской мыслью 50—60-х годов XIX в.» (стр. 15).

Из статей о творчестве Гончарова самой значительной представляется работа Н. К. Пиксанова «Гончаров и колониализм». В написанной живо и интересно статье автор пересматривает суд критики над «Фрегатом „Паллада“», отвергая утверждения, что Гончаров — апологет буржуазного строя, что он по-барски относился к народам угнетенных стран, что «Фрегат» — лишь блестящий и тонкий памфлет против романтизма.

Автор убедительно доказывает, что Гончаров ясно представлял себе «хозяина исторической сцены» — капиталиста, «купца во фраке и шляпе» (стр. 29). Гончаров встречался в путешествии с подобными хозяевами английского, голландского, португальского, испанского, американского происхождения, но не идеализировал их, а изображал хищниками, продающими все и вся во имя наживы. Н. К. Пиксанов показывает, что Гончаров не только не проявлял барского, презрительного отношения к туземцам, но, напротив, сочувственно описывал нищету жилищ тагалов, малайцев, отмечал художественную одаренность этих народов; он ощутил ненависть китайцев к колонизаторам, увидел жестокую эксплуатацию труда туземцев.

Н. К. Пиксанов показывает, что в воззрениях писателя, в его отдельных высказываниях имеются ошибки и противоречия, но они с избытком покрываются гуманистическими суждениями. Ученый подчеркивает необычайную современность монументального труда Гончарова в ряду антиколониальных произведений русской и мировой литературы; не утратил он своего значения и до настоящего времени, времени все усиливающейся борьбы с колониализмом.

О. А Демиховская вносит много нового в изучение творчества молодого Гончарова. Благодаря ее работе «Раннее творчество Гончарова» становится известным, что первым плодом переводческой деятельности писателя был не роман «Атар-Гюль» (как считалось до сих пор), а роман того же Э. Сю «Пират Кернок», привлекший внимание юного Гончарова своим гуманистическим содержанием, выразившимся в протесте против рабства и всякого рода насилия и жестокости. Рассказывая о формировании мировоззрения автора «Обломова», росте его мастерства, исследовательница уделяет основное внимание созреванию реалистических тенденций в его творчестве, особо останавливается на воздействии идей Белинского на юного Гончарова. О. А. Демиховской принадлежит заслуга введения в научный оборот первого оригинального прозаического произведения Гончарова — повести «Нимфодора Ивановна». Характеристике этого произведения закономерно отводится в статье самое большое место. Автору удается показать, что уже в этой первой повести, как и в последующих — «Лихая болесть» и «Счастливая ошибка», И. Гон-

* Материалы юбилейной гончаровской конференции. Ульяновск, 1963, 320 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

чаров успешно следует гоголевским традициям, заявляя о себе как о писателе «натуральной» школы, что с романтизмом связаны лишь переводческая деятельность Гончарова и его юношеские стихи.

К недостаткам статьи следует отнести некоторые противоречивые формулировки. Например, о юношеских стихах Гончарова говорится как о романтических по жанру, форме, языку, но реалистических по содержанию (стр. 66).

Большой интерес вызывает работа М. С. Гореншгейна «К вопросу о роли кругосветного плавания и путевых очерков „Фрегат «Паллада»“ в творческой биографии Гончарова». Развивая традиции предшествующей критики, М. Гореншгейн утверждает, что трилогию Гончарова роднят с «Фрегатом „Паллада“» историзм, отчетливое противопоставление двух культур — феодальной и буржуазной, борьба с романтической традицией. Можно согласиться с мнением, что именно под влиянием путешествия роман «Обломов» стал глубоким и художественно совершенным изображением кризиса русского крепостничества. Очень значительными представляются нам соображения автора статьи о роли сибирских впечатлений Гончарова, его последующих раздумий над судьбой декабристов и революционных разночинцев в эволюции замысла романа «Обрыв». Думается, что М. Гореншгейн прав, предполагая, что «Обрыв» прошел не через две ранее анализировавшиеся редакции, а через три, из которых средняя, основанная на сибирских впечатлениях писателя, привнесла новое в образы всех основных героев романа — Райского, Веры, Марка — и отразилась на третьей, конечной, написанной в 60-е годы, когда Гончаров повернул вправо, изменив замысел романа. Плодотворны и новы сделанные исследователем сопоставления героя «Обрыва» Марка Волохова с отзывами Гончарова о декабристах, с его оценкой деятельности Белинского, с гончаровской трактовкой Чацкого. Однако статья М. Гореншгейна является скорее постановкой, чем решением трудной проблемы. Многое в ней не убеждает, особенно в разделе, касающемся «Обломова». Роль путешествия в отказе Гончарова от образа Почаева, занимавшего в черновых вариантах промежуточное положение между Обломовым и Штольцем, явно преувеличена. На наш взгляд, Гончаров мог это сделать для того, чтобы сосредоточить внимание читателя на двух полярных образах. Не убеждает, что именно в результате путешествия Ольга становится выразительницей положительных идеалов автора, хотя мысли Гореншгейна о функции прекрасного женского образа в романе заслуживают всяческого внимания. Утверждение, что более резкое обличение дворянства в «Обломове» по сравнению с «Обыкновенной историей» явилось следствием путешествия, слишком прямолинейно.

В целом же статья привлекает внимание читателя стремлением оригинально, по-новому решить поставленную проблему.

Статьи, посвященные мастерству Гончарова, касаются основного его романа — романа «Обломов». Р. Я. Домбровский рассматривает Гончарова как сатирика. Исследователь показывает, что в «Обломове» многостороннее, эпическое воспроизведение жизни сочетается с юмором, злой иронией. Гончарову не свойственны гиперболичность, гротескность, которые характерны для Щедрина. Его сатира соединяется с лиризмом и драматизмом, она не является основным средством в творчестве писателя, хотя пронизывает весь роман. Но чрезмерное увлечение Р. Домбровского поставленной проблемой заставляет его применять выражения, вряд ли отражающие своеобразие творчества Гончарова. Так, по словам исследователя, Гончаров «злобно хохочет», рисуя царство обломовщины, он использует для этого «ядовитые, огненные краски». В то же время автор говорит о том, что Гончаров «осуждал крайность и резкость» художественного метода Щедрина, никак, впрочем, не комментируя эти слова писателя.

В статье Н. Б. Подвицкого заострено внимание на особенностях портрета в «Обломове», на приемах его характеристики, их значении для идейного содержания романа. Многочисленные примеры позволили автору показать многообразие и точность средств гончаровской портретной характеристики.

Значение экскурсов в прошлое в романе выявляет в своей работе А. Ф. Киреева. С результатами этой работы можно было бы согласиться, но вызывает возражение следующее утверждение: «Для того и понадобились экскурсы в прошлое героев, чтобы показать, что с тех пор в принципе ничего не изменилось» (стр. 229). По мнению А. Киреевой, Обломов не эволюционирует, а лишь выявляет те качества, которые заложены в нем с детства. Такой вывод не следует из рассмотренного в статье материала. В герое действительно побеждает обломовщина, в нем выявляются качества, заложенные с детства, но это не исключает эволюции героя, которая несомненно присутствует в романе.

Ряд работ посвящен отношению Гончарова к писателям-современникам и отношению критики к Гончарову. В небольшой статье А. В. Попова содержатся интересные факты, касающиеся отношения Гончарова к Лермонтову, его участия в защите (во время работы цензором в Министерстве народного просвещения) ранее запрещенных строк поэта; приведены гончаровские оценки Лермонтова из эпистолярного наследия. Материалы, привлеченные А. В. Поповым, показывают,

lib.pushkinskijdom.ru

что Гончаров в течение всей жизни испытывал чувство глубокого уважения и любви к поэту.

Н. Г. Евстратов в статье «Белинский и роман Гончарова „Обыкновенная история“» касается большой и важной темы «Белинский и Гончаров». Основные мотивы «Обыкновенной истории» — отрицание барской лени, пустой мечтательности, сентиментальности, необходимость общения с реальной, живой жизнью, необходимость трудиться — сближали Гончарова с Белинским. Н. Евстратов показывает родство Белинского и Гончарова в понимании образов Александра и Петра Адуевых. Он пытается объяснить различное толкование обоими писателями финала романа, подробно излагая их отношение к перерождению Адуева-младшего. Но выводы автора не удовлетворяют вследствие неотчетливости и расплывчатости его суждений.

Содержательна статья С. Конкина «Творчество Гончарова в оценке Писарева». Исследователь тщательно прослеживает, как менялись воззрения критика на писателя, устанавливает степень историзма Писарева в сравнении с Белинским, Чернышевским, Добролюбовым. Мы видим, что действительно, наряду с противоречивыми и ошибочными элементами, в писаревских высказываниях о Гончарове было много верного, не утратившего своего значения и для нашей литературной критики. Но объяснение причин писаревской противоречивости нас не убеждает, ибо автор по-настоящему не связывает ее со сложностью философско-эстетических взглядов Писарева.

В статье редактора сборника П. С. Бейсова «В юбилейный, 1912 год...» дается обзор и оценка критических высказываний о Гончарове русской критики, причем на передний план справедливо выдвинуты оценки Гончарова прогрессивной и марксистской критикой. Привлекает та часть статьи, которая содержит отклик на юбилей писателя в 1912 году печати и общественности Симбирска.

В сборнике помещены материалы, уточняющие и дополняющие картину жизни и деятельности великого реалиста. О связи Гончарова с родным Симбирском, его людьми говорит сообщение А. Макеева «Г. Н. Потанин о Н. А. Гончарове».

Е. Ванслова, анализируя фонд материалов Государственного литературного музея, касающихся Гончарова, сообщает ряд интересных сведений, могущих дополнить существующую «Летопись жизни и творчества Гончарова». Такие выступления безусловно уместны в данном сборнике.

В заключение М. Савич рассказывает о гончаровских торжествах на родине писателя в 1962 году, отмечая широкий размах пропаганды творчества Гончарова.

Полезен и список юбилейной литературы, книг и статей, составленный Н. Никитиной.

Без сомнения, сборник является необходимой книгой для исследователей литературы. В нем отразились итоги изучения Гончарова за последнее десятилетие, утверждающие новый взгляд на ряд сторон биографии и творчества писателя.

М. ГОРЯЧКИНА

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ПОЭТА-РЕВОЛЮЦИОНЕРА *

Книга В. А. Путинцева — первая монография, всесторонне характеризующая жизнь, политическую деятельность и творческое мастерство поэта-революционера Н. П. Огарева. И именно потому, что творческий путь мыслителя и поэта исследуется в неразрывной связи с его политической борьбой — книга эта читается как повесть.

Сложна и трагична была не только личная судьба Огарева, страстно любившего Россию и вынужденного жить в изгнании, бороться за ее счастье на чужой земле, трагична и судьба его творчества. Огарева-поэта, талантливого предшественника Некрасова, а впоследствии и его ученика, певца народного горя и народного протеста, мало знали на родине при его жизни. В памяти современников сохранились только его стихи, изданные до эмиграции. Творчество зрелого Огарева было почти неизвестно русскому читателю, так как имя издателя «Колокола», друга Герцена, более полувека в России было под запретом.

Это обстоятельство служило источником постоянных душевных мук поэта, вся жизнь которого была посвящена борьбе за пробуждение политического сознания русского народа. Только связь с родным народом, сознание своей необходимости для него, давали Огареву силы для жизни и творчества: «Я чувствую, что принадлежу нации, и это чувство есть великая сила в моей душе», — писал поэт.

---

* В. А. Путинцев. Н. П. Огарев. Жизнь, мировоззрение, творчество. Изд. АН СССР, М., 1963, 260 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

В книге В. А. Путинцева раскрыт сложный и противоречивый облик Огарева-поэта, который до этого не получал объективной и глубокой оценки. Либерально-буржуазное литературоведение считало Огарева представителем чистого искусства, а вульгарные социологи видели в нем на всех этапах его творчества крестьянского демократа. В книге В. А. Путинцева впервые четко и аргументированно показана идейная эволюция Огарева от декабристских воззрений к революционной демократии 60—70-х годов. Ученик декабристов, воспевший их подвиг в своем раннем творчестве, Огарев становится соратником «молодых штурманов будущей бури», тяжело пережив кризис дворянской революционности.

Взяв за основу ленинское учение о преемственности революционных поколений в истории русского освободительного движения, исследователь очень убедительно доказывает свою мысль о том, что «в поэзии Огарева воплотилась целая историческая эпоха в развитии русской революции — кризис первого, дворянского периода и затем наступление периода разночинского, или буржуазно-демократического... Непосредственное участие Огарева в общественно-политических исканиях русской передовой мысли 30—40-х годов явилось могучим источником социального оптимизма его поэзии, постепенно принимавшей ярко выраженный реалистический характер» (стр. 51).

Говоря о творчестве Огарева 30—40-х годов, В. Путинцев рисует яркую картину литературной и общественной борьбы тех лет, раскрывая процесс формирования мировоззрения Огарева, определяя его место в этой борьбе.

Преимущественное внимание в книге уделено поэтическому наследию Огарева, художественному своеобразию его стихотворений и поэм, исторической роли Огарева в развитии русской революционной поэзии и передовой общественной мысли.

Книга делится на две части. Первая часть ее посвящена жизни и деятельности Огарева до отъезда за границу, его раннему поэтическому творчеству, литературным замыслам и неоконченным произведениям. Вторая часть охватывает период с 1856 по 1877 год Здесь рассматривается участие Огарева в издании «Колокола», его связи с русскими и европейскими революционерами, отношение к политическим общественным событиям в России. Здесь же анализируются лирика Огарева 50—70-х годов, его лондонские поэмы, в том числе «Странник» и «Матвей Радаев», продолжение работы над «Юмором», а также его прозаические произведения и публицистические статьи.

Особенно удачен анализ художественных и идейных особенностей известной поэмы «Юмор», над которой Огарев работал более двух десятилетий. Характеризуя поэму как «выдающийся поэтический памятник революционных настроений русской интеллигенции» (стр. 64), В. А. Путинцев прослеживает ее идейную и стилевую эволюцию, тесно связанную с эволюцией Огарева — мыслителя и художника. Из книги В. А. Путинцева читатель впервые узнает об Огареве-прозаике, который вслед за Гоголем рисовал «смелую сатирическую картину губернского общества» (стр. 119), о политическом и философском содержании мемуаров Огарева, как бы являющихся дополнением к мемуарам Герцена.

В монографии прослеживаются чрезвычайно интересные личные отношения Огарева с крупнейшими русскими писателями: Тургеневым, Л. Толстым, Некрасовым. Впервые освещены отношения Огарева с русскими революционными народниками конца 60—70-х годов (Бакуниным, Нечаевым и другими) и показаны вызванные ими идейные расхождения между Огаревым и Герценом.

Особенно интересны главы книги, посвященные политической борьбе Огарева в эмиграции, его литературно-критической и публицистической деятельности в «Колоколе». Это результат длительных и глубоких исследований автора монографии.

В. А. Путинцев отмечает, что Огаревым было написано в годы эмиграции около ста пятидесяти статей, брошюр и листовок, революционных прокламаций, большинство которых до недавнего времени сохранялось в рукописях.

Вопреки предвзятому мнению либеральной и реакционной критики об Огареве-публицисте В. А. Путинцев характеризует его как «талантливого критика и историка передовой русской литературы» (стр 207), стоявшего на прогрессивных философских позициях. При этом в монографии делается попытка раскрыть не только идейное, но и художественно-стилевое своеобразие критических и литературоведческих работ Огарева. Однако, обнаруживая общность его эстетических воззрений с русской революционно-демократической критикой, автор, как нам кажется, недостаточно широко развил эту мысль. Ведь Огарев не только продолжал традиции Белинского, Добролюбова и Чернышевского, но и смыкался со Щедриным и Некрасовым.

Глава монографии, посвященная последнему периоду жизни Огарева, содержит большое количество новых фактов и подводит итоги политической и общественной деятельности поэта. Исследователь объективно раскрывает также и слабые стороны творчества Огарева, творческое бессилие, порожденное оторванностью от родного народа, и вместе с тем глубокую веру поэта в торжество революционно-демократических идеалов. Мечта о встрече с родной не оставляла Огарева до последнего вздоха.

lib.pushkinskijdom.ru

Естественно, что первый обстоятельный труд об Огареве не лишен некоторых недостатков. Многие важнейшие проблемы только намечены, факты лишь названы. Захваченный обилием нового, никем не исследованного материала, автор книги в процессе анализа часто забывает о литературном фоне, о тех истоках и традициях, которые питают Огарева—поэта и критика.

Многие сопоставления с Некрасовым и поэтами его школы напрашиваются сами собой, но исследователь почему-то уклоняется от этого. Недостаточно сказано и о поэтической специфике стихов Огарева, об их стилевом своеобразии. А это подчеркнуло бы как новаторство, так и традиции в творчестве поэта. Этой проблемой до В. А. Путинцева никто не занимался, тем настоятельнее была такая необходимость. Именно вследствие этого недостатка книга все-таки не дает ясного представления об эволюции поэтического мастерства Огарева. Многие стихи анализируются лишь в связи с биографическими фактами жизни поэта.

Гораздо более широкого раскрытия требовала тема мастерства Огарева-публициста. Здесь нужно было дать не только идейную и тематическую характеристику статей, но и показать их художественный уровень, сопоставив с публицистикой Герцена, Чернышевского и других русских революционных деятелей.

Много раз упоминая о личной и идейной близости Огарева к Белинскому, автор монографии между тем мало исследует идейное влияние Белинского на Огарева. Этим можно было бы обогатить главы книги, освещающие русский период жизни Огарева.

Следовало, как уже отмечено, подробнее сказать о связи эстетических воззрений Огарева с эстетикой русских революционных демократов, тем более, что до В. А. Путинцева для сопоставления привлекалась в основном только западноевропейская эстетика.

В монографии такого типа необходимо было полнее раскрыть и философские воззрения Огарева, независимо от того, что этому вопросу посвящены специальные исследования.

В конце книги В. А. Путинцев ставит ряд интересных задач изучения наследия Огарева. Будем надеяться, что во втором издании книги автор восполнит допущенные пробелы. Пожелания эти ни в какой степени не снижают большой ценности монографии В. А. Путинцева, являющейся подлинно научным исследованием.

И. СМИРНОВ

РОЖДЕННАЯ РЕВОЛЮЦИЕЙ *

Можно без преувеличения сказать, что многие основные вопросы советской поэзии 1917—1920 годов уже решены нашим литературоведением. Исследователям, изучавшим творчество крупнейших представителей художественной жизни того периода — Блока, Есенина, Демьяна Бедного и особенно Маяковского, так или иначе приходилось касаться общих проблем, возникающих при характеристике начальной поры, первых шагов молодого революционного искусства. Его углубленному пониманию немало содействовало появление трехтомной «Истории русской советской литературы», содержащей вступительную статью Л. И. Тимофеева, в достаточной степени оцененную литературной общественностью. Некогда бытовавшее антиисторическое отношение к литературной продукции тех лет сейчас подверглось пересмотру, и в этом большую роль сыграли недавно увидевшие свет работы П. Выходцева «Русская советская поэзия и народное творчество» и К. Зелинского «На рубеже двух эпох», а также статьи Е. Наумова и З. Паперного о послеоктябрьской пролетарской поэзии, которая прежде рассматривалась преимущественно как иллюстрация к схоластическим положениям пролеткультовских теоретиков. И все-таки до сих пор еще не была воссоздана целостная картина поэзии, родившейся в пламенную, бескомпромиссную эпоху, когда стали равнозначны слова «искусство» и «революция», а линия окопов разделяла не только старый и новый мир, но и художников, поставленных перед необходимостью выбора между двумя борющимися лагерями.

Это упущение тем более существенно, что тогда поэзия представляла собой важнейшую часть художественной культуры социалистического государства. Уже начала зарождаться советская проза. Осуществлялся ленинский план монументальной пропаганды. На петроградских площадях ставились массовые театрализованные зрелища. Но стихи в те годы, как известно, оттеснили на задний план все остальные смежные виды творчества, и происходило это как в силу ряда

---

* А. Меньшутин, А. Дпявский. Поэзия первых лет революции. 1917—1920. Изд. «Наука», М., 19(443 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

социальных причин, так и за счет закономерностей самого литературного развития (новое искусство обычно начинается с наиболее оперативных жанров, чаще всего — лирических).

Книга А. Меньшутина и А. Синявского «Поэзия первых лет революции. 1917—1920» во многом восполняет ощутимый недостаток в обобщающем исследовании, посвященном стихотворной практике этого времени, исследовании о формировании нашей поэзии, которое позволило бы более глубоко рассмотреть ее последующую эволюцию.

Главным для авторов было проследить процессы, происходящие в движущемся, непрестанно обновляющемся литературном потоке, который вбирает в себя произведения самых разнообразных жанров и стилей, в иных случаях оцениваемые нами как второстепенные. История литературы не дает им права на эстетическое существование, но не может и обойтись без них, так как она организует и систематизирует не выборочный материал, а все художественное творчество в целом, во всем многообразии его проявлений. А. Меньшутин и А. Синявский не избегают широко распространенных, прочно утвердившихся в науке истин и положений, да и странно было бы ожидать иного от итоговой работы. Но даже те произведения, которые достаточно известны, детально изучены, будучи сопоставлены с массовым движением литературы после Октября, приобретают в книге новые черты и оттенки, не замеченные ранее. (Таковы разборы «150 000 000» Маяковского, агитационных стихов и поэм Д. Бедного. послереволюционной лирики Брюсова и других произведений, характернейших для того времени).

Отсюда вытекает и преобладающий прием этого литературоведческого исследования, отличающий его от работ, в которых поэзия Октября рассматривалась в извлечениях, а не целиком. Авторы книги постоянно, как они сами выражаются, «сталкивают» различные поэтические имена и темпераменты, отказавшись от изолированного изучения творчества отдельных поэтов. И постепенно из мозаики сравнений, параллелей, противопоставлений начинает вырисовываться общая картина многоцветной и контрастной стихотворной культуры «военного коммунизма», границы которой вмещают в себя тенденциозную прямолинейность плаката и «поэзию для поэтов», грубоватую демократичность частушки и экспериментальность сугубо «лабораторной» поэзии, стихи, обладающие сложнейшей образной структурой, углубленной идейной проблематикой, и наивное версификаторство.

В этой, еще не выкристаллизовавшейся массе взаимозависимых поэтических явлений А. Меньшутин и А. Синявский сумели выделить те из них, которые позднее определили магистральные линии развития советской поэзии. И все же в таком подходе к стихотворному материалу в интерпретации авторов книги имеются и свои издержки. Отказ от монографических глав приводит к тому, что творчество ряда первостепенных художников оказывается распыленным, лишенным внутреннего единства, что обусловлено вполне понятными трудностями пути, избранного критиками. Случается, что в тени остаются некоторые существенные стороны творчества крупных поэтов. Так, «пафосным» стихам Д. Бедного в книге уделено гораздо меньше внимания, чем его агитационной поэзии. А ведь в период революции и гражданской войны лирика Бедного была очень популярна и оказывала большое воздействие на литературный процесс, в частности на становление молодых поэтов из пролетарской среды, и поэтому и ее особенности могли бы стать предметом более подробного и развернутого разговора.

Недостаточно полным, на наш взгляд, выглядит и описание деятельности Маяковского в Роста. Оно носит в одних случаях чисто информационный характер, в других — касается частных вопросов работы поэта (определение специфики плаката в сравнении с лубком или соотношение рисунка и стихотворной надписи в плакате).

Верные и свежие замечания о Н. Асееве также не объединены общим выводом, и потому разбросанные о нем сведения не складываются в целостную характеристику его поэзии. Правда, здесь нужно сделать одну оговорку. Асеев в это время находился на Дальнем Востоке и не участвовал в литературной жизни столичных центров. Но ведь именно тогда был подготовлен тот взлет его поэзии, который свершился в 20-е годы. Так что малоизученное раннее творчество Асеева, своеобразнейшего мастера стихотворного цеха, заслуживает более пристального внимания.

Книга А. Меньшутина и А. Синявского открывается главой о расстановке литературных сил на начальном этапе формирования советского искусства, анализом поэтических направлений и школ. В этом разделе можно обнаружить немало отзвуков недавней дискуссии о роли группировок в развитии социалистической культуры. Как нам кажется, мнение авторов на этот счет вполне оправдано. Действительно, в отличие от второй половины 20-х годов эволюция художественных группировок совпадала с ведущими поэтическими тенденциями того времени. Молодые поэты, не имевшие еще художественного опыта, могли понять сущность революционных сдвигов и найти путь к реализации своих творческих замыслов только коллективно. Кроме того, еще сохранялись разрозненные остатки отживающих свой недолгий век, но все же продолжавших оказывать серьезное

lib.pushkinskijdom.ru

влияние на поэзию дореволюционных школ, таких, например, как акмеизм. А. Меньшутин и А. Синявский ничуть не преувеличивают значения литературных группировок, откровенно говорят о реакционности и недолговечности некоторых течений, но в то же время они всегда тщательно отделяют декларативную демагогию и полемические перехлесты от того, что действительно было созвучно эпохе. Это в первую очередь касается творчества пролетарских поэтов и тех, кто поддерживал платформу «Искусства коммуны».

Разыскания в области творческих направлений выполнены А. Меньшутиным и А. Синявским с большой полнотой, и эта детальность литературоведческого анализа становится преобладающим качеством последующих глав книги, которые повествуют об отличительных чертах художественного отражения действительности в тот период и о жанровых особенностях поэзии 1917—1920 годов.

Разумеется, нельзя сказать, что все многочисленные проблемы освещены здесь одинаково полно. Следовало бы подробнее рассмотреть, как протекали столь важные для всего последующего развития литературы процессы демократизации поэзии, как осуществлялась связь поэзии с исканиями в других литературных жанрах, например в прозе, и т. д. Перечень этот можно бы продолжить. Однако то обстоятельство, что А. Меньшутин и А. Синявский не избегают разговора о сложностях и противоречиях в становлении советской поэзии, что они стремятся преодолеть схематизм, «магическую» силу устоявшихся предубеждений и случайных ошибок, умеют проникнуть в художественную ткань стиха, не разрушая ее, наконец, поистине огромный фактический материал, собранный в книге, — все эти очевидные достоинства рецензируемой работы не могут не вызвать положительного к ней отношения.

«... Слабостей было немало в те годы формирования советской литературы, — пишут авторы книги. — но, анализируя и критикуя их, нельзя не заметить, что в большинстве случаев они очень органичны для своего времени и чаще являются искаженным, доведенным до крайности, до абсурда продолжением, развитием каких-то сильных сторон» (стр. 171). Такая направленность исследования, та, иногда скрытая, а иногда и явная полемика с известной прямолинейностью и упрощенностью в подходе к вопросам, возникавшим перед нашей поэзией, приводит к тому, что в орбиту своих критических поисков авторы книги часто вовлекают творчество поэтов, к которым литературоведы пока обращаются редко или вовсе не обращаются (Н. Клюев, П. Орешин, В. Казин, А. Белый и др.), несмотря на то, что они играли довольно значительную роль в художественной практике той поры. Это расширение традиционного круга имен естественно сопровождается и увеличением тем и сюжетов исследования, освобождением от укоренившихся предрассудков, к примеру, от мифических представлений о сплошной нигилистичности и иных аналогичных «грехах» поэзии первых лет революции.

В заключительной главе «Вопросы поэтического языка» авторы работы наряду с характеристикой основных тенденций в развитии стихотворной речи останавливают свое внимание на творчестве таких поэтов, как Б. Пастернак, М. Цветаева, О. Мандельштам и В. Ходасевич (хотя упоминания о них встречаются и в других частях книги). Пожалуй, наиболее интересен анализ стихотворного языка Б. Пастернака, внутренне неоднородного явления, в котором авторы книги сумели выделить основные узлы противоречий: совмещение «вечных» лирических тем и неожиданно обиходной, почти прозаической речи, построение метафоры по смежности (а не по сходству или звуковой соотнесенности, как у остальных поэтов), обусловленное этим приемом взаимопроникновение предметных образов, перенимающих друг у друга значения, что, в свою очередь, порождало зашифрованность, затрудненность поэтического языка. Однако вызывает сомнения правомерность такого тщательного разбора творчества названных поэтов — ход со стороны авторов вполне осознанный и... довольно дипломатичный — в этой главе. Ведь отнюдь не бесспорно, что в разработке проблем поэтического языка октябрьской эпохи именно этим художникам принадлежала ведущая роль. Недаром авторам так часто приходится здесь выходить за пределы хронологии книги. (Впрочем, такая «вольность» сама по себе не вызывает возражений, ибо без нее трудно было бы обойтись при описании далеко не простых явлений, которые рассматриваются в данном исследовании).

Часто еще случается, что критик, «вживаясь» в изучаемый поэтический материал, увлекаясь страстными поисками избранного им художника, сам оказывается втянутым в водоворот споров иной эпохи, иных явлений и умонастроений. Возможно, изобразительная сторона исследования от этого и выигрывает, становится рельефнее, а изложение — живее, но зато истина делается расплывчатой, смещается перспектива, деформируются события.

А. Меньшутин и А. Синявский в большинстве своих оценок и выводов объективны, а их мнения по поводу многих, откровенно противостоящих друг другу поэтических явлений — творчества Маяковского и Гумилева, Кирпиллова и Ахматовой, Бедного и Пастернака — достаточно трезвы и продуманы.

Но все же с расстановкой акцентов в этой работе полностью нельзя согласиться.

lib.pushkinskijdom.ru

Вряд ли авторам в разделе, посвященном поэзии М. Цветаевой, стоило безоговорочно утверждать, что «ее экспрессивная речь приближается по временам к стиху раннего Маяковского» (стр. 387), обосновывая такое весьма сомнительное положение общим тяготением этих двух поэтов к «выделенному, ударному, взрывающемуся слову». Ведь подобная интонационно-ритмическая организация стиха была характерна и для многих других мастеров русской поэзии XX века. С другой стороны, даже если бы можно было подтвердить каким-либо образом стилистическую близость Цветаевой и Маяковского (что, по нашему глубокому убеждению, сделать очень трудно), то расстояние между ними все равно оставалось бы огромным, так как оно определяется не только различием темпераментов или манеры высказывания, но и различием их судеб, идей, настроений. А это различие, признаваемое и авторами книги, гораздо существеннее в данном сравнении, нежели неубедительно доказываемое сходство двух поэтических талантов.

Встречаются в книге также неотчетливые и противоречивые положения. Например, на протяжении всего исследования А. Меньшутин и А. Синявский употребляют термин «лирический герой», но на стр. 210 они вдруг заявляют о совпадении этого термина с противопоставленным ему понятием «образ поэта» и затем для большей убедительности еще раз повторяют аналогичную фразу на стр. 392. Но если это так, то зачем авторам вообще понадобилось употреблять спорный, расплывчатый термин «лирический герой»? Применение этого термина в книге вызывает недоумение и еще больше усиливает то ощущение неясности, которое осталось после недавней дискуссии о лирическом герое, проведенной «Литературной газетой».

Эти упреки в адрес авторов не должны заслонять успехов, достигнутых ими при изучении истоков советской литературы. В ряду их бесспорных достижений немаловажное место занимает умение четко показать те связи, которые тянутся в поэзии от межевой черты 1917 года в прошлое отечественного искусства.

Как и во всякую переходную эпоху, когда история невиданно убыстряет свой поступательный ход, когда обостряется восприятие современности, а будущее из сферы отвлеченных понятий переходит в область конкретного, явственно ощущаемого, в первые годы после Октября особенно настоятельно перед творческой интеллигенцией вставала проблема художественного наследия. Она усложнялась многими факторами, в том числе и внелитературными. Политические пристрастия иных поэтов превращали их сочувствие старому строю в апологетическую защиту «незыблемых», «святых» канонов искусства прошлого. В борьбе с пассеизмом, со слепым подражанием традициям, не соответствующим времени, художники, безоговорочно принимавшие революцию, часто впадали в другую крайность — и тогда эстетические декларации наполнялись громогласными призывами, вроде хорошо знакомых стихотворных лозунгов Кириллова.

Но развитие литературы — процесс непрерывный. Каждое новое направление не может основываться на одном лишь отрицании. Поэзия не результат усилий нескольких одиночек, а плод коллективного труда многих поколений. В тот период само отношение к прошлому стало иным: оно переосмыслялось заново, в нем искали то, что было созвучно резко изменившемуся ритму современности и, как это ни покажется парадоксальным, часто поэты делались первооткрывателями, новаторами уже тогда, когда они начинали осваивать опыт своих предшественников.

А. Меньшутин и А. Синявский нашли правильный тон для объяснения всех этих противоречивых вопросов. «Нет сомнений, — пишут они, — что новаторство не противоречит высоким традициям, что автор подлинно новых художественных произведений творит их не в опровержение, а в развитие и обогащение ценностей, которые были созданы до него и предварили его появление. Через новаторское продолжение классических традиций осуществляется, в частности, преемственная связь советской литературы с многовековым литературным процессом» (стр. 412).

Это заявление не голословно. Оно подкрепляется множеством конкретных фактов проявления поэтической преемственности. Среди них особенно заметно повышение интереса к демократической поэзии Некрасова. К ней обращались представители самых различных стилевых течений — Д. Бедный и В. Хлебников (в своих послеоктябрьских поэмах), Маяковский и пролетарские поэты. Большую роль в это время сыграло и переиздание пушкинских стихов и поэм. Кое-кто еще продолжал воспринимать поэзию Пушкина в символистском истолковании. Но тогда же начала осуществляться ее переоценка. Недаром автор печально известной декларации «Мы» Кириллов уже в 1919 году создает стихотворение «Жрецам искусства», в котором, опровергая свои прежние взгляды, заявляет: «Он с нами, лучезарный Пушкин, И Ломоносов, и Кольцов». А. Меньшутин и А. Синявский прослеживают и иную знаменательную тенденцию, соотносимую ими с развитием по преимуществу также демократических литературных традиций, — массовое увлечение фольклором, вызванное стремительным взлетом национального самосознания. И вполне естественно, что, осмысляя понятие «традиции» не как традиционность, а как необходимый элемент художественной эволюции, показывая ее диалектику тонко и без декларативности, критики смогли добиться со-

lib.pushkinskijdom.ru

здания подлинной картины стихотворного искусства тех лет, которое, конечно же, не могло возникнуть на пустом месте. И сделали они это вопреки максимализму групповых манифестов, вопреки негативному пафосу претенциозных требований отдельных поэтов и теоретиков.

Сейчас все чаще приходится говорить о традициях, созданных самой советской поэзией и начавших зарождаться уже у ее истоков. Их развитие и продолжение в современности можно лучше себе представить после выхода в свет работы А. Меньшутина и А. Синявского. И ее спорные места и ее очевидные достоинства не оставляют читателя равнодушным. А в том, что эти слова не просто навязчиво повторенная заключительная формула, сможет убедиться каждый, кто раскроет книгу «Поэзия первых лет революции».

А. СМОРОДИН

ОЧЕРК ТВОРЧЕСТВА МАЯКОВСКОГО *

Литература, посвященная В. В. Маяковскому, пополнилась еще одним интересным трудом — книгой А. И. Метченко «Маяковский. Очерк творчества». Работа А. И. Метченко вносит в науку о Маяковском ряд новых выводов и наблюдений и, что важно подчеркнуть, обобщает многолетний опыт исследования творческого наследия великого советского поэта.

Наследие Маяковского имеет непреходящее значение для современного литературного развития. Вот почему наша наука вновь и вновь обращается к его творческому опыту, отыскивая в нем то, что созвучно современным дням и что помогает лучше понять нынешние задачи, стоящие перед литературой. На современном этапе наука о Маяковском продолжает обогащаться крупными исследованиями советских ученых. Среди работ подобного рода заметное место занимают принадлежащие перу А. И. Метченко. Как известно, автором недавно был завершен фундаментальный двухтомный монографический труд — «Творчество Маяковского 1917—1924 гг.» (1954) и «Творчество Маяковского 1925—1930 гг.» (1961).

Но после выхода первой книги прошло целое десятилетие, и за это время не только изменились возможности исследования литературных явлений, но и сама литературоведческая мысль стала качественно иной, освободившись от целого ряда запретов и догм, навязанных ей культом личности. В новой работе автор критически пересматривает написанное им о Маяковском в течение четверти века. И не просто пересматривает. «Очерк» явился своего рода подведением итогов работы А. Метченко над творчеством Маяковского, он отмечен печатью его глубоких многолетних раздумий над сложными вопросами творческого развития поэта, опирается на последние достижения в изучении наследия Маяковского. В результате автор сумел достичь четкой и ясной постановки самых сложных проблем и убедительного их решения.

Это качество исследования ощутимо уже в первой главе «Путь к Октябрю», содержащей характеристику дореволюционного творчества поэта, — в трактовке проблемы «Маяковский и футуризм». Разносторонне анализируя сложные и трудные условия, в которых начинался путь В. В. Маяковского в литературу, рассматривая футуризм среди прочих модернистских течений в искусстве тех лет как явление узко групповое, не имевшее связи с передовыми общественными силами и чуждое им, автор приходит к четкому определению причин, почему с этим течением связал молодой Маяковский свои первые шаги в искусстве. «Объективно присоединение к футуризму означало, — пишет А. Метченко, — что за короткий срок партийной работы он пятнадцати-шестнадцатилетний юноша, не успел получить столь прочной идейной закалки, которая оградила бы его от воздействия буржуазной идеологии в такой сложной области, как искусство. Прервав непосредственную политическую работу *во имя* искусства, молодой Маяковский тем самым ослабил свои позиции в искусстве. Футуризм направлял внимание поэта в сторону от главных задач искусства» (стр. 19). Среди причин, вызвавших у поэта «трагическое чувство одиночества при искреннейшей любви к людям как одно из главных противоречий дооктябрьского творчества Маяковского», исследователь верно видит «утрату связи с революционным движением в начале поэтической деятельности» (стр. 52). Автор не скрывает, что футуризм увлек молодого поэта своим эстетическим бунтом, своим внешним радикализмом и что здесь немалое значение имело и то, что среди футуристов были люди, оппозиционно настроенные по отношению к буржуазному обществу, так же, как и Маяковский, принимавшие участие в революционном движении. Но это только еще больше оттеняет реальные трудности на пути развития поэта, который, не поняв истинной

---

* А. Метченко. Маяковский. Очерк творчества. Изд. «Художественная литература», М., 1964, 504 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

сущности футуризма, и в период своего сближения с ним (как с одним из модернистских течений, подчеркивает А. Метченко) выделялся гражданским устремлением мысли, поисками выхода в большой социальный мир.

Такой принципиальный взгляд на истинные причины «ошибки» выдающегося поэта и обстоятельства, при которых эта ошибка не стала для него роковой, позволили исследователю с полной аргументированностью поставить вопрос о творческом методе дореволюционного Маяковского, у которого по мере идейно-эстетического роста все больше и больше обнаруживалось стремление к большим социальным и философско-этическим темам. Анализируя произведения поэта дооктябрьского периода, автор показал, что они основывались не на всестороннем объективном анализе реальной действительности, а на страстном возмущении бесчеловечным строем, выражали вдохновенную мечту о счастье, красоте и гармонии, т. е. субъективное устремление. Конечно, подсказаны они были действительностью, но, поскольку исторические перспективы были скрыты от поэта, именно этим страстным протестом и была рождена его образная система, обусловлен ее романтический характер. А. Метченко не забывает о реалистических тенденциях, которые также были сильны в дооктябрьском творчестве Маяковского. Но, подчеркивает он, «основная тональность его — романтическая». При этом исследователь акцентирует внимание прежде всего на особенностях, своеобразии романтизма поэта, в зависимости от своих истоков имеющего не только положительные стороны, но и несовершенства. Таким образом, констатирует автор, «сила романтизма молодого Маяковского заключалась в непримиримом отрицании капиталистической действительности, в демократизме и гуманности идеала, слабость — в отвлеченности этого идеала... поэт далеко не ясно представлял реальные пути, ведущие из мира действительности в мир мечты. Социалистическая утопия была построена в мозгу „веселого и умного строителя" — поэта». «Но, — продолжает А. Метченко, — Маяковский по самой природе своей не мог замкнуться в хрупких стенах поэтического вымысла. Он — романтик, но романтик активный. Его романтизм порожден не только неприятием буржуазной действительности, но и страстным желанием *изменить* ее. Его мысль устремлена не в прошлое, а в будущее» (стр 81—82).

Такая постановка вопроса о методе дооктябрьского творчества поэта является надежной предпосылкой для уяснения дальнейшей поэтической эволюции Маяковского, вошедшего в социалистическое искусство революционным романтиком, сильные стороны которого на принципиально иной основе могли получить дальнейшее развитие после Октябрьской революции.

Надо отметить, что в освещении этих сложных вопросов позиция А. Метченко активно противостоит все еще встречающимся на страницах нашей литературной прессы призывам «покончить с нигилизмом» по отношению к «модерному искусству», всякого рода тезисам об обогащении реализма модернизмом, отстаиваемым, в частности, в ряде работ В Перцова,[1] и тем самым ставит под сомнение характеристику направления развития Маяковского в трактовке того же автора: «...оставаясь на почве эстетики модернизма и еще опираясь на те оковы, которые он разрывал, искал свой путь к реализму и молодой Маяковский».[2]

Взгляд на раннего Маяковского как на революционного романтика опровергает подобную «концепцию», амнистирующую не просто «сосуществование», но и взаимопроникновение и взаимообогащение реалистических и антиреалистических тенденций в искусстве.

Критика неоднократно отмечала широту исследовательских взглядов А. Метченко, характерную для его прежних монографий. В рецензируемой книге автор не изменяет своей исследовательской манере. В «Очерке» творчество Маяковского, развитие его поэтической системы также прослеживается в сложном взаимодействии с действительностью и литературным процессом 1910—1920-х годов. Но здесь этот принцип проводится с еще большей последовательностью. Поставив задачу изучения творчества поэта революции главным образом по магистральным линиям его развития, что позволяет наиболее ярко осветить роль В. Маяковского в том знаменательном для поэзии сближении ее с народной жизнью, которое обусловило многие вторичные признаки новой поэтики, — автор не просто привлекает разнообразные факты литературно-общественной жизни, особенно советской эпохи, в качестве фона, а берет их за основу исследования. Этим достигается не только внутреннее единство анализа поэзии Маяковского на всех этапах ее развития, прежде всего советского периода, но и цельность нарисованного портрета поэта, позволяющего нам представить его как деятеля, активно выступающего в живой атмосфере идейной борьбы и теоретических споров 20-х годов. В резуль-

[1] См., например: В. Перцов. 1) Поиски нового и великие традиции «Литературная газета», 1962, № 25, 27 февраля; 2) О путях современной поэзии. «Вопросы литературы», 1962 № 10, стр. 43—55

[2] В. Перцов. Реализм и модернистские течения в русской литературе. «Вопросы литературы», 1957, № 2, стр. 63. См. также: В. Перцов. Писатель и новая действительность. Литературно-критические статьи. «Советский писатель», М., 1958, стр. 323.

lib.pushkinskijdom.ru

тате становится особенно наглядной и наиболее полной сложная картина творческих исканий Маяковского как поэта советской эпохи и его деятельности как одного из организаторов советской литературы, неутомимого участника литературной борьбы 20-х годов.

Плодотворность такого подхода к историко-литературному материалу особенно заметна в главах, раскрывающих творческую деятельность поэта в первые годы советской власти («Моя революция», «Народность и новаторство», «На фронте бескровной войны»), где автор уточнил свою прежнюю характеристику некоторых литературных явлений той поры (в частности, поэзии Пролеткульта, роли Луначарского в творческом формировании поэта, Лефа и пр.). В новой книге автор, например, на равных правах соотносит творческие начинания Маяковского, защищавшего тогда футуризм как искусство революции, с поэзией наиболее талантливых поэтов Пролеткульта и других течений, показывая, что некоторые качества его тогдашних произведений являлись не индивидуальной стилевой чертой, порожденной нечеткостью революционного мировоззрения, а были присущи многим поэтическим дарованиям (в частности, и Блоку, и Брюсову, и Есенину). Тем самым автор, с одной стороны, правдиво воспроизводит всю многогранность и неповторимость поэтического стиля эпохи, как бы подсказанного самим ее характером, эмоциональной ее атмосферой. С другой же стороны, находя одновременно значительные расхождения, точки отталкивания между Маяковским и поэтами других направлений, А. Метченко, не ставя поэта на «ходули», органичнее вскрывает своеобразие пути Маяковского, у которого под воздействием агитационной работы уже в этот период начало осуществляться сближение его романтической мечты с действительностью, мечты, теперь полной пафоса жизнеутверждения. В этом ему, подчеркивает исследователь, во многом помогли критические замечания В. И. Ленина. В свою очередь, благодаря тому что поэтическое мышление Маяковского по своему уровню, по широте жизненного охвата становится качественно новым художественным мышлением, поэт облегчал поиски другим поэтам, прежде всего поэтам, пришедшим в литературу в начале 20-х годов.

С особой наглядностью методологическая позиция автора сказалась в главе «В центре дел и событий». В ней А. Метченко, умело организуя привлекаемый в значительной части новый или мало известный историко-литературный материал, развертывает яркую панораму «боев» за утверждение эстетики социалистического реализма. Страницы, повествующие о сложности и противоречиях литературного движения 20-х годов, привлекают принципиальностью оценок, на основе которых объективно раскрывается литературная атмосфера того периода. Далекий от упрощения всей сложности и противоречивости, порой драматичности взаимоотношений Маяковского с лефовцами, конструктивистами, деятелями «Перевала» и Раппа, автор отнюдь не склонен делать никаких уступок сторонникам либеральной «переоценки» этих явлений. Такая прочность методологической основы исследования, наступательный характер анализа позволили А. Метченко подчеркнуть роль партии в пестовании эстетической мысли, развитии литературы этого периода, которое «определялось, — как пишет автор, — разумеется, не столько борьбой литературных группировок, сколько всем ходом жизни советского общества, ростом новой культуры, воздействием на сознание миллионов людей, в том числе и писателей, господствующих идей эпохи — марксизма-ленинизма» (стр. 321). Тем самым А. Метченко еще настойчивей и последовательней проводит основной тезис своей книги о решающем значении для формирования Маяковского самой советской действительности, политики нашей партии, ленинских идей, претворяемых народом в конкретные, реальные дела.

Особой глубины исследовательская мысль автора достигает в одном из самых сложных вопросов творческой биографии Маяковского советских лет — «Маяковский и Леф». Полемически заостряя свое изложение против тех, кем в недавнее время были предприняты «энергичные попытки снова загнать Маяковского в „фермопильское ущелье“ Лефа» (стр. 327), А. Метченко вскрывает всю диалектику соотношения и взаимодействия эстетических позиций Лефа с эстетикой Маяковского, рисуя истинные масштабы деятельности великого поэта и характер его эволюции. В результате для современного читателя не только «проявляется» истинное содержание таких лозунгов, как «литература факта», «социальный заказ», «искусство — жизнестроение» и др. — этих предметов острой полемики той поры, в трактовке лефовцев и определениях самого поэта (особенно же в том, как он реализовал их в своей творческой практике), — но и яснее предстает магистральное направление таланта Маяковского как ведущего поэта советской эпохи, уже тогда ратовавшего за сплочение всех литературных сил на принципиальной основе и энергично боровшегося за подготовку тех условий, на базе которых в дальнейшем стало возможным объединение советских писателей в единый союз.

В этой главе особенно ценными, на наш взгляд, являются приведенные автором высказывания тех, кто сам в ту пору принимал активное участие в борьбе, в формировании новой эстетики.

Историзм научного мышления исследователя не ослабевает и тогда, когда он переходит к решению более конкретных вопросов — изучению особенностей худо-

lib.pushkinskijdom.ru

жественной формы отдельных произведений Маяковского, поэтического стиля и т. д. Это удается автору не только в результате его умения связывать анализируемое произведение опять-таки с общественной и литературной средой, в которой оно появилось, — но и производить конкретно-художественный анализ, «расщепление» образной ткани, исключительно в целях решения (или постановки) определенной значительной теоретической проблемы. Так, в главе «Поэма о Ленине» самобытные черты лирики Маяковского вскрываются в органическом единстве с концепцией новой личности, с которой связан был пафос раздумий и творческих исканий поэта, главное направление его новаторства. Автор показывает, что опора на эту строго научную концепцию «явилась важной предпосылкой для создания поэмы нового качества, свободно вобравшей в свою стилевую ткань богатые выразительными возможностями элементы лирики и публицистики» (стр. 249).

Ход рассуждений автора здесь достигает большой убедительности, он позволил нам наглядно увидеть «движение „чувствуемой мысли“ ‹поэта› от конкретного, почти физически ощутимого образа к расширению его значения», благодаря чему достигалась «соответствующая масштабность художественного мышления, емкость и предельная выразительность каждого отдельного образа, эпитета, сравнения, метафоры», — т. е. всю диалектичность «чувствуемой мысли», определившей затем, после создания поэмы о Ленине, художественное качество последующего творчества поэта. Исследователь как бы обнажает сами принципы лирической типизации Маяковского, когда лирическое по содержанию и масштабу заключенного в нем чувства становится, если можно так выразиться, эпическим, оставаясь в то же время глубоко личным, тем самым давая возможность почувствовать одновременную конкретность и синтетичность образного мышления в поэме «Владимир Ильич Ленин», обусловивших идейно-художественные функции различных выразительных средств. В результате перед читателем предстала поэма не только сама по себе, но и как совершенно определенный этап в развитии поэтической системы Маяковского. Подчинение анализа произведения выдвинутой проблеме позволило автору внести много конкретного в решение вопроса о становлении социалистического реализма в 20-х годах в советской литературе. Кстати сказать, здесь мы не можем не присоединиться к упрекам автора, направленным в адрес тех, кто склонен недооценивать Маяковского как мыслителя и пытается обойти вопрос о роли и характере публицистики в его поэзии этого времени.

В монографической главе о поэме «Хорошо!» («Поэма о счастье») разговор ведется вокруг проблемы жанра. Здесь тоже привлечен богатый историко-литературный материал, но он освещен с точки зрения того, что нового внесла наша поэзия в жанр поэмы в исследуемый период. Тонко вскрывая сущность тогдашних групповых догм, споров, разгоревшихся вокруг этой проблемы, останавливаясь на характеристике лучших достижений в этой области И. Сельвинского, Э. Багрицкого, Н. Асеева и других поэтов и тем самым определяя основные тенденции в развитии эпических жанров в поэзии 20-х годов, автор показывает закономерность возникновения замысла у Маяковского — написать именно поэму, где «он мог свободнее и полнее выразить раздумья о пережитом... страной и им самим, о судьбе народа, его прошлом, настоящем и будущем, и о своем месте в потоке истории» (стр. 350).

Конкретный художественный анализ повествовательных и описательных приемов, характерных деталей, особой индивидуализации персонажей позволил автору установить жанровые особенности этого новаторского произведения Маяковского. Шаг за шагом исследователь не только прослеживает реализацию замысла поэта — реалистическими приемами нарисовать эпическое полотно, но и вскрывает прежде всего более высокий уровень его художественного мастерства, живописную яркость и пластическую ощутимость его поэтических красок, обеспечивших глубокую смысловую и эмоциональную выразительность произведения. Он по-новому показал, как жанровое своеобразие поэмы, особенности ее композиции, стиля связаны с глубоким философским осмыслением действительности, когда эстетическую ценность приобрели сами факты этой реальной действительности. Тем самым исследователь наглядно охарактеризовал и это крупное произведение как ступень, как следующий закономерный шаг в движении поэта к вершинам искусства социалистического реализма.

Целеустремленность в исследовании конкретного материала сказывается и в остальных главах книги. В частности, новыми наблюдениями и выводами о характере и специфике принципов типизации привлекает анализ сатирических и драматургических произведений поэта в связи с общей проблематикой сатиры и драматургии того времени в главе «Разгневанной кистью», рисующей Маяковского как одного из самых талантливых творцов сатиры нового типа, сатиры, содействующей утверждению всего справедливого и прекрасного, рожденного эпохой борьбы за социализм.

Заключительная глава «Очерка» («Векам, истории и мирозданию») целиком обращена к современным дням. Разговор о последних годах жизни и творчества поэта здесь перерастает в страстный монолог автора о красоте подвига гения

lib.pushkinskijdom.ru

Маяковского, раскрывающий истинную ценность вклада, внесенного поэтом в мировую сокровищницу искусства. Внутренним своим пафосом этот монолог смело утверждает непреходящее значение опыта и традиций Маяковского для современной мировой поэзии, не говоря уже о нашей советской поэзии.

Следует, однако, заметить, что, хотя в книге А. И. Метченко творчество Маяковского рассматривается на самой широкой основе, в тесной связи со многими литературно-общественными явлениями эпохи, она, конечно, далеко не исчерпывает всех возможностей исследуемого предмета. Этого, вероятно, и невозможно ожидать от одного автора. Но все же некоторых упущений в раскрытии связей поэта с литературой тех лет можно было бы и избежать. В книге лишь скороговоркой сказано о взаимоотношениях М. Горького и Маяковского в 20-е годы, хотя здесь естественно было бы найти обобщение тех наблюдений, которые были сделаны автором в предшествующей его работе, где он, основываясь на впервые привлеченных материалах, не умолчал ни о расхождениях, ни о глубоком драматизме отношений, сложившихся между Маяковским и Горьким. В освещении такого сложного момента литературного развития стала бы наглядней видна вся острота литературной и политической атмосферы тех лет, в которой приходилось бороться за новое искусство этим крупнейшим деятелям социалистического реализма.

Можно посетовать также, что автор привлекает для исследования — в связи с общей эволюцией Маяковского — лишь имена тех поэтов, чье творчество так или иначе впоследствии влилось в основное русло советской поэзии. Но ведь хорошо известно, что пути Маяковского пересекались и с творчеством таких поэтов, как Б. Пастернак и др. Анализ подобных откровенно противостоящих Маяковскому поэтических явлений позволил бы рельефнее представить результаты тех усилий, которые приходилось затрачивать поэту и в свободном творческом соревновании со своими современниками во имя утверждения нового типа писателя, способного на деле помочь рождению нового человека.

Наши замечания могли бы быть отнесены и к более общим вопросам. Как нам кажется, автору следовало бы еще более конкретизировать и дифференцировать проблему творческого метода поэта в советский период, а не ограничиваться общей характеристикой «двух этапов» эволюции романтического метода в творчестве Маяковского этого времени. Не всегда в достаточной мере выдержаны пропорции теоретического и конкретного анализа литературных явлений.

Но все это отдельные частности. Главное, что хочется отметить, — это тот высокий научный уровень исследования, который отличает новую книгу А. И. Метченко.

Увлеченность, любовь автора к предмету исследования не только не снизили его научных критериев, не только не помешали объективности его оценок и выводов, а, наоборот, сильнее подчеркнули весь его исследовательский пафос, благодаря которому образ великого поэта как бы еще более приблизился к современному читателю. Все это лишний раз свидетельствует о ценности и необходимости этого труда не только для специалистов, но и для широкого круга читателей, любящих нашу литературу, труда, подводящего известные итоги исследовательской работы ученого по изучению творчества гениального поэта революции.

В. ГРЕЧНЕВ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ *

В последние годы наше литературоведение пополнилось обобщающими трудами по истории советской литературы. Достаточно вспомнить трехтомное издание Института мировой литературы, справедливо оцененное критикой как новый шаг на пути к созданию подлинно марксистской истории советской литературы. В то же время этот труд весьма убедительно показал, как много еще предстоит сделать в изучении литературы, рожденной Великим Октябрем. Именно поэтому нельзя не приветствовать появление новых работ, в которых учитывается опыт предшественников и одновременно делаются попытки пойти дальше в освещении путей развития советской литературы.

В 1958 году в издательстве Московского университета был опубликован первый том «Истории русской советской литературы». Не так давно вышел в свет второй и заключительный том этого труда. Таким образом, появилась возможность обсудить и оценить эту работу — плод многолетних научных изысканий большого коллектива авторов.[1]

---

* История русской советской литературы, тт. I, II. Изд. Московского университета, 1958, 1963.

[1] А. М. Абрамов, А. В. Алпатов, В. А. Апухтина, А. О. Богуславский, Б. Я. Брайпина, Б. А. Бялик, В. А. Зайцев, В. А. Ковалев, Л. А. Колобаева,

lib.pushkinskijdom.ru

Среди критиков и литературоведов уже давно идет спор о том, как строить историю литературы. В этом споре высказывались самые разные точки зрения. Одни настаивали на том, что основное внимание следует уделить литературному процессу как таковому, другие, утверждая, что индивидуальное своеобразие писателей можно выявить только в монографических главах, предлагали создавать нечто вроде сборников литературных портретов, третьи ратовали за синтез обобщающих и монографических разделов.

Жизнь показала, что все эти вопросы нельзя решить умозрительным путем, ибо и самые совершенные методологические принципы могут быть скомпрометированы плохим исполнением. Подобные споры решает практика, и практика последних лет убедительно свидетельствует, что сочетание обзорных, обобщающих глав с монографическими является наиболее плодотворным. Разумеется, содержание общих глав не следует ограничивать простым перечислением общественно-литературных фактов; они должны быть концепционными и отражать всю сложность и противоречивость движения и развития литературы, а также содержать идейно-эстетическую оценку произведений. Важно также, чтобы сочетание разнородных разделов отнюдь не было механическим, т. е. монографические главы должны быть органически связаны с общей характеристикой развития литературного процесса.

Надо сказать, что синтетический принцип построения довольно последовательно выдерживается в рассматриваемой «Истории русской советской литературы», и особенно органичен он в первом томе. Весьма положительную, организующую роль в этом отношении выполняют «Введение» (А. Метченко) и глава о литературе периода революции и гражданской войны (Л. Тимофеев). Если «Введение», в котором кратко излагается история возникновения и утверждения метода социалистического реализма, оснащает труд в теоретическом отношении, то раздел, написанный Л. Тимофеевым, многое дает для понимания сложной картины развития литературы не только 20-х, но и 30-х годов. Говоря о композиции «Истории...» в целом, следует добавить, что весьма удачно решены в этом плане и некоторые монографические разделы. Так, например, довольно органично связывается с литературным процессом 20-х и 30-х годов творческий путь М. Горького (Б. Бялик), В. Маяковского (А. Метченко), Л. Леонова (В. Ковалев) в посвященных этим писателям отдельных главах.

Отмечая достоинства избранной авторами композиции, нельзя не отметить и ряд недостатков и просчетов, допущенных как в отборе, расположении материала, так и в его интерпретации.

Спорным и недостаточно обоснованным (и это уже отмечалось в критике) представляется отнесение во второй том монографических глав о зачинателях советской литературы — А. Фадееве, К. Федине, Ф. Гладкове. К тому же авторы обзорных разделов, посвященных литературному процессу 20—30-х годов, лишь бегло упоминают об этих писателях, что, разумеется, не могло не обеднить картину развития литературы тех лет. В свою очередь, некоторые монографические главы превратились в изолированные, замкнутые в себе критико-биографические очерки, более подходящие, пожалуй, для сборника литературно-критических статей. Так, бо́льшую часть глав о М. Шолохове (Л. Якименко) и К. Федине (Б. Брайнина) занимает пересказ биографии и произведений этих писателей. В очень малой степени (этот упрек можно отнести и к некоторым другим монографическим разделам) затрагиваются здесь проблемы стиля, отсутствует должное внимание к индивидуальному «почерку» романистов, не раскрытыми остаются новаторские поиски и достижения этих художников в области жанра романа. Отметим попутно, что в главе о К. Федине встречаются неточные, противоречивые суждения. Так, характеризуя сборник рассказов К. Федина «Пустырь» (1923), Б. Брайнина утверждает: «В духе традиций русской литературы XIX века — традиций критического реализма — написан рассказ „Сад“. Автор изображает здесь медвежью хватку садовника Силантия, его тупую косную покорность „таинствам“ природы, его бессильную и отчаянную ненависть к революционному народу» (II, 602). Традиции классиков характеризуются здесь весьма односторонне. Отношение к человеку в классической литературе отнюдь не сводилось к изображению «тупой косной покорности». Как бы чувствуя недостаточность этой формулировки, Б. Брайнина пытается уточнить свой взгляд, замечая, что «пренебрежительно-недоверчивое отношение к народу — основная черта декадентства» и что «преодолению влияний декаданса и созданию социалистической литературы способствовали традиции великой русской литературы XIX века, где слово „человек“ звучит величественно и гордо» (II, 603).

Один из наиболее существенных просчетов труда видится в том, что теоретический его «потенциал» оказался сосредоточенным в основном во «Введении».

Е. П. Любарева, А. И. Метченко, Е. Н. Михайлова, А. И. Пауткин, Л. М. Поляк, А. Г. Соколов, Л. И. Тимофеев, В. Н. Хабин, С. М. Штут, П. Ф. Юшин, Л. Г. Якименко.

lib.pushkinskijdom.ru

В последующих же главах и в первом и во втором томах при рассмотрении творчества отдельных писателей становление нового художественного метода — социалистического реализма — не прослеживается, в ряде общих разделов преобладает тематический принцип характеристики литературного процесса, а жанровая специфика произведений остается без внимания.

Среди многих трудных проблем, с которыми сталкиваются историки литературы, немалую сложность представляет отбор писательских имен для самостоятельного, монографического изучения, определение круга рассматриваемых произведений. В таком отборе всегда возможны субъективные, произвольные решения, в конечном счете обедняющие наши представления о литературе. Особенно трудно отобрать имена, когда речь идет о современном литературном процессе. И в данном случае, очевидно, не стоит слишком строго упрекать авторов «Истории...», ибо литература — явление живое, развивающееся и оценки писателям выносит, как правило, время. Можно, конечно, как это делает один из рецензентов,[2] посетовать на то, что во второй книге не упомянуты «многотомная работа» К. Паустовского «Повесть о жизни» и, по его мнению, «этапный для развития темы труда» роман В. Кетлинской («Дни нашей жизни»). Но ведь допустимо же иметь на сей счет и другую точку зрения, которую, судя по всему, разделяют авторы главы, справедливо полагая, что сама по себе «многотомность» произведения еще недостаточна для того, чтобы оно стало предметом исследования в «Истории литературы». Большой натяжкой было бы считать «этапным» роман В. Кетлинской, хотя упомянуть о нем в соответствующем разделе, возможно, и стоило бы.

Иное дело, когда речь идет о писателях, уже давно и заслуженно именуемых классиками русской советской литературы. Казалось бы, не может быть двух мнений относительно А. Блока или С. Есенина — каждый из них бесспорно достоин монографической главы. Однако коллектив авторов «Истории...» решил в данном случае иначе. Разговор об этих поэтах ведется в обзорной главе, да еще и в самой общей, облегченной форме. Такой подход к творчеству виднейших писателей отнюдь не способствует выявлению оригинальности их таланта, остается не раскрытым и значение их для современной литературы. Кроме того, явно нарушаются исторические пропорции, так как второстепенным и третьестепенным поэтам и прозаикам отводится примерно такая же «площадка».

Как уже отмечалось, первый том был опубликован в 1958 году; следовательно, создавался он фактически в 1955—1956 годах. В то время во всех областях нашей жизни уже шла борьба с пагубными последствиями культа личности, но полностью они еще не были преодолены, в том числе и в литературоведении. Разумеется, в предшествующие десятилетия (в 30—50-х годах) у советских литературоведов были определенные достижения, вышло немало талантливых книг, был накоплен полезный опыт (вспомним хотя бы десятитомную «Историю русской литературы»). И тем не менее авторы первого тома «Истории русской советской литературы» столкнулись с большими трудностями: им пришлось искать новые пути в методологии и методике исследования, определять новые принципы отбора писательских имен (некоторые из них, незаслуженно забытые, были введены заново), переоценивать целый ряд литературных явлений.

Сравнивая этот первый том с вышедшим несколько ранее двухтомным «Очерком истории русской советской литературы» (1955) или с многократно переизданным учебником по советской литературе А. Дементьева, Е. Наумова и Л. Плоткина, убеждаешься, что коллектив авторов пошел по пути преодоления эмпирической описательности, схематизма и прямолинейной односторонности в освещении развития литературы, свойственных названным книгам. Весьма характерна в этом отношении, например, глава о литературе 30-х годов. В отличие от предшествующих пособий, где механически повторялась периодизация «Краткого курса ВКП(б)», а собственно литературный материал привлекался зачастую лишь для иллюстрации тех или иных общественно-политических процессов (коллективизации, индустриализации и т. д.), в главе о 30-х годах (как, впрочем, и в некоторых других, упомянутых выше разделах) мы видим сочетание подлинного историзма с проникновением в эстетическую сущность произведений.

Следует сказать, однако, что отдельные недостатки, которыми страдали литературоведческие труды прошлых лет, перекочевали и в рецензируемую «Историю...». Излишнюю категоричность в формулировках и элементы схематизма можно обнаружить, например, в разделе о литературе 1917—1920 годов, хотя в целом этот раздел — один из наиболее интересных и удачных. Так, характеризуя литературный процесс начала века, определяя роль М. Горького в становлении советской литературы, автор пишет: «Максим Горький явился тем художником, который первый сумел уловить... новое содержание эпохи и найти новые художественные формы для его воплощения». «Идеи, сюжеты, образы Горького, его романтический пафос и его реалистическая зоркость — все это создавало основу для формирования творческих принципов советской литературы.

---

[2] Л. Плоткин. Обобщая опыт... «Вопросы литературы», 1964, № 9, стр. 21.

lib.pushkinskijdom.ru

Но Горький не был одинок. Он лишь с наибольшей глубиной и яркостью воплощал идейные и творческие тенденции той новой свободной литературы, в которой выражала себя эпоха, эпоха социалистических революций» (I, 145).

Вслед за этим называются имена А. Серафимовича, Д. Бедного, В. Маяковского, А. Блока, В. Брюсова, одни из которых, как и Горький, сумели выразить «новое содержание эпохи», а другие — отразить «кризис буржуазно-помещичьего общества, распад его культуры». И делается вывод: «Таким образом, в художественном опыте писателей начала XX века многое было уже подготовлено для того, чтобы воспринять события Октября» (I, 146).

В таком изложении истинное положение дел в литературе тех лет упрощается, ибо создается впечатление, что уже к началу 20-х годов путь развития советской литературы был ясен и Горькому и ряду других писателей. В действительности все обстояло значительно сложнее, и это, кстати сказать, довольно убедительно показывает и сам автор главы, когда от несколько категоричной вводной части переходит к конкретному разговору о творчестве Горького, Блока, Брюсова и некоторых других.

«Идейная позиция М. Горького, — пишет Л. Тимофеев, — определилась не сразу. Политические колебания писателя сказались и в его художественной деятельности» (I, 147). «... Блок был далек от ясного понимания целей революционной борьбы, исторического смысла революции» (I, 149). «... Брюсов, как и Блок, — читаем дальше, — был далек от отражения революции во всей ее конкретности и общественной значимости... Печать отвлеченности, неизжитых символистских взглядов лежит на всей послеоктябрьской поэзии Брюсова» (I, 152).

Недостатки литературоведения прошлых лет весьма ощутимо дают о себе знать в главе о литературе 20-х годов (Л. Поляк). Отсутствие организующего цельного взгляда на литературный процесс этого десятилетия приводит к рыхлости композиции; анализ произведений заменяется их пересказом; оценки творчества отдельных писателей страдают односторонностью и нечеткостью. Примером односторонности может служить отношение автора главы к поэзии Клюева и Клычкова и к творчеству И. Бабеля. Если творчество первых начисто зачеркивается (они рассматриваются лишь как «представители уходящей России», выразители «реакционных» идей — I, 183), то «Конармия» Бабеля получает явно некритическую оценку. Сложность и противоречивость этого художника остается не раскрытой, ибо комментарии, сопровождающие пересказ его произведений, констатируют лишь какие-то внешние приметы его творческой манеры и мало что говорят об идейных позициях писателя.

Следует заметить, кстати, что слишком общие характеристики, не проясняющие своеобразие таланта того или иного писателя, его произведений, встречаются и в других разделах этой главы. Стремясь подчеркнуть новаторство поэзии Маяковского, Л. Поляк пишет: «Своеобразие лирики Маяковского заключается в том, что действительность выступает в ней через новое, социалистическое сознание советского человека» (I, 217). Думается, такими словами можно охарактеризовать творчество почти всех советских поэтов. Точно так же к романам целого ряда писателей можно отнести то, что говорится, например, о «Барсуках» Л. Леонова: «Это роман о победе социально организованного начала революции над контрреволюционной стихией» (I, 209).

Основу двухтомной «Истории русской советской литературы» составили лекции, прочитанные в Московском университете. Как учебное пособие, рассчитанное на преподавателей и студентов, этот труд имеет свою специфику. По сравнению с академическими изданиями он написан в более доступной, популярной форме. Некоторая «облегченность» в изложении материала вполне естественна в такого рода трудах, но это, разумеется, не означает, что содержание их может сводиться к констатации более или менее известных истин. В своем, так сказать, идеальном виде «История...» должна не только предлагать готовые ответы на те или иные вопросы, но и указывать на еще не решенные, побуждать читателей, а в данном случае — студентов, к самостоятельным исследовательским разысканиям. Такой простор для споров и проявления читательской инициативы в какой-то степени дает глава о М. Горьком (в частности, трактовка «Жизни Клима Самгина»); заслуживают внимания в этой связи наблюдения над стилем и психологизмом Л. Леонова и раздел о творческих исканиях раннего Маяковского.

Помня о том, что перед нами учебник, структура и содержание которого обусловлены вузовской программой, мы не вправе требовать от него исчерпывающей полноты в освещении критических дискуссий или полемических откликов на ранее вышедшие статьи и книги критиков и литературоведов. Однако студенту и преподавателю в ряде случаев весьма полезно знать не только мнение авторов учебника, но и те мнения, иногда полярно противоположные, которые по поводу тех или иных книг, а то и деятельности писателя в целом, были в свое время высказаны в критических баталиях.

С этой точки зрения не все главы «Истории...» выполнены равноценно. Если в одних разделах, особенно монографических (см., например, главу о Фадееве — автор В. Апухтина), можно найти и изложение взглядов предшественников, и

lib.pushkinskijdom.ru

спор с ними, то в других — нет ни упоминаний о дискуссиях, ни ссылок на ранее опубликованные книги, статьи и рецензии. Наиболее показательна в этом отношении глава о литературе послевоенного периода (1946—1955).

Известно, что по выходе в свет «Спутников», «Кружилихи» В. Пановой, «Бури» И. Эренбурга, «Весны на Одере» Э. Казакевича и некоторых других книг в критике возникал спор о стилевых течениях в современной литературе, о принципах создания романа-эпопеи, о характере положительных и отрицательных героев, о средствах их воплощения и авторском к ним отношении. Обо всем этом в главе даже не упоминается, не говорится также и о том, что наряду с достоинствами этих произведений критикой были отмечены и существенные их недостатки. Такое отступление от конкретно-исторического подхода в освещении материала не могло не привести к односторонней, чаще всего некритической оценке как названных, так и некоторых других литературных явлений.

Примером некритического отношения может служить идейно-художественный анализ «Бури» И. Эренбурга. Мы узнаем, что «Эренбург создал многоплановое эпическое повествование», что в романе рисуются «картины сражений Отечественной войны», «борьба двух миров», что «действующие лица отчетливо делятся на большие группы по их политическим идеалам» (II, 283, 284) и т. д. Однако вполне правомерен вопрос: удалось ли писателю осуществить тот замысел, о котором идет речь в «Истории...», создать *эпопею,* художественно-правдивую, целостную картину жизни тех лет? Перечитывая роман, отвечаешь на этот вопрос отрицательно, ибо видишь, что он очень легко распадается на внутренне не соединенные между собой самостоятельные отрывки, главы; что сквозные сюжетные линии существуют здесь зачастую сами по себе, в отрыве от описаний, воссоздающих историческую обстановку (очень частной на фоне грандиозных событий выглядит любовная история Влахова — Мадо). Что касается Отечественной войны, то она, как правило, изображается эскизно, информационно, в публицистической манере. В критике уже отмечалось, что самый важный недостаток романа «Буря» состоит в том, что Эренбургу не удалось создать полнокровные, художественно убедительные образы героев. Автор соответствующего раздела главы близок к признанию этого недостатка, когда замечает, что Эренбург «не стремится к углубленному раскрытию психологии..., к созданию индивидуальных художественных типов большого обобщающего значения» (II, 285). Однако тут же следует оговорка, сводящая на нет это замечание. Оказывается, это вовсе и не просчет романиста, подлежащий критике, а сознательная творческая установка, оригинальность художника, который группирует «персонажей по решающим социально-политическим признакам» (II, 286). И далее, явно противореча прежним своим утверждениям, автор пишет, что Эренбург «стремится дать представление о многообразии человеческих свойств и качеств, совокупность которых и создает художественно убедительный образ» (II, 286).

Сколько-нибудь обстоятельному анализу не подвергается в главе и «Весна на Одере» Э. Казакевича, в то время как этот роман, чрезмерно захваленный в свое время критикой, нуждается в более трезвой, подлинно научной оценке. Совсем недостаточно, как это делается в «Истории...», отметить, что в «Весне на Одере» — «эпический сюжет» (который, к слову сказать, видится в том, что «ряд картин и эпизодов» «не связан с главными героями») и что «Казакевич воссоздал картины решающего штурма Берлина» (II, 293, 294).

Да, Э. Казакевич, как И. Эренбург в «Буре», стремился создать роман-эпопею, но состоялся ли этот замысел? Мы убеждены, что — нет, не состоялся, и причина этого видится в том, что писатель пренебрег основным критерием художественной литературы — жизненной правдой. Известно, что в последние месяцы войны, когда бои велись уже на вражеской территории, сопротивление фашистов ничуть не стало менее сильным, а сражения — менее кровопролитными (достаточно вспомнить «С фронтовым приветом» В. Овечкина). В романе же Э. Казакевича война за границей напоминает праздничный марш. В центре внимания романиста не боевые операции, а любовные похождения майора Лубенцова (который время от времени совершает выдающиеся подвиги), офицеры в основном заняты поездками из города в город с познавательной целью (они любуются заграничными достопримечательностями), флиртом с медсестрами и пленными француженками и т. д.

К сказанному следует добавить, что и сам автор «Весны на Одере» близок был к признанию, что роман ему не удался, и особенно остро «казнил» себя за полуправду. В своем дневнике он писал: «Вчера, 22 июня 49 г., кончил, наконец, роман. Миг вожделенный настал. Кончил и еще раз пришел в ужас от его недостатков. Их чудовищно много. Многие люди начаты и не кончены, повисли в воздухе; разведчики бледны даже по сравнению с „Звездой“ и не вызывают ничего, кроме глухой досады. Главное половинчато. Негативное — трусливо».[3]

Заключительная глава «Истории...» — «Литература на современном этапе коммунистического строительства» — охватывает период с 1956 по 1961 год. Эта глава,

[3] Эм. Казакевич. Из дневников и писем. «Вопросы литературы», 1963, № 6, стр. 154.

lib.pushkinskijdom.ru

как и другие разделы, содержит характеристику этапа развития литературы и идейно-художественный анализ отдельных произведений. Отмечая особенности литературы последнего десятилетия, авторы справедливо выделяют такие признаки, как повышение творческой активности писателей, заметно усилившееся стремление к постановке важных вопросов современности и, в частности, проблем нравственности, ощутимо возросшие требования полной, неурезанной и неприкрашенной правды и т. д. В целом удачно решен здесь трудный вопрос отбора произведений: довольно широко исследуются стихи, проза, драматургия как писателей старшего поколения (М. Шолохова, А. Корнейчука, Н. Заболоцкого, В. Луговского, П. Нилина), так и литераторов, только еще начинающих свой путь (Г. Владимова. Е. Евтушенко, А. Вознесенского и др.).

Судя по тому, что в этот раздел вошли некоторые произведения, опубликованные в 1962 году, можно сделать вывод, что писался он по горячим следам событий. Отсюда и актуальное звучание этой главы, и ряд недоработок, допущенных в ней. Пожалуй, наиболее существенной из них является композиционная неслаженность, отсутствие того, что можно было бы назвать сюжетом повествования. Особенно наглядно проявляется это в последних подразделах, которые легко распадаются на цепь плохо связанных между собой самостоятельных рецензий (на «Битву в пути» Г. Николаевой, «После свадьбы» Д. Гранина, «Память земли» В. Фоменко и др.), причем некоторые из этих рецензий неоправданно разрослись. Совершенно необъяснимо, почему анализу второй книги «Поднятой целины» отводится значительно меньше места, чем повести Г. Владимова «Большая руда». Все это не могло не сказаться на оценках ряда произведений и героев (парадоксально звучит, например, утверждение, что Игорь Малютин — герой романа «После свадьбы» Д. Гранина — «подлинный „сын века“» — II, 693).

Основной предмет изучения литературоведения — художественная литература. Это ко многому обязывает пишущих «Историю...» и прежде всего обязывает так изложить материал, чтобы порадовать читателя, зажечь его интерес к творчеству писателей, приобщить к тайнам высокого искусства. В этом отношении рассматриваемое нами исследование несомненно отличается в лучшую сторону от многих предшествующих литературоведческих работ. Живо, публицистически остро и с увлечением написан целый ряд глав как первого, так и второго томов (можно отметить в этом плане раздел о драматургии — т. I и главу о литературе периода Великой Отечественной войны — т. II). Однако и в первой и во второй книге нетрудно обнаружить тяжеловесные, псевдонаучные обороты, стилистические погрешности и литературные штампы. Так, в главе о литературе 20-х годов можно найти такую фразу: «Оторвав(!) своего положительного героя от России (речь идет о Курте из романа «Города и годы», — *В. Г.*), скомкав (!) его биографию, Федин начертил в его лице (!) схему большевика, у которого внутренний (!) разум и железная воля уничтожили всякие человеческие эмоции» (I, 214). Стремясь оживить, сделать более доступным стиль повествования, автор этого раздела порой прибегает к слащаво-красивым выражениям (когда, например, пишет о Есенине как певце русской природы, «ее кудрявых берез, ее малиновых зорь, ее золотых полей и голубых далей» — I, 219). Немало стертых, невыразительных, штампованных формулировок и в заключительном разделе второго тома. Так, «богатство» содержания анализируемого произведения здесь — не иначе как «зримое», «детали» — непременно «пластические», «образность» — «яркая», а «простота» — «выразительная» (II, 667) и т. д. и т. п.

Многое можно было бы сказать как о достоинствах, так и недостатках этого труда. Но в одном мы убеждены — коллектив авторов создал весьма полезную, значительную и ценную работу. Желательно, чтобы новое издание ее, а оно, по всей вероятности, потребуется, было бы лишено отмеченных недостатков.

В. БАСКАКОВ

РУССКАЯ ШЕКСПИРИАНА *

Библиографические монографии, посвященные величайшим представителям мировой классической литературы и заключающие в себе полный свод переводов их произведений на русский язык и критико-биографической литературы, начали появляться в нашей литературоведческой науке сравнительно недавно. В последние годы вышли в свет библиографические указатели, посвященные А. Мицкевичу, Ч. Диккенсу, Стендалю.[1] Наконец, к 400-летию со дня рождения великого англий-

---

* Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. Сост. И. М. Левидова. Изд. «Книга», М., 1964, 712 стр.

[1] Адам Мицкевич в русской печати. 1825—1955. Библиографические материалы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, 599 стр. (Институт русской литературы);

lib.pushkinskijdom.ru

ского драматурга Вильяма Шекспира была издана русская шекспириана — широчайший по охвату материала библиографический свод, учитывающий русские переводы Шекспира и литературу о нем за 214 лет, от первой русской переделки «Гамлета», произведенной А. Сумароковым, до переводов С. Маршака, Б. Л. Пастернака и Т. Л. Щепкиной-Куперник, от первых упоминаний о Шекспире в произведениях С. Домашнева и Ф. Эмина до шекспироведческих исследований А. А. Смирнова, М. М. Морозова, А. А. Аникста.

Общие черты в построении библиографических справочников, в принципах отбора и регистрации материала сближают между собой указанные выше библиографические работы и дают право говорить о формировании в советском литературоведении жанра библиографической монографии о крупнейших представителях зарубежной литературы.

Последняя советская библиографическая монография посвящена Шекспиру, чьи произведения обрели в России свою вторую родину. Переведенные на русский язык и языки народов Советского Союза, они проникли в самые отдаленные уголки нашей страны, прочно вошли в репертуар драматического и музыкального театра, завоевали экраны кино и телевизоров, привлекли к себе широчайшее внимание писателей, переводчиков, литературоведов. Необычайная популярность Шекспира в России вызвала к жизни сотни переводов его произведений и их переделок, а также обширную литературу о драматурге и его творчестве, о распространении и интерпретации в России его творений.

Все труднее и труднее становилось ориентироваться в безбрежном море русской шекспирианы. Появилась настоятельная необходимость в создании надежной библиографии, способной быстро и безошибочно приводить исследователя к необходимым в его работе источникам и материалам. Первую попытку составления указателя шекспировской литературы еще на заре XX века предпринял известный русский библиограф Н. Н. Бахтин.[2] Продолжением его работы явился напечатанный в 1947 году указатель советской шекспирианы, подготовленный Э. М. Субботиной.[3] Эти справочные пособия, однако, имели значительные хронологические пробелы (они совершенно не учитывали литературу за 1900—1917 годы); кроме того, они регистрировали лишь основные работы изучаемого периода, оставляя в стороне массу шекспировских материалов, разбросанных по многочисленным сборникам и периодическим изданиям. Отсутствовал и библиографический свод послевоенной очень многочисленной шекспировской литературы, если не считать подборки книжно-журнального шекспировского материала за 1946—1953 годы в книге Н. Мацуева.[4] Эти белые пятна в советском шекспироведении были, наконец, ликвидированы с появлением рецензируемой работы. Отражая многообразный и сложный процесс усвоения творчества Шекспира в России, она возникла в результате кропотливых многолетних библиографических разысканий составителя, с одной стороны, и тщательной проверки и использования материалов, учтенных ранее Н. Н. Бахтиным, Э. М. Субботиной, В. Родиславским, М. Морозовым — с другой. Она отражает как научные работы литературоведческого, искусствоведческого или исторического характера, так и разнообразные хроникальные, бытовые, литературные, мемуарные и публицистические материалы.

Первый раздел библиографии посвящен русским переводам произведений Шекспира. Здесь учтены собрания сочинений, отдельные издания, а также полные или частичные публикации его произведений в сборниках и журналах. Всего в разделе зафиксировано 763 названия. Значительная часть библиографических записей снабжена краткими аннотациями с характеристикой перевода (стихотворный, прозаический, полный, фрагментарный и т. д.) или особенностей его публикации (редакционные или редакторские примечания, параллельные тексты, посвящения переводчика и т. д.). Регистрация переводов ведется в хронологическом порядке, по годам (с 1748 до 1962), а в пределах года — в алфавитном с разбивкой на три части: отдельные издания, публикации переводов в книгах, сборниках и журналах и, наконец, переделки (вольные переложения, подражания, оперы, ба-

---

Чарльз Диккенс. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1838—1960. Изд. Всесоюзной книжной палаты, М., 1962, 328 стр.; Стендаль. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1822—1960. Изд. Всесоюзной книжной палаты, М., 1961, 120 стр. (Все библиографические справочники, указанные выше, кроме библиографии Стендаля, вышли под редакцией академика М. П. Алексеева).

[2] Н. Н. Бахтин. Шекспир в русской литературе. (Библиографический очерк). В кн.: В. Шекспир. Полное собрание сочинений, т. V, изд. Брокгауза—Ефрона, СПб., 1904, стр. 558—597.

[3] Э. Субботина. Советская шекспириана. В кн.: Шекспировский сборник. 1947. Статьи под ред. Г. Н. Бояджиева, М. Загорского, М. М. Морозова. М., [1948], стр. 273—294.

[4] Н. Мацуев. Художественная литература русская и переводная. 1938—1953. Библиография. Т. II. (1946—1953). Гослитиздат, М., 1959, стр. 573—574.

lib.pushkinskijdom.ru

леты, пересказы и т. д.). Если выделение переделок в особую рубрику внутри каждого года вполне обоснованно и необходимо, то подразделение переводов на две части в зависимости от формы их публикации (отдельное издание или публикация внутри другого издания) вызывает возражения. Подобное подразделение при количестве записей, не превышающем внутри одного года 20—24, практического значения не имеет и лишь усложняет структуру библиографии, создавая дробные рубрики, подчас содержащие три-четыре (а иногда одну или две) записи. Кроме того, единый ряд записей внутри года дал бы составителю возможность объединить переводы, неоднократно появлявшиеся в печати в течение одного года (например, №№ 158 и 164, 169 и 171, 202 и 208 и др.).

Некоторая непоследовательность, ведущая порой к хаотичности, наблюдается в системе расположения материала внутри рубрик. В библиографию вошла масса переводов отдельных сцен и монологов из произведений Шекспира, которые имеют условные заглавия, отличные от названия произведения. Они размещены в рецензируемой библиографии не в алфавите шекспировских произведений, частями которых являются, а в алфавите условных названий, данных им переводчиком. Так, в 1900 году, например, произведения регистрируются в следующем порядке: «„Быть или не быть...“ из *„Гамлета“*» (№ 464). — «Две сцены из комедии *„Усмирение строптивой“*» (№ 465). — «*Король Ричард II*» (№ 466). — «Из *„Цимбелина“*» (№ 468). — «„Родившись плакал ты...“ из *„Короля Лира“*» (№ 469), т. е. составитель полностью отказывается от строгой системы, обусловленной заглавиями произведений, разрушает общий алфавитный ряд, предпочитая оформить материал в порядке более или менее произвольном. Представляется, что правильнее было бы разместить произведения в строгом алфавитном порядке, начиная каждую запись, регистрирующую фрагменты, с заключенного в квадратные скобки названия произведения, из которого сделан данный перевод. Нарушением общего принципа размещения материала является и появление в алфавитном ряду заглавий шекспировских произведений записей, начинающихся фамилиями переводчиков или составителей (см. №№ 162, 362, 432, 467, 570, 571, 648 и др.).

Отсутствие четкости в построении первого раздела во многом искупается богатством его содержания и тщательностью учета включенного в него материала. Собранные воедино сведения о переводах Шекспира в России представляют собой прочную базу для исследования процесса освоения русской культурой творчества великого английского драматурга. Остается только выразить сожаление, что в разделе «Приложения» отсутствует обзор (или хотя бы простой перечень) переводов, в печати не появлявшихся и в настоящее время сохраняемых в различных советских библиотеках и архивных учреждениях. Подобный перечень мог бы сыграть роль своеобразного продолжения библиографии опубликованных переводов, значительно расширив представление читателя о распространении в России творений Шекспира. Это было бы интересно и полезно, тем более, что среди неопубликованных переводов есть значительные по своей художественной ценности и небезынтересные в историко-литературном плане произведения (например, переводы М. П. Вронченко, П. П. Гнедича, В. М. Лазаревского, В. Е. Чешихина и др.).

Второй раздел библиографии «Литература о Шекспире на русском языке» по своему объему во много раз больше первого: в нем 5229 библиографических записей. Собранный здесь материал дает яркое представление о многогранном и широчайшем интересе к творчеству Шекспира со стороны русского литературоведения, театра, изобразительного искусства, кино, литературы. Открывается раздел рубрикой «Классики марксизма-ленинизма о Шекспире», составленной очень небрежно и дающей далеко не полное представление об отношении и интересе Маркса, Энгельса, Ленина к творчеству великого английского драматурга. Из многочисленных высказываний о нем Маркса и Энгельса почему-то выделено лишь письмо Энгельса к Марксу от 10 декабря 1873 года и дано указание на первый том издания «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» (М., 1957) со ссылкой в аннотации на именной указатель, который, кстати сказать, находится не в первом, а во втором томе. Представляется, что в подобного рода справочниках должен самостоятельно регистрироваться каждый случай обращения Маркса, Энгельса, Ленина к произведениям библиографируемого писателя, как это сделано, например, в указателе, посвященном Диккенсу. Отсутствуют в библиографии и мемуарные свидетельства современников об отношении Маркса к наследию Шекспира, которого «он особенно любил» и «изучал специально» (П. Лафарг). Подавляющая часть этих материалов сконцентрирована в книге «Воспоминания о Марксе и Энгельсе» (М., 1956), не попавшей в поле зрения составителя. Не найдем мы в библиографии и работ, свидетельствующих об интересе В. И. Ленина к творчеству Шекспира: в ней нет книги А. Цейтлина «Литературные цитаты Ленина» (М.—Л., 1934), где собраны воедино высказывания Ленина о Шекспире; нет и указателя «Библиотека В. И. Ленина в Кремле» (М., 1961), регистрирующего шекспировские издания, находившиеся на книжных полках в кабинете Владимира Ильича.

Огромный материал, сконцентрированный во втором разделе, расположен в хронологическом порядке, по годам, а внутри каждого года он разбит на три группы: 1) книги о Шекспире, сборники и статьи, опубликованные в книгах или

lib.pushkinskijdom.ru

сборниках; 2) статьи в журналах и газетах; 3) художественная литература. Кроме того, отклики на наиболее популярные отечественные или гастрольные постановки Шекспира, а также юбилейная литература собраны в отдельные рубрики под соответствующими годами.

Подразделение материала на книжный и газетно-журнальный практикуется в библиографии, но только в том случае, если этого требует характер регистрируемой литературы. Русская же шекспириана, и книжная и газетно-журнальная, во многих своих частях однотипна. В ряде книг и журналов шекспировская тема затронута лишь частично, а иногда дело ограничивается лишь упоминанием или кратким отзывом о Шекспире, переводах его произведений и театральных постановках. Вследствие этого подразделение материала на две группы не представляется удачным. Наиболее простым и целесообразным в данном случае было бы построение раздела с одним общим (в пределах года, разумеется) рядом в алфавите авторов и с сохранением обособленных групп юбилейной и художественной литературы, а также откликов на крупнейшие шекспировские постановки. Это значительно упростило бы пользование библиографией, которое затруднено не только искусственным усложнением ее построения, но и низким уровнем технического оформления книги (в ней не использованы шрифтовые и наборные возможности выделения отдельных библиографических записей или их частей, набор всего указателя произведен одним и тем же шрифтом; иногда между группами книжной и журнально-газетной литературы отсутствуют звездочки, что ведет к их слиянию, и т. д.).

По своему составу второй раздел менее полон, нежели первый, да и трудно предположить, что при таком обилии шекспировской литературы могла бы появиться библиография, совершенно свободная от пропусков и недостатков. В шекспировской библиографии наиболее заметные пробелы связаны с группой справочно-библиографической литературы. В любой библиографии, а тем более такой обширной, какой является шекспировская, выделение отдела, посвященного справочной литературе, необходимо (см., например, указатели, посвященные Диккенсу и Стендалю). В противном случае справочные работы, обычно немногочисленные, растворяются в огромной массе литературы о писателе и воспользоваться ими в полном объеме не всегда удается. Именно так и получилось в шекспировской библиографии. Кроме того, справочная литература в ней зарегистрирована далеко не полностью. Мы не найдем, например, капитальных работ Б. Л. Канделя «Путеводитель по иностранным библиографиям и справочникам по литературоведению и художественной литературе» (Л., 1959) и «Библиография русских библиографий по зарубежной художественной литературе и литературоведению» (Л., 1962), специальные разделы которых посвящены русским и иностранным шекспировским библиографиям и содержат такие сведения справочно-библиографического характера, каких нет ни в одной из работ, зарегистрированных в рецензируемом указателе. Пропущен составителем и «Словарь опер» Г. Брандта (М., 1962), дающий подробные и всесторонние сведения обо всех операх, созданных по мотивам шекспировских произведений, и указатель «Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. Библиография. Ч. III» (М., 1962), заключающий свыше ста номеров шекспировской литературы; и справочник А. А. Аганбекяна «Московский Художественный театр. 1898—1938» (М.—Л., 1939). Кстати следует отметить, что ряд материалов. зарегистрированных в нем, в рецензируемой работе пропущена. Незнакома составителю и книга «Советские художественные фильмы. Аннотированный указатель. Т. 2. (1930—1957 гг.)» (М., 1961). В ней содержатся сведения о фильмах, поставленных в Советском Союзе по произведениям Шекспира: технические характеристики ленты, данные о съемочных и игровых составах фильмов, а также отклики советской прессы на них. К сожалению, из 30 зафиксированных здесь откликов на шекспировские фильмы в рецензируемую библиографию включено лишь 7. Остальные, в том числе рецензии, печатавшиеся на страницах «Правды» (1955, 15 апреля), «Известий» (1954, 12 сентября), «Комсомольской правды» (1955, 7 апреля), «Советской культуры» (1954, 9 декабря; 1955, 3 декабря), остались вне поля зрения составителя. Не учтены в библиографии и труды, посвященные библиотекам русских и зарубежных писателей (Вольтера, Пушкина, Белинского, Некрасова, Чехова), содержащим шекспировскую литературу и свидетельствующим об интересе этих писателей к творчеству Шекспира.

Пропуски справочной литературы являются наиболее серьезным недостатком второго раздела библиографии. Другим его изъяном следует признать частое отсутствие аннотаций к работам, заглавия которых не дают представления об аспекте разработки в них шекспировской темы (см., например, №№ 792, 889, 920, 1036 и многие другие). Читателю дается лишь общее указание на наличие шекспировского материала в данной работе, но ничего не сообщается о его характере, что значительно снижает коэффициент полезности библиографии, ибо в данном случае часть работы составителя перелагается на плечи читателя, который в поисках необходимых ему сведений должен перебирать десятки книг и статей, содержание которых не позаботился раскрыть библиограф.

lib.pushkinskijdom.ru

За основными разделами книги следуют «Библиографические приложения», состоящие из трех частей. Значительный интерес представляет первое из них — «Шекспировские мотивы в русской и переводной художественной литературе и публицистике» (содержит 101 номер). В нем зарегистрированы произведения, в которых встречаются мотивы и элементы фабулы, заимствованные из произведений Шекспира, а также «пародийные использования шекспировских мотивов в публицистике, политической сатире, в литературной полемике» (стр. 7). Это приложение содержит богатый материал и создает широкое представление об активном восприятии шекспировского наследия в России. Правда, выделение этого материала в особое приложение является, на наш взгляд, спорным. Скорее всего следовало распределить его по годам во втором разделе библиографии под рубрикой «Художественная литература», ибо материал приложения и этой рубрики во многом имеет общий характер.

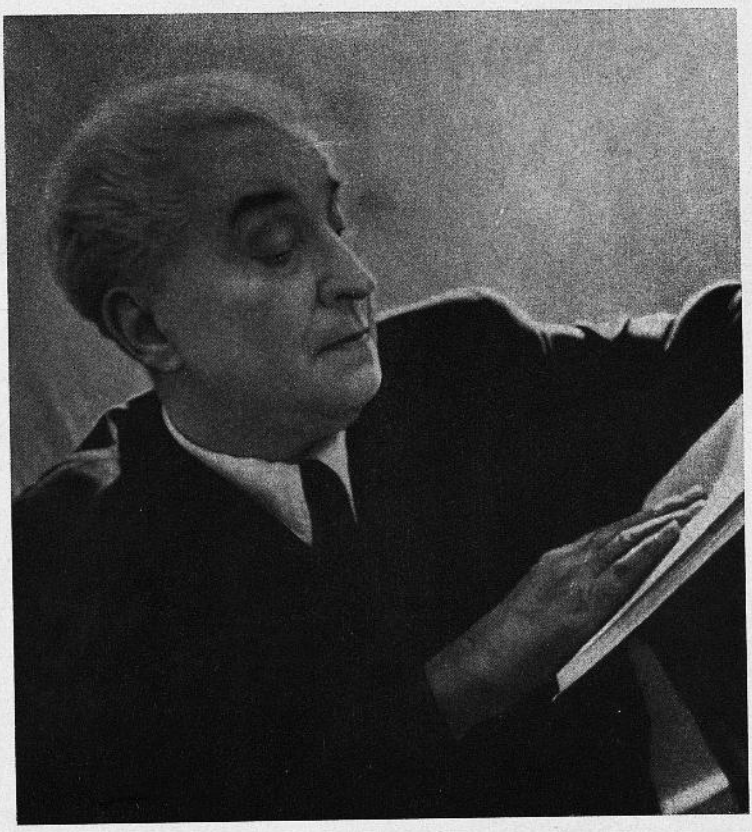
В другой части приложений собраны библиографические сведения о рукописях (воспоминания, дневники, переписка), публикации которых нашли себе место во втором разделе, только там они расположены по годам появления в печати, а здесь — по времени написания. Зачем потребовалось повторение одних и тех же сведений — сказать трудно и трудно согласиться с составителем, утверждающим, что с введением этой рубрики в состав приложений «становится нагляднее последовательный процесс знакомства русских читателей и зрителей с произведениями Шекспира» (стр. 7). Наоборот, второе библиографическое приложение лишь усложняет пользование библиографией, так как с введением его в состав книги составитель изъял из основного раздела библиографии все аннотации к воспоминаниям, дневникам и письмам и упрятал их в приложение, забыв при этом дать отсылку в основном разделе и не позаботившись оговорить это в предисловии. В результате в основном разделе библиографии появилось 130 слепых записей. Между тем использовать материалы, заключенные во втором библиографическом приложении, не представляется возможным, так как составитель не указал места их хранения, что является необходимым и обязательным при библиографировании рукописных источников.

Библиографические приложения завершаются перечнем шекспировских псевдонимов русских писателей (третье приложение), составленном на основании «Словаря псевдонимов» И. Ф. Масанова.

Последний раздел книги — «Шекспир и русская культура» — объединяет серию историко-литературных заметок, посвященных освоению наследия великого драматурга в России. Все они основаны на большом, в своей значительной части публикуемом впервые материале. Ю. Д. Левин знакомит читателя с неизвестными до сих пор отзывами о Шекспире — В. П. Боткина, М. П. Вронченко, Н. В. Гербеля, А. В. Дружинина, Н. Х. Кетчера, В. М. Лазаревского, Н. М. Сатина, А. А. Фета и др. Вопрос об отношении русских переводчиков и литераторов к подделкам Пейна Кольера подвергает тщательному изучению В. П. Комарова. Она не только прослеживает процесс пропаганды в России «открытий» Кольера, но, проделав огромную работу по сличению текстов множества русских переводов, устанавливает, что «искажение текста Шекспира сказалось... на русских переводах, которые до настоящего времени не удалось полностью очистить от поправок Пейна Кольера» (стр. 577). Портретам Шекспира, их происхождению и судьбе посвящена статья М. П. Алексеева. Автор рассматривает историю трех портретов, находившихся в свое время во владении И. Мюллера, В. И. Любич-Романовича и И. Е. Великопольского; последний портрет воспроизведен в книге в качестве фронтисписа. Следы двух других портретов (в том числе и «подарка Гете») в настоящее время, к сожалению, утеряны. Интересный материал собран и в статьях К. И. Ровды, первая из которых посвящена шекспировским кружкам в Москве и Петербурге, другая — исследованию процесса проникновения творений Шекспира в народные массы.

Серия заметок публикационно-библиографического характера дополняет библиографический свод русской шекспировской литературы, конкретизируя и уточняя отдельные аспекты в общем процессе развития русского шекспироведения, важным залогом для успешного развития которого в будущем и является рецензируемая книга. Она составляет новый этап в изучении процесса усвоения творчества Шекспира в России и, несмотря на отдельные недостатки, заключает в себе неисчерпаемый запас сведений по всем отраслям русского шекспироведения. Появление ее в дни празднования 400-летия со дня рождения Шекспира можно рассматривать как серьезный вклад советской библиографической науки в развитие шекспироведения, отечественного и зарубежного.

lib.pushkinskijdom.ru



Виктор Владимирович
Виноградов

lib.pushkinskijdom.ru

lib.pushkinskijdom.ru

ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ ВИНОГРАДОВ

(к 70-летию со дня рождения)

12 января 1965 года исполнилось 70 лет со дня рождения и 45-летие научной и педагогической деятельности крупнейшего советского филолога, академика Виктора Владимировича Виноградова.

Своими многочисленными и оригинальными исследованиями и неутомимой научно-организаторской деятельностью В. В. Виноградов оказал сильное воздействие на развитие отечественной филологической науки и способствовал утверждению ее международного авторитета.

Выдающиеся заслуги академика В. В. Виноградова получили признание не только в нашей стране. Имя советского ученого приобрело мировую известность; это нашло свое выражение как в популярности трудов В. В. Виноградова среди филологов других стран, так и в избрании его членом и почетным доктором целого ряда зарубежных академий и научных учреждений.

Богатое дарование, исключительная эрудиция, неиссякаемая творческая энергия, смелость и независимость суждений, тонкое и развитое чувство языка, высокое мастерство филологического анализа — все эти качества, счастливо соединившиеся в одном лице, характеризуют яркую индивидуальность В. В. Виноградова как ученого и определяют оригинальность, влиятельность, авторитетность его научного слова.

Диапазон научных интересов В. В. Виноградова необычайно широк. Его лингвистические исследования посвящены общим проблемам языкознания и вопросам изучения славянских языков, истории русского языка и современному русскому языку, историографии языкознания и текстологии. Книги В. В. Виноградова «Современный русский язык» (вып. 1, 1938; вып. 2, 1939), «Великий русский язык» (1945), «Русский язык» (1947) и еще многие его труды обогатили новыми теориями грамматику, стилистику, фразеологию, лексикологию и другие области современной лингвистики.

Однако эта краткая заметка пишется литературоведом и потому будет касаться только тех аспектов многогранной деятельности академика В. В. Виноградова, которые обращены к науке о литературе.

Крупнейший лингвист, В. В. Виноградов одновременно проявил себя и как виднейший литературовед. Он создал ряд собственно литературоведческих работ. Но еще более обширен круг его исследований, относящихся в равной мере и к языкознанию и к литературоведению. К проблемам, возникающим в пунктах тесного взаимодействия этих наук, В. В. Виноградов обращается на протяжении всей своей деятельности и разрабатывает их с высокой научной эффективностью.

С именем В. В. Виноградова прежде всего связаны крупнейшие достижения отечественной науки в изучении истории литературного языка и языка художественной литературы. В этой области филологии, получившей крайне слабое развитие в дореволюционное время, трудам В. В. Виноградова принадлежит основополагающая роль.

Еще в начале своей научной деятельности, в 20-е годы, он приступил к разработке проблем языка и стиля русских писателей, стилистики художественной литературы. За ранней статьей «О задачах стилистики. Наблюдение над стилем „Жития преподобного Аввакума“» (1923) последовал ряд исследований — статей и книг — о языке и стиле Пушкина, Гоголя, Достоевского, Крылова, Лермонтова, Толстого, Салтыкова-Щедрина, Лескова и других писателей. Все эти работы отличались новизной постановки проблем, широким охватом материала, глубиной и тонкостью филологического анализа. Циклы статей об отдельных писателях вырастали в монографии, среди которых центральное место заняли известные книги «Язык Пушкина» (1935) и «Стиль Пушкина» (1941). В этих фундаментальных исследованиях впервые было всесторонне раскрыто представление о великом поэте как основоположнике современного русского литературного языка.

В процессе создания трудов о языке и стиле отдельных писателей и на основе этих трудов ученый разрабатывал общую концепцию развития общенацио-

lib.pushkinskijdom.ru

нального литературного языка, изложенную в книге «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.». В этом капитальном труде, издававшемся дважды (в 1934 году, в значительно дополненном и усовершенствованном виде — в 1938 году), русский литературный язык исследован как в его общей исторической эволюции, так и в групповых и индивидуальных проявлениях. «Очерки» явились большим и совершенно новым вкладом в советскую филологическую науку. Изданные в качестве пособия для высших учебных заведений, они поставили школьное изучение русского литературного языка на прочные научные основания.

Все более активизируя свою работу по исследованию проблем истории и теории литературного языка и языка художественной литературы, поэтики и стилистики, В. В. Виноградов в последние годы создал ряд трудов, представляющих особенно большую ценность для литературоведения. Но прежде чем сказать о них, сделаем краткое замечание о развитии научных воззрений В. В. Виноградова.

Свой путь он начинал как даровитый ученик академика А. А. Шахматова, восприняв от него лучшие традиции русской академической филологии. Течение «русского формализма», шумно заявившее о себе в 20-е годы, затронуло и В. В. Виноградова. Однако, сближаясь с представителями этого течения по характеру исследуемых проблем, В. В. Виноградов и в это время занимал самостоятельную позицию. В своих работах и этой поры В. В. Виноградов сохранил изначальную склонность к научному постижению объективной сложности явлений языка и литературы и исторический подход к их анализу. Правда, такой историзм, поскольку он основывался преимущественно на наличной историко-филологической традиции, оказывался односторонним, недостаточным, а порой приводил и к ошибочным результатам. С течением времени В. В. Виноградов осознавал и самокритично признавал это. Само внутреннее развитие его исследований, успешно продвигавшихся как в экстенсивном, так и в интенсивном направлениях, побуждало ученого совершенствовать методологию, углубляться в поиски новых принципов исследования. Социальный пафос новой, советской эпохи, в свою очередь, стимулировал стремление ученого преодолеть узость горизонтов старой историко-филологической традиции. Эволюция научных воззрений В. В. Виноградова вела к сближению с марксистской методологией, хотя в течение длительного времени этот процесс не получал выражения в каких-либо прямых, декларативных заявлениях ученого.

Так, в предисловии ко второму изданию своих «Очерков по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.» автор, самокритично оценивая первое издание этой книги, признавал, что «вследствие недостаточной разработанности методологии историко-лингвистического исследования само освещение и объяснение отдельных языковых явлений или целых периодов в истории русского языка могло оказаться и оказалось спорным, односторонним или даже ошибочным».[1] Позднее автор, основываясь уже на положениях марксистской теории развития общественных явлений, критически взглянет с этой более высокой точки зрения и на второе издание своих «Очерков».[2] В исследовательские замыслы ученого включается идея о необходимости возродить и оживить на основе марксистско-ленинской философии вообще и эстетики в частности интерес к поэтике и стилистике словесно-художественного творчества».[3]

Из новейших работ В. В. Виноградова, где он выступает во всеоружии своих богатейших филологических познаний и принципов исследования, особый интерес для литературоведов представляют такие труды, созданные в последнее пятилетие, как книги «О языке художественной литературы» (1959), «Проблема авторства и теория стилей» (1961), «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (1963), «Сюжет и стиль» (1963). Книги эти, с одной стороны, являются итогом многолетних исследований, а с другой — качественно новым этапом на пути раскрытия закономерностей развития языка и стилей художественной литературы.

Круг наблюдений автора в его новейших книгах об искусстве слова охватывает русскую и зарубежную художественную прозу не только прошлого, но и современности, периодическую печать, мемуарную литературу, материалы архивохранилищ. Все многообразие привлекаемых исследователем фактов интерпретировано исторически. Определяющим в концепции В. В. Виноградова является положение о тесной связи развития языка художественной литературы с историей общества, историей литературы, историей общенародного разговорного языка.

В. В. Виноградов исследует язык художественной литературы в его глубоких истоках, восходящих к родникам живого общенародного языка, и в процессе его исторических преобразований по законам эстетики. С другой стороны, исследова-

---

[1] В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. Изд. 2-е, Учпедгиз, М., 1938, стр. 4.

[2] В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. Гослитиздат, М., 1959, стр. 78—79.

[3] В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 115.

lib.pushkinskijdom.ru

теля интересует язык художественного произведения как сложное отражение и воплощение образа автора, его эстетических устремлений, его мировоззрения, жизненного, идейного и художественного опыта.

В новых трудах академика В. В. Виноградова дано определение задач и методов изучения языка художественной литературы, поэтики и стилистики, разработаны теоретические основы этих еще крайне разноречиво и поверхностно трактуемых разделов филологии, оригинально освещены важнейшие проблемы наиболее сложной и вместе с тем остро актуальной области филологии, находящейся на стыке лингвистики и литературоведения.

Академик Виноградов считает, что изучение стилей художественной литературы «должно составить предмет особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого».[4]

Идея эта весьма плодотворна, она заслуживает серьезного внимания. Так она и воспринимается большинством советских филологов. Можно, конечно, спорить о том, называть ли это особой филологической наукой, или особой областью филологической науки, или, наконец, особым направлением в филологии. Окончательную формулировку можно будет отнести к тому времени, когда новое научное направление в процессе своего дальнейшего развития вполне самоопределится и утвердится усилиями коллективной мысли. Но бесспорной остается выдвинутая и всесторонне аргументированная В. В. Виноградовым идея о необходимости подвергнуть тщательному изучению тот аспект художественной литературы, в котором по самой своей природе предмет литературоведения скрещивается с предметом лингвистики.

Наше литературоведение ныне признает неотложную важность глубокого и всестороннего изучения художественной стилистики, но достижения в этой области пока еще остаются более чем скромными. В этих условиях совершенно очевидна актуальность и плодотворность проектируемого В. В. Виноградовым нового филологического ответвления, берущего под особое наблюдение ту область, которая пока служила пунктом размежевания лингвистов и литературоведов, а должна стать пунктом их тесного взаимодействия. В своих позднейших книгах В. В. Виноградов продемонстрировал как принципы, так и результаты исследований в этом новом научном направлении; он ищет и находит пути постижения того единства содержания и формы художественного произведения, которое осуществляется, «материализуется» в самом стиле писателя. Все это приобретает особое значение в связи с назревшей потребностью в более глубокой разработке проблем теории и истории реализма, в уяснении «новизны стилистического синтеза идеологических и речевых элементов в структуре реалистического произведения».[5]

В острых дискуссиях о реализме, которые велись литературоведами в последнее время, В. В. Виноградов занял свою вполне определенную позицию. С наибольшей полнотой свое понимание проблемы реализма ученый развил в книге «О языке художественной литературы», вызвавшей среди литературоведов горячие и плодотворные споры. В. В. Виноградов всесторонне обосновывает мысль о том, что развитие реализма находится в зависимости от истории развития литературного языка и от закономерностей развития стилей самой художественной литературы и что недооценка или забвение этой зависимости наносит серьезный ущерб нашим представлениям о сущности реализма, его генезисе, формировании и эволюции. Развиваемая В. В. Виноградовым концепция направлена против схематического и одностороннего понимания реализма как только общественно-идеологического направления, в котором все другие признаки, кроме идеологического, представляются как бы прибавочными или необязательными и для которого будто бы не специфичны особые художественно-стилистические формы выражения.

«Понятно, — говорит автор, — что реализм как общая категория искусства связан с развитием общества, с развитием наций, со всем развитием передовой культуры, прогрессивных социальных идей. Но реализм как художественный метод той или иной сферы искусства не может быть сведен к одним „воззрениям“».[6]

Преодоление одностороннего упрощенного социологического подхода, оставляющего в забвении специфику реализма как искусства, достигается, по мысли В. В. Виноградова, глубокой научной разработкой малоисследованного «вопроса о генезисе тех художественно-стилистических форм и приемов, которые объединяются в системе реализма, и об их качественном преобразовании в процессе такого функционального объединения».[7] Сам автор не только ставит эту сложную задачу, но и намечает пути и способы исследования художественной специфики реализма в его различных конкретно-исторических проявлениях и модификациях

---

[4] В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 3—4.
[5] Там же, стр. 493.
[6] Там же, стр. 441—442.
[7] Там же, стр. 457.

lib.pushkinskijdom.ru

В новейшем лингво-литературоведческом цикле работ В. В. Виноградова находит своеобразное преломление общая тенденция всей современной науки. Выражается эта тенденция в убыстрении дифференциации наук, в появлении все новых и новых дисциплин; средостения между науками становятся все более тонкими, гибкими, подвижными; переходы от одной науки к другой укорачиваются; возникают стыки, «сращивания» в таких пунктах, которые еще совсем недавно не предполагались. Как и все другие науки, наука о литературе все более усложняется. Ее задачи растут по объему и по сложности. В этих условиях дифференциация проблематики — выделение различных аспектов, а соответственно и способов исследования — становится все более необходимой предпосылкой новых теоретических обобщений, более совершенного синтеза. Членение вопросов, подлежащих изучению, не порывающее с пониманием их единства, является одним из необходимых условий дальнейшего развития филологических наук. Новейшие труды академика В. В. Виноградова, на наш взгляд, являются весьма перспективными в том именно смысле, что в них всего ярче выражается назревшее стремление к внутренней дифференциации филологических наук, к объективно мотивированному расчленению сложных единств, ради их более глубокого научного освоения.

В этом отношении, может быть, наиболее примечательна книга «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика». Развивая свое учение о понятиях, обозначенных в заглавии книги, как о самостоятельных филологических дисциплинах, автор определяет предмет, объем и внутреннее содержание каждой из них, устанавливает их взаимоотношения. Соответственно комплексу научных исследований, подлежащих ведению каждой отдельной дисциплины, В. В. Виноградов разрабатывает исходные научные принципы и методику анализа, впервые вводимые автором в научный оборот, а также сложный и тонкий терминологический аппарат. Во всем этом проявилась горячая заинтересованность академика В. В. Виноградова в том, чтобы придать филологическим исследованиям характер точного знания.[8] Излишне доказывать, насколько это своевременно и важно, в частности, для литературоведения, которое все еще не преодолело равнодушия к проблемам логики научного исследования, страдает избыточной «словесностью», склонностью к «беллетризации» научных определений.

Предлагаемый В. В. Виноградовым путь развития филологических дисциплин принципиально отличается от тех направлений современной буржуазной науки (К. Фосслер, Л. Шпитцер, В. Кайзер, Р. Якобсон и др.), которые рассматривают язык и стиль как понятия субъективно-психологические, не имеющие корней в общественных условиях эпохи. Эти направления опровергаются в трудах В. В. Виноградова прежде всего всем богатством оригинальных позитивных решений, выводов и обобщений, а также и прямой научной полемикой с субъективизмом, эмпиризмом, дилетантизмом, догматизмом в науке, с формалистической трактовкой природы словесно-художественного искусства.

Новейшие исследования В. В. Виноградова ценны не только непосредственно в них заключенным результатом, не только сами по себе, но и по тем многосторонним последствиям, которые из них вытекают для современной филологической науки. Они вызывали и будут вызывать пристальное внимание ученых, способствовать развертыванию научных дискуссий, возбуждать творческую мысль.

Конкретные наблюдения и анализы, теоретические обобщения и построения В. В. Виноградова по таким проблемам, как язык художественной литературы, теория стилей, принципы атрибуции текстов неизвестного происхождения, стилистика, теория поэтической речи, поэтика, сюжет и стиль, — имеют большое теоретико-познавательное, методологическое и практическое значение. Они продуктивны и перспективны, не говоря уже о лингвистике, для теории и истории литературы, для методологии и методики литературоведения; велико их значение для современной критики и для правильного научного освещения текущего литературного процесса. Приобщение к этим трудам, обостряющим интерес к слову, его выразительности, к повышению культуры речи, принесет свою пользу и нашим писателям.

Роль академика В. В. Виноградова в развитии советской филологии определяется не только первостепенным значением его исследовательских трудов, но и его многообразной научно-организаторской и научно-общественной деятельностью. Он инициатор, организатор, участник и руководитель многих научных и научно-общественных мероприятий как отечественного, так и международного значения. Деятельность В. В. Виноградова как организатора науки столь разнообразна, что в нашей краткой заметке можно напомнить лишь о малой доле того, что с исключительным знанием дела, достоинством, самоотвержением и высоким чувством гражданской ответственности осуществлял и осуществляет он в самое последнее время.

[8] Именно на эту тенденцию новейших работ В. В. Виноградова обратил особое внимание академик Н. И. Конрад в своей статье «О работах академика В. В. Виноградова» («Русская литература», 1964, № 4, стр. 229).

lib.pushkinskijdom.ru

В высших академических органах он в течение многих лет представлял и возглавлял филологическую науку как член Президиума Академии наук СССР и как академик-секретарь Отделения литературы и языка. Одновременно он руководил Институтом языкознания, а затем Институтом русского языка. Он является редактором или членом редколлегий многих периодических и непериодических изданий.

Академик В. В. Виноградов — бессменный председатель Советского комитета славистов и бессменный член Международного комитета славистов, а в период подготовки и проведения IV Международного съезда славистов — его председатель. В качестве главы советской делегации В. В. Виноградов представлял отечественную филологию на IV (1959) и V (1963) Международных съездах славистов и на многих других международных встречах филологов.

Огромную научно-исследовательскую работу В. В. Виноградов вот уже свыше 40 лет блестяще сочетает с профессорско-преподавательской деятельностью. Он заведывал кафедрой русского языка в Ленинградском, а затем в Московском университетах, работал в ряде педагогических институтов. И всюду специальные курсы по русскому языкознанию, разработанные и читанные В. В. Виноградовым, пользовались неизменным успехом. Как лектор, как научный руководитель, он подготовил многочисленный отряд специалистов по языкознанию и литературоведению. Профессорская деятельность В. В. Виноградова оказала свое благотворное воздействие на всю постановку высшего филологического образования в нашей стране.

Несмотря на многолетний подвижнический труд, академик В. В. Виноградов сохранил к своему 70-летию полную творческую силу и продолжает обогащать советскую науку все новыми и новыми достижениями своего яркого дарования.

А. БУШМИН

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

ЮБИЛЕЙНАЯ ЛЕРМОНТОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

13 и 14 октября в Институте русской литературы и Ленинградском государственном университете проходила конференция, посвященная 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова.

Конференцию открыл член-корр. АН СССР В. Г. Базанов.

Каждый из великих поэтов России — Пушкин, Лермонтов, Некрасов, — сказал В. Г. Базанов, — отражал сознание своей эпохи, ее исторические тенденции, являлся истолкователем и выразителем идей своего времени. Но эта социальная и историческая обусловленность не мешала истинно народным поэтам обгонять время, идти впереди его, протягивать руку в будущее. Лермонтов очень рано определил свое отношение к светскому обществу, к самодержавию как отношение резко враждебное, отрицательное. Именно Лермонтов подхватил знамя декабристов, пробитое пулями на Сенатской площади, и понес его дальше, не боясь встречи мятежных героев-индивидуалистов с социальными мстителями из народа. Это был исключительно убежденный, волевой и преданный передовому общественному движению человек. Добролюбов легко узнал в Лермонтове своего прямого предшественника. В дневнике 1851 года Добролюбов обронил такое признание: «Лермонтов особенно по душе мне. Мне не только нравятся его стихотворения, но я сочувствую ему, я разделяю его убеждения...»

Его поэзия, поэзия огромного идейно-психологического содержания, прямым образом участвовала в развитии революционных идей в России, в воспитании нового поколения отважных борцов. Революционность заключена в самой поэзии, не только в героически напряженных композициях, но и в драматизме изображаемых событий, в трагическом скептицизме, в гражданской скорби.

В Лермонтове поражает искренность, истинность и огромность его страданий за человечество. Личные боли и страдания заставили поэта очень рано познать и понять страдания других людей и искать причины общенародного горя и общей боли. Поэзия Лермонтова — поэзия духовного бдения, высшего напряжения человеческих чувств, сильной воли, высоких нравственных и гражданских идеалов, огромного революционного, патриотического содержания.

В докладе доктора филологических наук Б. П. Городецкого «Лермонтов и Пушкин» творчество этих двух поэтов рассматривалось в связи с общими судьбами русского романтизма. До последнего времени, указал докладчик, изучение этой темы шло по линии установления сходства и зависимости Лермонтова от Пушкина. Пушкин был главой русской литературы, и было бы странно, если бы Лермонтов не учился и не заимствовал от него. Однако еще Белинский проницательно заметил, что не существует двух поэтов, более различных между собой, чем Лермонтов и Пушкин. Младший современник Пушкина, Лермонтов принадлежит уже новому этапу формирования русского общества и русской поэзии. Его романтизм — явление уже качественно новое, отличающееся от романтизма Пушкина и других ветвей романтической литературы (Жуковский, декабристы).

Наиболее ясно тенденции лермонтовского романтизма выявились в поэме «Демон». Самый образ Демона начал складываться уже в ранней лирике Лермонтова. Если в «Моем Демоне» Лермонтов воспринял почти без изменений тот образ, который сформировался в творчестве Пушкина (черновики «Кавказского пленника», стихотворение «Демон»), то в дальнейшем этот образ развивается и обогащается, переходя в иной, более очеловеченный план, социальное звучание его усиливается («Отрывок» (1830) — строки «Есть гордый дух: он чужд уму...»; «Мой демон» (ред. 1830—1831 годов)). Лермонтов отправляется теперь не только от пушкинской лирики, но и от «Евгения Онегина». Романтические формулы теряют свой абстрактный характер, наполняясь реальным и общественным содержанием («с небом гордая вражда», мотив пробуждения души под влиянием любви). При этом нельзя не учитывать и характерного для Лермонтова взаимопроникновения общественно-философской проблематики и личного начала, что совершенно ясно ощущается уже в ранней «Молитве» (1829).

Б. П. Городецкий останавливается далее на проблеме историзма и народ-

lib.pushkinskijdom.ru

ности в лермонтовском творчестве, анализируя преломление пушкинских традиций в «Бородине», «Песне про купца Калашникова» и др.

Рассматривая эволюцию жанров в русской литературе, докладчик указывает, что жанр поэмы утрачивает свои функции. В творчестве Пушкина возникает жанр стихотворной повести, получивший дальнейшее развитие у Лермонтова. Воспринимая в своей поздней лирике существенную черту поэтического метода Пушкина — многозначность поэтического слова, имеющего целый ореол оттенков и скрытых значений («Тамара», «Выхожу один я на дорогу» и др.), Лермонтов вносит свои существенные дополнения, повышая экспрессивность и драматизм поэтической речи.

Подобно Пушкину, Лермонтов в поздней лирике утверждает трагичность существования, но нигде трагизм не переходит в безнадежность.

В выступлении доктора филологических наук И. Л. Андроникова была отмечена важность поставленных проблем, до сих пор не получивших еще окончательного разрешения.

И. Л. Андроников обратил внимание на характеристику лермонтовского «демонизма», данную Белинским в статье о стихотворениях Баратынского. Согласно Белинскому, демоническое начало у Лермонтова — выражение противоречивых черт действительности. Вместе с тем как раз в этой статье Белинский наиболее ясно подчеркнул различие Лермонтова и Пушкина. И. Л. Андроников сослался на наблюдение И. Л. Фейнберга, иллюстрирующее выводы Б. П. Городецкого. И. Л. Фейнберг обнаружил, что работа Пушкина над черновиками «Письма Татьяны» шла по линии исключения из образа Онегина «демонических» черт, присутствовавших в первоначальных редакциях, тогда как для творчества Лермонтова в силу объективных законов литературы были характерны именно эти черты.

И. Л. Андроников информировал участников о VII Всесоюзной лермонтовской конференции в Пензе, вызвавшей широчайший интерес общественности, о юбилейных торжествах в Белинском (Чембаре), селе Лермонтово, Пятигорске, о работе над проектом памятника Лермонтову. В заключение он рассказал о перспективах новых находок неизвестных рукописей поэта.

Доклад на тему «Лермонтов в оценке русских революционных демократов» сделал аспирант Института русской литературы Е. А. Вагин. Докладчик проследил, как положительные идеалы Лермонтова воспринимались и оценивались революционно-демократической критикой и эстетикой, неизменно обращавшейся в своей практике к лермонтовскому творчеству. Вопрос о «положительном» у Лермонтова, сказал Е. А. Вагин, теснейшим образом связан с проблемой народности — центральной категорией эстетики революционных демократов. Национальную специфику лермонтовской поэзии докладчик вслед за Белинским усматривает в «грусти души мощной и сильной». Эта особенность поэзии Лермонтова в то же время составляет «основной мотив» народной поэзии. Рассматривая оценки поэзии Лермонтова Белинским, Герценом, Чернышевским и Добролюбовым, Е. А. Вагин особо отметил глубокое созвучие творчества Лермонтова и Герцена.

Вечернее заседание 14 октября в актовом зале Ленинградского университета открылось докладом доцента В. А. Мануйлова «Лермонтов и наша современность». Всестороннее изучение этой проблемы, — сказал В. А. Мануйлов, — задача принципиальной важности, которая может быть разрешена лишь коллективными усилиями литературоведов, социологов, философов, педагогов. Здесь необходим всесторонний учет не только конкретных условий жизни. Чтобы получить ощущение дистанции, достаточно сослаться хотя бы на изменение темпов передвижения по стране. Путешествие от Петербурга до Пятигорска, на которое сейчас затрачиваются дни или даже часы, во времена Лермонтова было событием, и во время длительных поездок поэт имел возможность изучать страну.

Совершенно изменился читатель Лермонтова. Критическая мысль XIX века, кроме представителей революционной демократии, понимала его творчество по-бытовому мелко. Советские исследователи, вооруженные марксистско-ленинской методологией, имеют возможность взглянуть на Лермонтова по-новому.

Вместе с тем самая проблема совершенно закономерна. Широта охвата русской действительности Лермонтовым придает его произведениям глубокую познавательную ценность. Чрезвычайно многообразно и воспитательное значение его творчества. Лермонтов не был пессимистом (в отличие, например, от Леопарди); он утверждал сильного, мятежного героя, созидающего жизнь на новых основах. Вплоть до нашего времени он воспитывает в читателе культуру человеческого духа, этический идеал, проявившийся, в частности, и в своеобразном преломлении у Лермонтова руссоистских тенденций, культа природы. Наконец, произведения Лермонтова являются школой высокой требовательности к слову, мастерства и поэтической ясности.

Докладчик привел большой материал, показывающий влияние Лермонтова на литературы народов СССР и стран народной демократии. Изучение темы «Лермонтов и наше время», подчеркнул В. А. Мануйлов, только начи-

lib.pushkinskijdom.ru

нается и открывает перед исследователями широкие перспективы.

В заключение конференции выступил доктор филологических наук Г. М. Фридлендер с докладом «Лермонтов и развитие русского психологического романа». Полный текст доклада печатается в настоящем номере журнала.

В. ВАЦУРО

КООРДИНАЦИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

25—26 ноября 1964 года в Ленинграде состоялось пленарное заседание Научного совета по проблеме «История русской классической литературы и ее международные связи» при Отделении литературы и языка АН СССР. Помимо членов совета, в заседании приняли участие также представители Московского, Ленинградского, Казанского, Горьковского, Уральского, Латвийского, Томского, Саратовского, Тартуского, Харьковского университетов, девяти педагогических институтов страны, а также гости из двух зарубежных университетов.

На первом заседании были заслушаны доклады заведующих кафедрами русской литературы Казанского и Тартуского университетов докторов филологических наук Н. А. Гуляева и Ю. М. Лотмана об основных направлениях научно-исследовательской работы руководимых ими кафедр.

В основу перспективного плана научно-исследовательской работы кафедры русской литературы Казанского университета, сказал в своем докладе проф. Н. А. Гуляев, положено общее направление, заключающееся в изучении романтизма в русской и зарубежной литературах, в выяснении специфических особенностей романтизма, а также той позитивной ролп, которую он сыграл в формировании критического реализма XIX века и в развитии социалистического искусства. Проблема романтизма, которой занимается кафедра русской литературы университета, включает в себя исследование вопроса о романтизме как определенном типологическом явлении — о романтическом методе, романтическом мировоззрении, о характере романтического обобщения и принципах построения романтического образа, о романтическом понимании разума и фантазии в творческом процессе и т. д. План предусматривает изучение романтизма как литературного направления, оформившегося в определенных исторических условиях, со своей эстетической программой, своим пониманием предмета и целей художественного творчества. Важное место в плане отводится изучению вопроса о сущности синтеза реализма и романтизма в творчестве русских и советских писателей. Реализация этого плана рассчитана на длительный срок — 20—30 лет. К его выполнению привлекаются все сотрудники кафедры, аспиранты и студенты, получающие темы для научных статей, монографий, дипломных работ и проч.

О научно-исследовательской работе кафедры русской литературы Тартуского университета сообщил в своем докладе проф. Ю. М. Лотман. Здесь нет того строгого единства тематики исследовательских работ, которое принято на кафедре Казанского университета. Исследователи сосредоточивают свои интересы вокруг целого ряда проблем истории русской литературы XVIII—XX веков. В их числе: связь раннего этапа формирования идеологии декабризма с просветительскими идеями XVIII века, история русской критики середины XIX века, изучение творчества Л. Толстого и др. В центре внимания сотрудников кафедры стоит вопрос о связях русской классической литературы с литературой XX века (в этом аспекте написаны исследования о Блоке, Л. Толстом, Достоевском, Л. Андрееве, Чехове и др.). Особое место занимает изучение русско-эстонских литературных связей. Немало внимания уделяется и архивно-библиографическим работам. За последние годы кафедра Тартуского университета выпустила шесть сборников, посвященных русской и славянской филологии, монографии Ю. М. Лотмана, С Г. Исакова, П. С. Рейфмана; вышел также первый студенческий сборник, посвященный русской классической литературе.

Оба доклада вызвали большой интерес. В прениях выступили кандидат филолог. наук Я. С. Билинкис (Ленинград), кандидат филолог. наук У. Р. Фохт (Москва), Т. Г. Морозова (Москва), кандидат филолог. наук Г. В. Краснов (Горький), доктор филолог. наук Н. В. Измайлов (Ленинград), доктор филолог. наук Г. П. Макогоненко (Ленинград), Е. П. Привалова (Ленинград), кандидат филолог. наук Н. Н. Скатов (Ленинград), кандидат филолог. наук М. Л. Нольман (Кострома), доктор филолог. наук К. Н. Григорьян (Ленинград), доктор филолог. наук Н. И. Пруцков (Ленинград), кандидат филолог. наук Ф. З. Канунова (Томск), доктор филолог. наук И. Г. Ямпольский (Ленинград). Большинство выступивших в целом положительно оценили проблему, над которой работает коллектив кафедры Казанского университета, но критически отнеслись к принципу построения плана работ, принятого на кафедре. Было отмечено, что этот план, рассчитанный на десятилетия, не учитывает практические воз-

lib.pushkinskijdom.ru

можности кафедры; кроме того, он регламентирует творческие интересы сотрудников. Выступавшие высказали ряд предложений и замечаний, направленных на улучшение исследовательской работы обеих кафедр.

Доклад заведующего кафедрой русской литературы Саратовского университета, доктора филолог. наук, проф. Е. И. Покусаева «О жанрах литературоведческих исследований» ставил своей задачей, как об этом заявил докладчик, разобраться в научном определении литературоведческих жанров (типов), высказать некоторые соображения об их характере, эволюции, современном состоянии. Докладчик ограничил себя рассмотрением только книг, подвергнув анализу ряд работ последних лет. Свой анализ он проиллюстрировал примерами, взятыми из монографий об отдельных писателях, научных биографий, критико-биографических очерков, научно-популярных биографий, летописей жизни и творчества отдельных писателей и семинариев. Докладчик подчеркнул, что в связи со стоящей перед нами задачей — совершенствовать научную методологию литературоведения — необходимо начать с изучения всех жанров исследовательских работ и создания трудов, в которых содержалась бы квалифицированная информация о том, что представляют собой наши историко-литературные исследования разных направлений. По докладу Е. И. Покусаева развернулись оживленные прения. Член-корр. АН СССР Д. С. Лихачев (Ленинград) сказал, что перед литературоведением стоит проблема «габаритов», проблема, которая становится все острее и острее. Необходима четкая дифференциация литературоведческих жанров, так как в связи с большим ростом научной литературы могут возникнуть серьезные затруднения при пользовании специальной литературой. Д. С. Лихачев указал также на то, что практика работы книготорговых организаций, недостаточно изучающих запросы читателей и ориентирующих исследователей главным образом на массового читателя, приводит к смешению литературных жанров.

Член-корр. АН СССР А. С. Бушмин (Ленинград) отметил, что современная тенденция к совершенствованию логики научного познания, особенно заметно проявившаяся в естествознании, мало затронула литературоведение. Насущной задачей является разработка вопросов, которые придали бы литературоведению характер более точной науки. В связи с этим важное значение приобретает и вопрос о жанрах литературоведческих исследований, об их дальнейшей дифференциации в интересах более глубокого познания сложных явлений художественной литературы. А. С. Бушмин говорил о большом научном значении последних книг академика В. В. Виноградова, в которых намечены перспективы развития ряда новых филологических дисциплин в пунктах тесного взаимодействия литературоведения и лингвистики.

О большой ответственности советских ученых, высокой требовательности в борьбе со всякого рода схематизацией, вульгаризацией литературного процесса, упрощением сложных проблем исторического и теоретического изучения литературы говорил в своем выступлении доктор филолог. наук К. Н. Григорьян (Ленинград). Доктор филолог. наук Б. С. Мейлах (Ленинград) возражал против употребления термина «жанры литературоведческих исследований», предлагая употреблять лучше «типы» или «виды литературоведческих исследований». Б. С. Мейлах коснулся также работ, посвященных изучению биографии писателя, в которых необходимо сохранять определенную специфику исследования, освещая жизнь того или иного художника слова в тесной связи с эпохой; особенное внимание следует уделить вопросу его творческой индивидуальности. Анализ творческого метода, поэтики и т. д. сюда не относится.

Доктор филолог. наук К. Д. Муратова (Ленинград), говоря о недостатках, присущих некоторым литературоведческим работам, отметила их многословность, которая приводит к расплывчатости жанров. К. Д. Муратова указала на большое значение так называемых «вспомогательных» дисциплин: библиографии, летописей жизни и творчества.

В прениях по докладу Е. И. Покусаева выступили также кандидат филолог. наук А. П. Могилянский (Ленинград), кандидат филолог. наук М. Л. Нольман и кандидат филолог. наук У. Р. Фохт. Председатель Научного совета доктор филолог. наук, проф. Б. П. Городецкий в заключительном слове подвел итоги обсуждения. В конце заседания Научный совет рассмотрел и наметил план своей деятельности на 1965 год.

О. ПИНИ

lib.pushkinskijdom.ru

НОВЫЕ КНИГИ

Базанов В. Ученая республика. [Вольное общество любителей российской словесности]. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 463 с. (Инст. русской лит-ры).

Барсук А. И. Печатные семинарии по русской литературе. (1904—1963). Историко-библиографический очерк. Изд. «Книга», М., 1964, 253 с.

Белинский и современность. [Сборник статей]. Изд. «Наука», М., 1964, 356 с. (Инст. мировой лит-ры).

Булгаков Вал. Ф. О Толстом. Воспоминания и рассказы. Приокское кн. изд., Тула, 1964, 325 с.

Бурсов Б. Национальное своеобразие русской литературы. «Советский писатель», М.—Л., 1964, 395 с.

Венгеро-русские литературные связи. [Сборник статей]. Изд. «Наука», М., 1964, 282 с. (Инст. мировой лит-ры и АН Венгерской Народной Республики).

Герштейн Эмма. Судьба Лермонтова. «Советский писатель», М., 1964, 496 с.

Гловацкий Б. Лермонтов и музыка. Изд. «Музыка», М.—Л., 1964, 103 с.

Гольц Т. Сердце брата. Очерк. [О поэте Д. П. Ознобишине, 1804—1877]. «Ирфон», Душанбе, 1964, 174 с. (Новые имена).

Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XI—начала XX веков. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 189 с. (Инст. русской лит-ры).

Жирмунский В. Драма А. Блока «Роза и крест». Литературные источники. Изд. Ленингр. унив., Л., 1964, 105 с.

Калапова Е. Б. Белинский о Шекспире. (К вопросу о месте В. Г. Белинского в истории русского и зарубежного шекспироведения). Изд. «Высшая школа», М., 1964, 155 с.

Максяшев П. Семья В. Г. Белинского. Приволжское кн. изд., Саратов, 1964. 112 с.

Опульский А. Страницы жизни Льва Толстого. Изд. «Московский рабочий», М., 1964, 143 с.

Петров С. М. Реализм. Изд. «Просвещение», М., 1964, 490 с.

Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. [Сборник статей. Под ред. П. Н. Беркова и И. З. Сермана]. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 294 с. (Инст. русской лит-ры).

Степанов А. А. Эстетические отношения типического к прототипу в сценах «Фальшивая монета» М. Горького. Глава из монографии «Сцены „Фальшивой монеты“ М. Горького». Изд. Казанского унив., Казань, 1964, 68 с.

Степанов Н. Искусство Гоголя-драматурга. Изд. «Искусство», М., 1964, 248 с.

Творчество М. Ю. Лермонтова. [Сборник статей. Отв. ред. У. Р. Фохт]. Изд. «Наука», М., 1964, 512 с. (Инст. мировой лит-ры).

Турков А. Салтыков-Щедрин. Изд. «Молодая гвардия», М., 1964, 367 с. (Жизнь замечательных людей).

Юсуфов Р. Ф. Дагестан и русская литература конца XVIII и первой половины XIX в. Изд. «Наука», М., 1964, 269 с. (Инст. истории, яз. и лит-ры им. Г. Цадасы, Дагест. филиал).

Абрамов А. Голоса земли А. Кольцова. Поэзия и современность. Центр.-Черноземное кн. изд., Воронеж, 1964, 152 с.

Архив А. М. Горького, т. 10. М. Горький и советская печать, кн. 1. Изд. «Наука», М., 1964, 415 с. (Инст. мировой лит-ры).

Багрицкий В. Дневники, письма, стихи. Книгу сост. и подгот. к печати Л. Г. Багрицкий и Е. Г. Боннэр. «Советский писатель», М., 1964, 125 с.

Владимиров Г. П. Знамя дружбы. Статьи о литературе. Гослитиздат Уз.ССР, Ташкент, 1964, 448 с.

Глоцер Вл. Дети пишут стихи. Книга о детском литературном творчестве. Вступ. статья К. Чуковского. Изд. «Просвещение», М., 1964, 255 с. (Книга для родителей).

Гринберг И. Живые истины. Характеристики, сопоставления, выводы. «Советский писатель», М., 1964, 400 с.

Горький и наука. Статьи, речи, письма, воспоминания. Сост. и комм. Г. А. Менделевич. Изд. «Наука», М., 1964, 282 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Гура В. Из родников жизни. Литературно-критические очеркп. Сев.-Зап. изд., Архангельск, 1964, 247 с.

Дувакин В. Д. Радость, мастером кованная. Очерки творчества В. В. Маяковского. «Советский писатель», М., 1964, 444 с.

Карпова В. М. Чувство времени. Очерк творчества Б. Горбатова. Изд. «Художественная литература», М., 1964, 343 с.

Келдыш В. А. Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы. Горький и русская революционная поэзия. Изд. «Наука», М., 1964, 239 с. (Инст. мировой лит-ры).

Кузнецов М. Главная тема. (Статьи о литературе). «Советский писатель», М., 1964, 420 с.

А. В. Луначарский о литературе и искусстве. Библиографический указатель. 1902—1963. Сост. К. Д. Муратова. Л., 1964, 262 стр. (Инст. русской лит-ры, Библиотека АН СССР).

Маршак С. Воспитание словом. Статьи, заметки, воспоминания. «Советский писатель», М., 1964, 584 с.

Маяковский и советская литература. Статьи. Публикации. Материалы и сообщения. [Отв. ред. З. С. Паперный]. Изд. «Наука», М., 1964, 424 с.

Меньшутин А., Синявский А. Поэзия первых лет революции. 1917—1920. Изд. «Наука», М., 1964, 442 с. (Инст. мировой лит-ры).

Метченко А. И. Маяковский. Очерк творчества. Изд. «Художественная литература», М., 1964, 503 с.

О воспитательной роли литературы и искусства. (Образ нашего современника). [Сборник статей. Под общей ред. А. С. Мясникова и И. С. Черноуцана]. Изд. «Мысль», М., 1964, 244 с. (Акад. общ. наук).

О современнике и современности. Русская советская драматургия наших дней. Под ред. А. О. Богуславского и М. М. Кузнецова. Изд. «Искусство», М., 1964, 271 с. (Инст. мировой лит-ры).

Озеров В. Новое в жизни, новое в литературе. Изд. «Художественная литература». М., 1964, 278 с.

Островская Е., Лазарева А. Н. Островский. Кн. изд., Краснодар, 1964, 116 с.

Пицкель Ф. Н. Лирический эпос Маяковского. Изд. «Наука», М., 1964, 196 с. (Инст. мировой лит-ры).

Рымашевский В. С красной строки. [Сборник статей о советской литературе]. Верхне-Волжское кн. изд., Ярославль, 1964, 311 с.

Рюриков Б. Коммунизм, культура, искусство. Книга статей. «Советский писатель», М., 1964, 359 с.

Скобелев В. А. Неверов. Критико-биографический очерк. «Советский писатель», М., 1964, 196 с.

Тимофеев Л. Советская литература. Метод, стиль, поэтика. «Советский писатель», М., 1964, 523 с.

Трегуб С. Жизнь и творчество Н. Островского. Изд. «Художественная литература», М., 1964, 271 с.

Фраерман Р. Любимый писатель детей. [А. П. Гайдар]. Изд. «Московский рабочий», М., 1964, 111 с.

Чарный М. Направление таланта. Статьи и воспоминания. «Советский писатель», М., 1964, 410 с.

Шкапа И. Семь лет с Горьким. Воспоминания. «Советский писатель», М., 1964, 382 с.

Щербина В. Наш современник. Концепция человека в литературе XX столетия. «Советский писатель», М., 1964, 571 с.

Явчуновский Я. Театр Николая Погодина. (Проблемы характера). Изд. Саратовского унив., Саратов, 1964, 113 с.

Якименко Л. Герой и новаторство советской литературы. Изд. «Художественная литература», М., 1964, 320 с.

lib.pushkinskijdom.ru

О КОНКУРСЕ НА СОИСКАНИЕ ПРЕМИИ им. Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Секция общественных наук Президиума АН СССР объявляет конкурс на соискание премии имени Н. Г. Чернышевского в размере 2000 руб., присуждаемой советским ученым за научные труды в области общественных наук.

Премия присуждается за отдельную выдающуюся научную работу, а также за серию научных работ по единой тематике.

Право выдвижения кандидатов на соискание премии предоставлено:

а) научным учреждениям СССР и союзных республик, высшим учебным заведениям;

б) действительным членам и членам-корреспондентам Академии наук СССР и академий наук союзных республик;

в) научным советам по проблемам науки.

При выдвижении кандидата на соискание премии необходимо представить в Академию наук СССР (Москва, В-71, Ленинский проспект, 14) с надписью «На соискание премии имени Н. Г. Чернышевского»:

а) опубликованную научную работу (серию работ) — в 3 экз.;

б) мотивированное представление, включающее научную характеристику работы, ее значение для развития науки и народного хозяйства, а также сведения об основных научных работах автора;

в) сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, год рождения, ученая степень и звание, занимаемая должность, служебный и домашний адреса и телефоны.

Работы, ранее удостоенные Ленинских премий, Государственных премий, а также премий Академии наук СССР или отраслевых академий и других ведомств, на конкурс не принимаются.

Срок представления работ — 1 июня 1965 года.

Подписано к печати 15/II 1965 г. М-28015. Бумага 70×108¹/₁₆. Бум. л. 7¹/₄. Печ. л. 14¹/₂=19,86 усл. печ. л. + 1 вкл. Уч.-изд. л. 25,12. Тираж 7625. Зак. 1108.

1-я тип. издательства «Наука» Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

lib.pushkinskijdom.ru

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Книги Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР

Вышли в свет

Г. М. Фридлендер. Реализм Достоевского

В книге на широком историческом фоне русской и зарубежной литературы анализируются главнейшие произведения Достоевского, выясняются специфические моменты художественного метода и мастерства писателя. Исследование становления реалистической системы Достоевского и определение ее типологических особенностей дает автору возможность осветить вопрос о месте Достоевского в истории русского реализма XIX века. В книге использованы неопубликованные черновые материалы и записные книжки писателя, что позволяет ввести читателя в творческую лабораторию Достоевского.

Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма

Сборник посвящен исследованию литературного процесса в XVIII веке в связи с проблемами развития и становления основных литературных направлений (классицизм, барокко, сентиментализм, реализм) и их жанровой специфики.

Готовится к печати

История русского советского романа (в двух томах)

Издание представляет обширную коллективную монографию, посвященную истории русского романа с начала XX века до середины 1960-х годов. В работе прослеживается эволюция жанра романа в различные исторические эпохи, рассматриваются жанровые разновидности и многообразие советского романа, освещается новаторство и мировое значение романа социалистического реализма.

Книга рассчитана на критиков и литературоведов, преподавателей и студентов, учителей и журналистов, на всех, интересующихся проблемами советской литературы.

ЗАКАЗЫ НА ВЫШЕДШИЕ И ГОТОВЯЩИЕСЯ К ПЕЧАТИ ИЗДАНИЯ НАПРАВЛЯЙТЕ ПО АДРЕСУ:

Москва, К-12, Б. Черкасский пер., 2/10,
Контора «Академкнига», отдел «Книга — почтой»;
Ленинград, Д-120, Литейный пр., 57,
Ленотделение «Академкнига», отдел «Книга — почтой»
или в ближайший магазин «Академкнига».

lib.pushkinskijdom.ru