АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 1 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1961

Год издания четвертый

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Степанов. Изображение характеров в прозе Пушкина 3
Б. Городецкий. О некоторых проблемах изучения лирики Пушкина . . . 25
В. Базанов. Из истории гражданской поэзии начала XIX века 39

В. Виноградов. Достоевский и Лесков (70-е годы XIX века) 63
И. Крук. Блок и Гоголь 85
А. Старцева. Образы-символы в творчестве Леонида Леонова 104

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Т. Цявловская. Новонайденный автограф Пушкина (эпиграмма на Булгарина) 120
Я. Генцель (Польша). О текстологических недостатках нового издания сочинений Бестужева-Марлинского 134

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Копылов. Неизвестный автограф протопопа Аввакума 139
А. Горелов. Исторические песни о Ермаке — поэтический пролог и спутник первой крестьянской войны в России 141
И. Серман. Неизданная философская поэма В. Тредиаковского 160
А. Штамбок. Об авторе рассуждения «О качествах стихотворца» (к вопросу о двух направлениях в русской эстетике классицизма) 169
М. Арзуманова. Новое о Ф. Эмине 182

Е. Маймин. Леонид Творогов 187

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
ЛЕНИНГРАД

Б. Мейлах. Последние дни Л. Толстого (записи обсуждения обстоятельств ухода и смерти Л. Толстого свидетелями и современниками 26 ноября 1910 года) 190
Р. Заборова. Тетради М. Н. Толстой как материал для «Войны и мира» . . 202
Н. Панченко. С. Венгеров о встрече с Л. Толстым в 1882 году 211

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Пайман (Англия). Александр Блок в Англии 214
П. Берков. Начало болгарской литературы и некоторые принципиальные вопросы общей литературной историографии 221

Н. Пруцков. «История русской литературы XIX века», т. I, под ред. Ф. Головенченко и С. Петрова 228
Н. Антонова, В. Мануйлов. Ценное пособие по истории русской литературы первой половины XIX века 232

ХРОНИКА 237

Редакционная коллегия:

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

Отв. секретарь редакции Ю. А. Андреев.

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. № 4. Тел. А 2-39-36.
Журнал выходит 4 раза в год

---

lib.pushkinskijdom.ru

Н. СТЕПАНОВ

ИЗОБРАЖЕНИЕ ХАРАКТЕРОВ В ПРОЗЕ ПУШКИНА

1

Проза Пушкина знаменовала начало расцвета русской реалистической прозы XIX века. В ней уже намечается многое из того, что в дальнейшем получит развитие и в социально-обличительной прозе Гоголя, и в тончайшей аналитике душевной жизни человека у Лермонтова и Л. Толстого, и в политической проблематике романов Тургенева и Чернышевского, и в сдержанной скупости прозы Чехова.

Уже в «Евгении Онегине» был найден тот реалистический принцип изображения характеров, который затем был использован Пушкиным и в прозаических произведениях. Это прежде всего постижение социальной сущности человека, психологическая углубленность в изображении его внутреннего облика, раскрытие «шекспировской» сложности и противоречивости характера. В то же время Пушкин избегает всякого подчеркивания внешней характерности, давая тонкий рисунок образа, включая его в обычную, будничную среду.

Соотношение человека и среды раскрывается у Пушкина не как противопоставление личности среде, а как сложное взаимодействие, как зависимость от среды, от окружающей человека социальной и культурной атмосферы.

Бальзак, Стендаль, Гюго и другие великие современники Пушкина делают своего героя центром произведения, выдвигают на первый план исключительную личность, противопоставляя ее обществу. Пушкин чаще всего обращается к изображению простого, заурядного человека (Самсон Вырин, Петруша Гринев, капитан Миронов) либо, рисуя выдающуюся личность (Пугачев, Кирджали), показывает ее как носителя народных качеств, наделяет чертами национального характера.

За исключением Германна в «Пиковой даме» и персонажей явно отрицательных (Троекурова, Швабрина), герои Пушкина являются носителями положительного начала, хотя чаще всего заслоненного или ограниченного жизненными обстоятельствами. Не только Гринев или Дубровский (хотя и выступающий в силу обстоятельств в качестве мстителя), но даже Пугачев наделены рядом положительных свойств, сохраняют внутреннюю цельность, веру в свои идеалы в отличие от проникнутых разочарованием и цинизмом, раздираемых внутренними противоречиями героев Бальзака.

В основе творчества Пушкина, в основе изображения им своих героев лежит идея ценности человеческой личности, ценности ее положительного, гуманного начала независимо от социального положения человека.

В «Станционном смотрителе» раскрыта душевная драма, горькая судьба Самсона Вырина, оскорбленного в своем отцовском чувстве. Пусть самое выражение этой драмы, верное жизненной правде (в чем его и глубокая сила!), принимает обыденно-бытовой характер: смотритель спи-

lib.pushkinskijdom.ru

вается, опускается, утратив смысл и радость своей жизни, но именно утрата этого скромного счастья и делает образ Вырина таким человечным, привлекает сочувствие читателя.

Сложный, противоречивый характер героя в «Выстреле» показан во многом еще с помощью романтических средств. Но и там в душе загадочного и сурового Сильвио гуманное, человечное начало торжествует, побеждает чувство обиды и мести. В образе Пугачева, которого реакционная историография называла «злодеем» и «извергом», Пушкин подчеркнул человечность, доверчивость.

Достоевский указал на то главное, новое, что внес в литературу Пушкин. По его словам, Пушкин «провел пред нами... целый ряд положительно прекрасных русских типов, найдя их в народе русском. Главная красота этих типов в их правде, правде бесспорной и осязательной, так что отрицать их уже нельзя, они стоят, как изваянные».[1] Но мы не можем согласиться с Достоевским, когда он видит эту «правду» в «смирении», являющемся якобы свойством русского человека. Пытаясь определить основной пафос произведений Пушкина как пафос смирения, как утверждение «белкинского» начала, Достоевский жестоко ошибался. Пугачев и Кирджали, Сильвио и Владимир Дубровский никак не могут быть определены как смирившиеся или смиренные. Ни в капитане Миронове, ни в Гриневе также нет этой смиренности, нет ничего «белкинского». Даже станционный смотритель и тот протестует против нанесенной ему обиды.

По отношению к пушкинским персонажам следует говорить о другом: о той внутренней гармонии, душевном здоровье, цельности натуры, которая их отличает. У героев Пушкина нет разрыва между словом и делом, нет внутренней рефлексии, парализующей их волю.

В основу своего творчества Пушкин положил принцип гуманизма, поставив в центре человека, с его слабостями и страданиями и с его нравственной силой и человеческим достоинством. В этом его отличие от писателей Запада, в произведениях которых уже в то время сказалось неверие в нравственную, высокую миссию человека. Герою-одиночке, его индивидуалистическому сознанию он противопоставил людей, готовых пожертвовать своими личными интересами во имя общего блага, во имя гуманных, человечных целей.

Конечно, у Пушкина даны и отрицательные характеры — Троекуров, Швабрин и др. Это естественно, ибо Пушкин в своих произведениях показывает жизнь в ее разнообразных проявлениях, в столкновении добрых и злых начал, в ее острых социальных противоречиях.

Гегель, говоря о романтической литературе, указывал, что «в *современной* романтической поэзии преимущественным сюжетом является личная страсть, удовлетворение которой может преодолеть лишь субъективную цель, вообще судьба особого индивида и характера в специальных условиях».[2] В известной мере это определение приложимо даже к романам Стендаля и Бальзака, сохраняющих «субъективную цель» своих героев и тем самым привносящих и в метод художественного изображения романтический принцип характеристики. Для Пушкина важны прежде всего не субъективные цели героев, не «личная страсть» (хотя она тоже занимает важное место в его произведениях), а соотношение героя с социальной средой, герой как часть этой среды, как ее типическое выражение. Поэтому индивидуальность не приобретает у него абсолют-

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. X, Гослитиздат, М., 1958, стр. 452.

[2] Гегель, Сочинения, т. XIV, Соцэкгиз, М., 1958, стр. 372—373.

lib.pushkinskijdom.ru

ного значения, не становится самодовлеющей ценностью, а раскрывается как типическое начало. Профессия, социальная принадлежность героя, его индивидуальные свойства являются в то же время формой выражения этого общего начала, характерного для определенной социальной среды. Однако Пушкин далек от той типологичности образов, которая отличает произведения Гоголя. Характеры у Пушкина сохраняют свои индивидуальные особенности, «общее» в них не подчеркнуто, не усилено гиперболизацией.

Как известно, выше всего Пушкин ценил изображение характера человека у Шекспира: «...Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и широком составлении типов...» — писал Пушкин в наброске предисловия к «Борису Годунову» (1830).[3] В характерах, созданных Шекспиром, Пушкин прежде всего отмечал их жизненную полноту, естественность. «Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется, но каждый на свой образец, — *читайте* Шекспира», — писал он Раевскому в 1825 году (XIII, 407; перевод с фр. наш, — *Н. С.*). «Шекспиризм» для Пушкина, по существу, соответствовал реализму, изображению типического в его индивидуальном проявлении, чего не хватало просветительскому изображению характеров (у Вольтера, Дидро, Фонвизина) и литературе романтизма (Байрон, Гюго). Для Пушкина неприемлема односторонняя, бытовая «характерность», плоскостность изображения в произведениях английских романистов, реалистическое начало у которых ограничено моральной схемой, эмпирическим описанием быта. Так, например, говоря о Фильдинге, Пушкин отмечал, что, «создав в своем воображении какой-нибудь характер, писатель стремится наложить отпечаток этого характера на все, что заставляет его говорить, даже по поводу вещей совершенно посторонних (таковы педанты и моряки в старых романах Фильдинга)» (XIII, 197; перевод с фр. наш, — *Н. С.*).

Пушкину важно показать внутренний мир человека в его исторической определенности и конкретности. Ему чужды как эмпиризм и дидактичность художественного метода просветительского «реализма», так и преувеличенность, односторонность и неисторичность изображения характера у романтиков. Пушкин стремился к художественной правдивости характеров, старался раскрыть всю сложность жизненной игры страстей и чувств своих героев.

Таков, например, подлинно «шекспировский» образ Пугачева, созданный им в «Капитанской дочке». Пугачев, с одной стороны, «злодей», учинивший жестокую расправу над офицерами и помещиками, без колебания казнящий своих врагов. В то же время он способен совершать благородные, великодушные поступки. Безграмотный беглый казак, он оказывается талантливым и опытным военачальником, человеком широкого размаха, недюжинного природного ума.

Для Бальзака человек является «продуктом» эпохи, писатель подобно естествоиспытателю выясняет те особенности общественной среды, которые порождали характеры и склонности людей. «Он „брал" страсти в том виде, — писал о Бальзаке Г. В. Плеханов, — какой давало им *современное ему буржуазное общество*; он со вниманием естествоиспытателя следил за тем, как они *растут и развиваются в данной общественной среде*».[4]

В отличие от Бальзака Пушкина прежде всего интересует не судьба отдельного индивидуума, не борение «страстей» в душах представителей

[3] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, 1949, стр. 140. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

[4] Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. II. Гослитиздат, М., 1958, стр. 598.

lib.pushkinskijdom.ru

вновь нарождающегося буржуазного общества, не их столкновение с отживающей феодальной аристократией, а судьба народа, отношение его героя к народным массам.

2

Проблема создания образа современного героя встала перед Пушкиным еще задолго до того времени, когда он обратился к прозе. Уже в первой своей «южной», романтической поэме «Кавказский пленник» Пушкин пытался создать характер современного человека, воспроизвести в образе «пленника» типические черты современного героя: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (XIII, 52), — писал Пушкин Горчакову в 1822 году. В то же время Пушкин уже по завершении поэмы со свойственной ему чуткостью понял, что, придерживаясь романтических принципов, невозможно в достаточной мере полно передать этот сложный и противоречивый характер. «Характер главного лица, — замечал он в черновике письма к Гнедичу в том же 1822 году, — приличен более роману нежели поэме...» (XIII, 371). Таким образом, попытка показать современного героя романтическими средствами была признана самим Пушкиным во многом неудавшейся. «Характер Пленника не удачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения» (XIII, 52), — писал Пушкин в уже цитированном письме к Горчакову.

В дальнейшем Пушкин приходит к реалистическому показу характера во всей его психологической сложности. Уже в «Борисе Годунове» он обратился к «вольному и широкому изображению характеров», подсказанному ему Шекспиром. Но в данном случае (как, впрочем, и в «Полтаве» и в «Арапе Петра Великого») речь шла о характерах, отодвинутых в историю, в прошлое, а не о характере современного героя. Лишь в «Евгении Онегине» — этом своеобразном жанре «романа в стихах» — Пушкин возвращается к давно привлекавшему его замыслу создать образ современного героя, типического для своей эпохи, наделенного сложной и противоречивой психологией.

«Новый подход Пушкина в „Евгении Онегине“ к проблеме героя, — отмечает Б. Мейлах, — заключался прежде всего в том, что герои, их образ мышления, чувства, действия, поступки мотивированы не как результат своеволия страстей, а как обусловленные историческими обстоятельствами, временем, средой, показаны как вытекающие с безусловной необходимостью из конкретных ситуаций, как связанные с коренными особенностями типических и вместе с тем индивидуальных характеров».[5]

Таким образом, «роман в стихах» помог Пушкину в его переходе к «смиренной прозе», способствовал созданию характера героя с учетом всей его противоречивости и социальной обусловленности.

Естественно, что в прозаическом романе и повести многое из того, что было достигнуто в «Евгении Онегине», приобрело иной вид, осложнилось и изменилось в силу жанровых особенностей. Но ряд существенных принципов, найденных автором в «Евгении Онегине», сохранился. В прозу прежде всего перешли методы изображения характеров. Они и здесь раскрываются в действии, в основных сюжетных ситуациях.

Пушкин глубоко, исчерпывающе показывает внутреннюю мотивированность поступков своих героев, но в то же время он в отличие от Бальзака или Стендаля не останавливается на подробном раскрытии их психо-

[5] Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. Гослитиздат, М., 1958, стр. 561—562.

lib.pushkinskijdom.ru

логии, не показывает героя в его самоанализе. Тем не менее герои Пушкина при всей скупости в изображении их внутреннего мира жизненно правдивы: читатель верит в их реальное бытие, в оправданность их поступков. И это потому, что поведение героя естественно, чуждо литературной условности.

Типизация в произведениях писателей — основоположников критического реализма XIX века предполагает не только обобщение существенных явлений действительности, но и создание жизненно индивидуального образа. Формула Ф. Энгельса о типических характерах, представленных в типических обстоятельствах, дополнена была им самим указанием на то, что «каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность „*этот*“».[6] Образы в произведениях писателей XVIII века обладали нередко типическими чертами, правдиво отражали явления жизни, но они лишены были «характера», индивидуального своеобразия. Пушкин наделяет своих героев индивидуальными чертами, в то же время создавая широко обобщенные типы. Еще Белинский, говоря о типическом, указывал, что «в типе заключается торжество органического слияния двух крайностей — *общего* и *особного*. Типическое лицо есть представитель целого ряда лиц, есть нарицательное имя многих предметов, выражаемое однако же собственным именем».[7]

Человек у Пушкина представлен в его индивидуальной конкретности, и в то же время он является носителем дум, чувств, мнений определенного социального круга. Пушкин не делает своего героя собирательным «типом», не подчеркивает какую-либо главенствующую черту в его характере, как это делал Гоголь, но в то же время точно прикрепляет его ко времени, к эпохе, стремится к исторической и психологической правдивости характеров. В своих заметках о драме М. Погодина «Марфа Посадница» Пушкин писал: «Таково изображение Иоанна, изображение, согласное с историей, почти везде выдержанное. В нем трагик не ниже своего предмета. Он его понимает ясно, верно, знает коротко — и представляет нам без театрального преувеличения, без противусмыслия, без шарлатанства» (XI, 183).

«Беспристрастность историка», которой требовал Пушкин от авторов исторических произведений, являлась основным его свойством и как прозаика. Эта «беспристрастность» особенно ощутима в «Капитанской дочке». Пушкин нигде не показывает своего явного сочувствия тому или иному герою. Пугачев выступает то как безудержный самодур и разбойник, то как талантливый полководец, руководитель восстания масс. Грубость и жестокость сочетаются в нем с природной сметливостью и здравым смыслом. Наряду с жестокостью Пугачев проявляет великодушие, сознание справедливости народного возмездия сочетается у него с предчувствием обреченности возглавляемого им дела.

Уже в «Арапе Петра Великого» Пушкин пришел к этой исторической конкретности в изображении характера, сумев показать различие в миропонимании отдельных героев в зависимости от их социального положения и культурного развития. В этом, по существу, первом его опыте исторического романа (правда, предваренного работой над «Борисом Годуновым») Пушкин создает жизненные характеры, каждый из которых наделен индивидуальной психологией. В отличие от исторических романов молодого Бальзака, де Виньи, Гюго Пушкин уже здесь показал пример

---

[6] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 8—9.

[7] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т V, Изд. АН СССР, М, 1954, стр. 318—319.

lib.pushkinskijdom.ru

точной соотнесенности психологии героя с его социальным положением, с окружающей средой.

Петр, Ибрагим, боярин Ржевский, молодой Корсаков — все это живые, конкретно-исторические образы, далекие от схемы или романтической условности и односторонности. Принципиально новым был уже образ Петра, показанного не в традиционно возвышенном духе, как принято изображать героев в литературе классицизма, и не романтически эффектно, как в романах Виньи и Гюго, а в реальном, подчеркнуто бытовом плане.

Пушкин не упрощает психологии своих героев. После условных, наивно-романтических героев Марлинского или Полевого поражает глубина и вместе с тем сдержанность в обрисовке характеров у Пушкина, который добивается реалистической точности рисунка, чего так не хватало его предшественникам. Требуя от автора фактической точности в показе исторических деятелей, Пушкин в 1836 году резко выступил против романтической трактовки героя в драме В. Гюго «Кромвель»: «В течение всей трагедии, кроме насмешек и ругательства ничего иного Мильтон не слышит; правда и то, что и сам он, во все время, ни разу не вымолвит дельного слова» (XII, 140). Возражая против антиисторической трактовки этого великого деятеля, Пушкин писал: «Нет, г. Юго! не таков был Джон Мильтон, друг и сподвижник Кромвеля, суровый фанатик, строгий творец Иконокласта и книги: Defensio populi!» Не менее резко он осуждает этот же антиисторизм характеров и в романе де Виньи «Сен-Мар», упрекая автора в «нелепых несообразностях» и «удивительных вымыслах» (XII, 140, 141, 143).

Пушкину был принципиально чужд субъективный характер прозы романтиков, гиперболизированное изображение личности героя, противостоящего окружающему его обществу. Для романтической прозы, наиболее ярко и последовательно представленной в русской литературе 20—30-х годов А. Бестужевым-Марлинским, характерны гиперболически подчеркнутая эмоциональность стиля, целая система патетических средств выражения характера, непосредственное высказывание авторских чувств.

Принцип историзма, исторической точности для Пушкина — основной принцип при изображении деятелей прошлого. Здесь он не допускает романтической односторонности и авторского произвола. В сущности, этот принцип подлинного историзма положен им в основу произведений и другого жанра. Никакой прикрашенности, никакого одностороннего искажения характера во имя занимательности или внешнего эффекта Пушкин не допускал. Этим и объясняется та простота и естественность, которые свойственны «Капитанской дочке» и «Повестям Белкина».

Пушкин создал галерею характеров, различных по своей социальной природе, по своему идейному содержанию. Точность индивидуального психологического рисунка всегда сочетается у него с типическим значением образов, с их социальной, общественно-профессиональной определенностью.

Эта точность социальных характеристик уже полностью сказалась в «Повестях Белкина». Даже Сильвио, наиболее романтический из его героев, показан как небогатый армейский офицер, вышедший в отставку и поселившийся в бедном, заброшенном местечке. Это существенно потому, что именно скромное социальное положение Сильвио придает особое значение его конфликту с богатым и знатным противником, объясняет мотивы его поступков, являющихся не столько романтической позой, сколько выражением социального антагонизма.

Простота и естественность — эти основные свойства пушкинской прозы — в полной мере сказались и в обрисовке характеров героев. Пуш-

lib.pushkinskijdom.ru

кин избегает каждого преувеличенного и неестественного жеста, излишне подчеркнутого проявления героями своих чувств, иронически развенчивая или добродушно посмеиваясь над их склонностью к внешней рисовке, к романтической загадочности и эффектности. С мягкой, шутливой иронией говорит он в «Барышне-крестьянке» об «уездных барышнях», «воспитанных на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь», которые «знание света и жизни почерпают из книжек» (VIII, 110). Алексей Берестов появляется в их кругу как модный романтический герой: «Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы. Все это было чрезвычайно ново в той губернии. Барышни сходили по нем с ума» (VIII$_1$, 111).

Ставя своих героев в драматические ситуации, Пушкин подчеркивает обычность, естественность их поведения. Им чужды непомерные страсти, то душевное смятение, склонность к самоанализу, которые столь характерны для героев Бальзака или Стендаля. Пушкин не обедняет интеллектуальную и душевную жизнь своих героев. Но его интересуют не исключительные натуры, а социальная типичность, выявление в герое гуманного, положительного начала.

Уже в «Повестях Белкина» намечается широкий круг представителей различных социальных слоев — армейский офицер Сильвио, провинциальная барышня-помещица Марья Гавриловна, ремесленник — гробовщик Адриан Прохоров, станционный смотритель из отставных солдат, аристократ — гусарский ротмистр Минский. В дальнейшем этот круг неизменно расширяется военный инженер Германн, помещик-феодал Троекуров, князь Верейский, вождь крестьянского восстания Пугачев, различные по своему социальному положению герои «Русского Пелама» и «Романа на Кавказских водах».

Как отметил Г. А. Гуковский, в прозе Пушкина, в частности в «Повестях Белкина», проявились «тенденции к социологизации понимания человека и общества»: «И здесь, как и в стихах, дело заключается, разумеется, вовсе не в том, что социальный признак назван при изображении того или иного героя или той или иной среды, а в том, что он есть в существе самого изображения, в том, что он строит облик изображаемой культуры, определяет всю атмосферу изображаемого мира людей и отношений, в том, что он обосновывает и объясняет психику людей, героев произведения, их характер».[8] Сильвио, граф, гусар Минский, станционный смотритель Вырин, гробовщик Адриан Прохоров, помещик-англоман Муромский — все они люди своего времени, своего класса.

Герои Пушкина далеки от романтической односторонности. За исключением Сильвио и Владимира Дубровского, в обрисовке которых сказалось воздействие романтизма, пушкинские персонажи даны в их жизненной обыденности. Уже в «Повестях Белкина» сочувственное внимание Пушкина привлекает образ простого, незначительного человека. «Сущий мученик четырнадцатого класса», станционный смотритель Вырин показан как жертва несправедливых социальных условий. Пушкин не идеализирует своего героя. Самсон Вырин не произносит чувствительных монологов, не говорит громких фраз. Он молча, глубоко переживает свое горе, острота которого усугублялась тем, что его Дуня позабыла о своем отце. Смотритель не смог оправиться от своей потери — он дряхлеет, опускается, спивается. Пушкин ничего не приукрашивает; он просто верен жизненной правде. Самсон Вырин — слабый, не способный к протесту

[8] Г А Гуковский Пушкин и проблемы реалистического стиля Гослит издат, М, 1957, стр. 294.

lib.pushkinskijdom.ru

человек. Он, собственно, и не понимает всей несправедливости общественных отношений, воспринимая свое горе как личную неудачу.

Типичность образов Пушкина, как видим, в том, что чувства и мысли его героев наделены социально-историческими чертами, соответствуют обстоятельствам и условиям их жизни. Белинский требовал сочетания индивидуального, характерного в образе героя с общим, социально-типическим: «Если художник изображает в своем произведении людей, то, во-первых, каждый из них должен быть человеком, а не призраком, должен иметь физиономию, характер, нрав, свои привычки, словом все индивидуальные признаки, какими каждая личность отличается в действительности от всякой другой личности. Потом, каждый из них должен принадлежать к известной нации и к известной эпохе, ибо человек, вне национальности, есть не действительное существо, а отвлеченное понятие».[9]

В то время как Гоголь, создавая преимущественно сатирически заостренные образы, выделяет, гиперболизирует в них отдельные черты, присущие определенному социальному типу, Пушкин шел иным путем. Его образы очерчены тонкой линией, он не утрирует и не прибегает к гротескному заострению, показывая в изображении своих героев пример жизненной естественности и простоты.

В повести «Метель» с самого начала дается точное указание на социальное положение и бытовое окружение героини повести, объясняющие ее характер, ее психологию и поступки: «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную, жил в своем поместье Ненарадове добрый Гаврила Гаврилович Р**. Он славился во всей округе гостеприимством и радушием; соседи поминутно ездили к нему поесть, попить, поиграть по пяти копеек в бостон с его женою, а некоторые для того, чтоб поглядеть на дочку их, Марью Гавриловну, стройную, бледную и семнадцатилетнюю девицу. Она считалась богатой невестою, и многие прочили ее за себя или за сыновей» (VIII$_1$, 77). Подобная характеристика сразу же уточняет и патриархальный, неподвижный быт провинциальных помещиков средней руки, и атмосферу однообразного существования, в которой так легко возникали романтические мечтания и фантазии скучающих провинциальных девиц. Не приходится и говорить о значении социального фона и обрисовки социального положения героев в «Станционном смотрителе» и «Гробовщике», не случайно явившихся подготовительным этапом на пути к Гоголю и натуральной школе.

Пушкин обладал необычайным даром перевоплощения — его герои отнюдь не являются авторскими рупорами, как это было у писателей-романтиков, а выражают объективно существующие характеры.

С симпатией относится Пушкин к незлобивости и нравственной чистоте Петруши Гринева. Он не только уважает, но и любит капитана Миронова, свято преданного своему воинскому долгу. В нем растет восхищение перед широтой народного характера Пугачева. Но, симпатизируя Гриневу, он в то же время видит его ограниченность, простодушие. Точно так же, восхищаясь удалью и талантливостью Пугачева, Пушкин не преуменьшает ни его жестокости, ни его дикого самодурства.

Внешние проявления чувства, поступки, жесты его персонажей настолько выразительны, что уже по ним одним читатель создает свое представление о характере героя. Приведу несколько примеров. Так, Швабрин вовсе не изображен каким-то мелодраматическим злодеем. При первой встрече он производит на Гринева очень благоприятное впечатление: «Швабрин был очень не глуп. Разговор его был остер и занимателен» (VIII$_1$, 296).

[9] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 317.

lib.pushkinskijdom.ru

Швабрин образованнее Гринева, опытнее его в житейских делах. Но вот в той же третьей главе упоминается, что Швабрин «описал» Гриневу Машу Миронову «совершенною дурочкою». В дальнейшем эта характеристика Маши не подтверждается, и становится ясно, что Швабрин оклеветал капитанскую дочку. Поэтому, когда Швабрин, угадав чувства Гринева к Маше, уже открыто клевещет на нее, его циничный и бесчестный облик становится совершенно ясен. И это тем очевиднее, что дальнейшее поведение Швабрина, вплоть до его измены, полностью мотивировано всем предыдущим.

Холодный и честолюбивый характер Германна с особенной отчетливостью раскрывается в сцене смерти графини, когда Германн равнодушно оставляет плачущую, встревоженную Лизавету Ивановну. «Одно его ужасало, — замечает Пушкин,— невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения» (VIII$_1$, 245). Пушкин нигде не «форсирует» «обличение» Германна. Более того, его упорство в достижении цели, его стремление противопоставить себя знатному аристократическому обществу вызывает даже известную симпатию. Однако холодный расчетливый авантюризм, эгоистическая жажда обогащения составляют истинную сущность его характера, раскрываемую Пушкиным в сцене смерти графини.

Вместе с тем Пушкин усвоил достижения романтизма в изображении человеческой личности. Преодолев наивно-моралистическое представление о типическом как об абстрактно-обобщенном, собирательном, Пушкин в эстетике романтизма нашел пафос индивидуального, необычного, противоречащего сложившейся и косной среде. Эти тенденции романтического изображения героя, подчеркивания в нем «необычного» индивидуального начала с особенной наглядностью сказались в образах Сильвио, Дубровского, Германна. Здесь и налет загадочности, и подчеркивание исключительности в действиях и поступках этих героев, и известная «однoплановость» их характеров, их «одержимость» одной всепоглощающей идеей. В этих случаях Пушкин несколько отступает от тех принципов изображения характеров, которые были осуществлены им в «Евгении Онегине».

Типичность его героев в том, что в их характерах, в их психологии, в противоречиях, только им свойственных, находят выражение черты определенной социальной группы в конкретных исторических условиях. Так, например, в «Пиковой даме» Пушкин сталкивает две антагонистические социальные сферы: круг аристократии, светское общество и «безродного» Германна, выходца из промежуточных слоев. Даже бедная воспитанница Лизавета Ивановна, вызывающая вначале сочувствие читателей своей горькой участью, в конце повести показана как лицо, принадлежащее к тому же миру богатства и внешней респектабельности, что и остальные герои повести. Представители светского общества погрязли в пустой, эгоистической жизни. Внешний блеск и парадность ее не могут скрыть внутреннюю опустошенность этого общества, которому противостоит Германн. Германн и сам отчетливо понимает отличие своего социального положения. Свое стремление к овладению тайной графини он четко формулирует в разговоре с нею: «Для кого вам беречь вашу тайну? Для внуков? Они богаты и без того; они же не знают и цены деньгам. Моту не помогут ваши три карты. Кто не умеет беречь отцовское наследство, тот все-таки умрет в нищете, несмотря ни на какие демонские усилия. Я не мот; я знаю цену деньгам» (VIII$_1$, 241). «Деньги, — вот чего алкала его душа!» — говорится о нем (VIII$_1$, 245). Но Пушкин отнюдь не на стороне Германна. Германн неприемлем для него не только своей холодной расчетливостью, своим авантюризмом, но и тем, что он столь же аморален и бессердечен, как и тот мир, в который он вторгается. Германн

lib.pushkinskijdom.ru

лишен идеала, он не способен к положительным действиям. Его стремление к богатству и власти Пушкину глубоко чуждо. Потому и трагическая судьба Германна не вызывает сочувствия у читателей. В скупой характеристике его Пушкин оттеняет лишь отрицательные свойства, проявляя тем самым объективность исследователя социальных нравов.

О «шекспиризации» характеров у Пушкина справедливо говорит А. В. Чичерин в статье «Пушкинские замыслы прозаического романа»: «Пушкин твердо шел по тому пути, который он сам назвал „шекспировским“ и который он противопоставлял „мольеровскому“ пути. Его Троекуров не только самодур, изверг и дикарь (хотя он то и другое и третье!), но и человек с задатками большого, подлинно человеческого характера, с задатками, загнанными вглубь и только порой вырывающимися. В этом смысле сложно, конкретно, со стремлением раскрыть живые противоречия самой жизни задуманы и осуществлены и Пугачев, и Самсон Вырин, и Владимир Дубровский. Пушкин, конечно, создает нечто совершенно новое в сравнении с Шекспиром; он создает новое, в смысле простоты и народности, и в сравнении со Стендалем. Он утверждает основу для того понимания человека и жизни, которое у Толстого достигает своей вершины».[10]

3

Вопрос изображения внутреннего мира человека является центральным для всей литературы XIX и XX веков. В противовес типологии характеров литература XIX века выдвигает принцип раскрытия индивидуального психологического содержания героя, изображения его душевной жизни.

Наряду с такими великими тайноведцами человеческой души, как Гете, Стендаль и Бальзак, Пушкин выступает одним из замечательных зачинателей реалистического изображения человека. Однако он сосредоточивает свое внимание не на детальном раскрытии психологии, как это делали Бальзак и Стендаль, а намечает путь точного и скупого изображения внутреннего содержания душевной жизни через предельно экономное изображение поступков и действий своего героя.

Бальзак тщательно выписывает социальную характеристику своих персонажей, как бы раскрывая перед читателем лабораторию своего анализа, показывая самый генезис явлений и характеров. В предисловии к собранию рассказов 1838 года Бальзак говорит о задаче писателя: «У него не хватает мужества сказать еще, что он скорей историк, чем романист, тем более, что критика станет упрекать его этим, словно он сам себя похвалил. Он может только добавить, что в такое время, как наше, когда все анализируется и изучается, когда нет веры ни священнику, ни поэту, когда сегодня хулят то, что воспевали вчера, — поэзия невозможна. Он подумал, что не оставалось больше ничего удивительного, кроме описания великой социальной болезни, а она могла быть описана только вместе с обществом, так как больной — это сама болезнь».[11]

Пушкин так же остро чувствовал значение социальной обстановки для формирования характера человека, но в отличие от Бальзака он обращался не к детальному анализу всех экономических и общественных взаимосвязей, а давал скупую, сжатую картину.

Пушкин понимал, что психология человека исторична, тесно связана с эпохой, с социальной средой, которая его окружает. Поэтому так непо-

[10] А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. «Советский писатель», М., 1958, стр. 67.

[11] Бальзак об искусстве. Изд. «Искусство», М.—Л., 1941, стр. 281.

lib.pushkinskijdom.ru

хожи его герои между собой: Гринев и Германн, Ибрагим и Дубровский, боярин Ржевский и Троекуров, Вырин и Пугачев. В каждом из них прежде всего ощутимы время, принадлежность к определенной общественной, культурной, сословной и профессиональной среде.

Подводя итоги развития исторического романа, Стендаль в статье «Вальтер Скотт и „Принцесса Клевская"» писал: «Эти два имени обозначают два противоположных типа романа. Описывать ли одежду героев, пейзаж, среди которого они находятся, черты их лица? Или лучше описывать страсти и различные чувства, волнующие их души?.. Легче описать одежду и медный ошейник какого-нибудь средневекового раба, чем движения человеческого сердца».[12] Тем самым западноевропейский исторический роман во многом утрачивал свое народное содержание, свою эпичность, превращаясь или в археологическое описание прошлого, или становясь романом, выражающим «движения человеческого сердца», в котором автор обращается лишь к судьбе отдельного индивидуума.

Пушкин во многом пошел иным путем; сохранив веру в человека, в высокие идеалы гуманизма, он обратился к судьбам народа. Герои Пушкина свободны от рефлексии, от самопогружения в свой внутренний мир, в ограниченную сферу индивидуального сознания.

Поступки героя у Пушкина подчинены логике обстоятельства, а в конечном итоге — воздействию исторического процесса. Этим объясняется и их психологическая мотивированность, и строгая объективность в изображении внутреннего мира, определяющие лаконизм и конкретность пушкинской прозы. Поэтому Пушкин редко обращается к описанию душевного состояния своих героев, к их внутренним монологам и раздумьям, а ограничивается краткими авторскими пояснениями.

Это не означает, однако, что герои Пушкина примитивны или недостаточно интеллектуальны. Пушкин показывает глубокие характеры, людей больших чувств и страстей. В Пугачеве налицо сложная борьба противоречивых устремлений: благородства и грубых страстей, народной широты натуры и подозрительной мнительности, самоотверженности и жестокости. При всем юношеском простодушии Петра Гринева в нем чувствуется не только благородство и доброта, но и стремление объективно и справедливо разобраться в бурных событиях народного восстания, отнюдь не свойственное подавляющему большинству людей его класса. Сложность душевных переживаний Сильвио, Дубровского, даже Вырина также не подлежит сомнению. Но Пушкин никогда не выпячивает переживаний своих героев, не заставляет их ими любоваться.

Герои Пушкина действуют согласно внутренней логике своих характеров и побуждений. Поэтому так прозрачно ясна их психология, так логически мотивированы их поступки. Пушкин избегает всякой нарочитости, преувеличенности в изображении чувств, эмоциональной напряженности. Им преодолена та эмоциональная взвинченность чувства, которая привлекла его в свое время в «Адольфе» Бенжамена Констана и сказалась в ранних опытах прозы 20-х годов («Гости съезжались на дачу», «На углу маленькой площади» и др.). В «Повестях Белкина», а тем более в «Капитанской дочке» Пушкин решительно отходит от эмоционального раскрытия своих героев, создавая их объективное изображение. Психологическая правдивость и углубленность изображения характеров достигается предельной точностью внешнего описания, скупым изображением жестов, манеры поведения героя и т. д.

Основной принцип прозы Пушкина — ничего лишнего. Поэтому столь скуп он на описание окружающей героя обстановки и его душевной

[12] Стендаль, Собрание сочинений, т. IX, Гослитиздат, Л., 1938, стр. 316—317.

lib.pushkinskijdom.ru

жизни. Если сравнить повести Пушкина с повестями и романами Бальзака, то у Пушкина поражает прежде всего краткость, необычайно строгий отбор подробностей.

Характеры у Пушкина показаны исчерпывающе ясно, без какой-либо недоговоренности. За исключением Сильвио, который изображен несколько утрированно, и Германна, в котором маниакальное стремление к власти завершается безумием, — герои Пушкина наделены трезвостью мысли и душевным здоровьем. Пушкин оставляет в стороне «темную», подсознательную сферу душевной жизни, которая впоследствии привлечет почти болезненное внимание Достоевского. Духовный мир его героев всегда объясним, логичен. Оттого он с таким сочувствием относится к таким цельным, душевно здоровым натурам, как Пугачев, капитан Миронов, Кирджали.

Пушкин показывает своих героев в действии, а не в раздумьях и самоанализе. Этим во многом определяется манера самого изображения, характеристика действующих лиц в сжатых авторских «ремарках», перенесение внимания с диалога на описание, отсутствие внутренних монологов героев.

Но поэт не сразу пришел к реалистически точному изображению характера. В «Повестях Белкина» и «Дубровском» еще далеко не все характеры раскрыты во всей естественности их поведения. И Сильвио и молодой Владимир Дубровский во многом показаны еще средствами романтического стиля, уступая в своей жизненной достоверности остальным пушкинским персонажам. Но в «Станционном смотрителе», не говоря уже о «Капитанской дочке» (за исключением несколько схематической, обрисованной в романтическом духе фигуры «злодея Швабрина») сюжетные ситуации и характеры подлинно жизненны, естественны, свободны от каких-либо романтических преувеличений.

Образ Самсона Вырина при всей его индивидуальной характерности типичен. Пушкин показывает его типичность отнюдь не так, как делает это Гоголь, выдвинувший на первое место подробное описание внешности героя и окружающей его обстановки. Пушкин необычайно экономно, несколькими скупыми деталями рисует внешность своего героя Сообщая о своей второй встрече со смотрителем, рассказчик отмечает «Покаместь собирался он переписать мою подорожную, я смотрел на его седину, на глубокие морщины давно небритого лица, на сгорбленную спину — и не мог надивиться, как три или четыре года могли превратить бодрого мужчину в хилого старика?» (VIII$_1$, 100). Эти черты внешности Вырина нужны Пушкину для того, чтобы показать его душевное состояние

Пушкин не идеализирует Вырина Вырин — слабый человек Он не дорос еще до понимания неизбежности протеста, борьбы. Несправедливость общественных отношений задевает его лишь в той мере, в какой он сам становится ее жертвой. Характерна следующая, казалось бы, незначительная, но на самом деле глубоко раскрывающая внутренний облик Вырина сценка. Оскорбленный в своих отцовских чувствах, в своем человеческом достоинстве Минским, смотритель, уходя от него, находит за обшлагом своего рукава несколько пятидесятирублевых ассигнаций. «Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблуком, и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, подумал .. и воротился... но ассигнаций уже не было» (VIII$_1$, 103). Эти колебания, этот эпизод с ассигнациями как нельзя лучше раскрывают характер Вырина. И то, что смотритель не погнался за хорошо одетым молодым человеком, взявшим ассигнации, и то, что он не протестовал, когда лакей «грудью вытеснил его из передней, и хлопнул двери ему под нос» (VIII$_1$, 103), —

lib.pushkinskijdom.ru

все это характеризует душевную сломленность Вырина, его пассивность, неспособность к протесту.

Точными, живыми штрихами, предвосхищающими чеховское изображение характеров, показал Пушкин провинциальную барышню Марью Гавриловну в «Метели». Жизненная правда и в то же время легкость рисунка нигде не нарушаются. Типические черты провинциальной барышни, воспитанной в глухой дворянской усадьбе, романтически настроенной, знающей жизнь лишь по чувствительным романам и повестям, переданы одним штрихом. «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и следственно была влюблена» (VIII$_1$, 77), — иронически отмечает Пушкин. Именно подобное чтение, романтическая настроенность, провинциальная скука и толкают Марью Гавриловну на побег из дома и тайное венчанье с бедным армейским прапорщиком. Но девическая влюбленность, потрясение, вызванное неожиданным венчаньем с незнакомым офицером, в конце концов уступают место новому увлечению полковником Бурминым, вернувшимся с войны с Георгием в петлице и с «интересной бледностью, как говорили тамошние барышни». Волею судеб Бурмин оказывается именно тем, с кем в результате его нелепой шутки была Марья Гавриловна обвенчана. Но это не меняет ее характера влюбчивой и наивной провинциалки.

Характеры героев «Дубровского» и в особенности «Капитанской дочки» раскрыты значительно полнее, чем в «Повестях Белкина». Реалистически полнокровны портреты Троекурова, старика Дубровского, князя Верейского. В них Пушкину удается уловить и передать социально-типические черты и в то же время воссоздать их психологический облик. Троекуров — «старинный русский барин», крепостник-феодал, своенравный самодур, чванящийся своим богатством и влиянием. Но Троекуров у Пушкина отнюдь не похож на традиционных провинциальных помещиков, изображавшихся Фонвизиным и Нарежным. Это прежде всего русский барин, развращенный своей безграничной властью. «Избалованный всем, что только окружало его, он привык давать полную волю всем порывам пылкого своего нрава и всем затеям довольно ограниченного ума» (VIII$_1$, 161). Крепостной гарем, огромная псарня, толпы приживальщиков и дворовых — таков жизненный уклад этого вельможи на покое, жестокого и ограниченного деспота и самодура.

Фрондирующий дворянин — старик Дубровский вышел в отставку в годы всесильной деспотии и фаворитизма, воспитан на патриархальных убеждениях. Пушкин симпатизирует Дубровскому, однако он не романтизирует поведения этого героя и не скрывает его непомерной гордости и упрямства, бессмысленности его «фронды». Троекуров и Верейский показаны несколько сатирически, с осуждением, хотя отнюдь не в духе «сатирического направления» XVIII века, окарикатуривавшего своих героев.

Владимир Дубровский представлен в другом стилевом аспекте, идущем от романтической традиции. В нем подчеркнута патетическая приподнятость, взволнованность чувств, эмоциональная напряженность На фоне точной реалистической картины похорон старика Дубровского поза Владимира кажется романтической: «Молодой Дубровский стал у клироса; он не плакал и не молился — но лицо его было страшно» (VIII$_1$, 178). В объяснении с Марьей Кирилловной Владимир пользуется книжной фразеологией, слова его насыщены высокой патетикой: «Я не трону его (кн. Верейского, — *Н. С.*), воля ваша для меня священна. Вам обязан он жизнию. Никогда злодейство не будет совершено во имя ваше. Вы должны быть чисты даже и в моих преступлениях. Но как же спасу вас от жестокого отца?» (VIII$_1$, 211). В образе Владимира Дубровского Пуш-

lib.pushkinskijdom.ru

кин запечатлел черты и особенности характера, типичные для передовой дворянской молодежи 20-х годов, той молодежи, из рядов которой выходили декабристы. Молодой Дубровский благороден, смел, самоотвержен. Он особенно болезненно переживает всякую несправедливость. Унизительное обращение Троекурова с его отцом, наглый произвол приказного Шабашкина и исправника — все это вызывает в нем не только чувство мести, но воспринимается им как социальная несправедливость (отказываясь от предложения поджечь «подьячих», он говорит Архипу: «Не приказные виноваты»). Но в то же время Владимира Дубровского никак нельзя отождествлять с декабристами. У него нет никакой политической программы, он не пытается связать свою судьбу с общим положением вещей, а становится на путь индивидуальной мести, разбойничества. Возможно, что в дальнейшем, во второй части романа Пушкин углубил бы этот образ, придал бы ему бóльшую социальную значимость и типичность, но в пределах первой части Дубровский остается во многом романтическим героем, наделенным смелым и прекраснодушным характером.

Пушкин обычно подробно не останавливается на биографии действующих лиц своих повестей, не дает детального описания окружающей их обстановки. В отличие от Бальзака и Гоголя Пушкин необычайно скупо освещает прошлое своих персонажей, их бытовое и социальное окружение. Так, например, о Германне мы узнаем только, что «Германн был сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал. Будучи твердо убежден в необходимости упрочить свою независимость, Германн не касался и процентов, жил одним жалованьем, не позволяя себе малейшей прихоти» (VIII$_1$, 235). Вот и все! Нет ни описания жилища Германна (упоминается об его комнате и вечно пьяном денщике), ни бытовых подробностей его жизни, которыми так щедро наделял своих героев Бальзак и даже Стендаль. Пушкину достаточно указать на то, что Германн — сын обрусевшего немца, что он не позволял себе ни малейшей прихоти. «Германн немец: он расчетлив, вот и все!» — бросает реплику Томский в самом начале повести. Тем самым Пушкин уже дал многому объяснение, наметил социальный и психологический облик своего героя. То, что Германн — «немец», для Пушкина весьма существенная черта. В Германне сказались несвойственные русскому дворянству, русскому офицерству черты мелочности, бережливости, затаенного расчета.

В то же время в Германне живет яростное честолюбие, бушуют подавленные страсти: «Впрочем, он был скрытен и честолюбив, и товарищи его редко имели случай посмеяться над его излишней бережливостью. Он имел сильные страсти и огненное воображение...» (VIII$_1$, 235).

Германн — один из наиболее сложных характеров у Пушкина. Этот пушкинский герой во многом перекликается с Жюльеном Сорелем из «Красного и черного» Стендаля. Образ честолюбца, мечтающего любой ценой добиться власти и богатства — это новый герой всей европейской литературы XIX века, выдвинутый самой жизнью, отразивший процесс становления капитализма.

Он честолюбив не менее Жюльена Сореля, он также вынужден скрывать целиком поглощающую его страсть, жажду власти. Дважды упоминает Пушкин о внешнем сходстве Германна с Наполеоном: «Этот Германн, — говорит о нем Томский, — лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля?» (VIII$_1$, 244). Эта шутливая характеристика, однако, очень точно определяет Германна: и его честолюбие, и затаенную страсть авантюриста. Предельно скупой на подробности, Пушкин считает нужным вторично упомянуть об этом многозначительном сходстве Германна. Когда Лизавета Ивановна утром, после смерти старой графини, взглянула на Германна, она увидела, что «он

lib.pushkinskijdom.ru

сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну» (VIII$_1$, 245). Настойчивость Пушкина понятна. Он стремится этим сходством подчеркнуть не только холодную расчетливость Германна, его авантюризм, но и показать типичность такого характера, его принципиальную важность для эпохи. Так, одна лишь деталь, одна лишь подробность придает образу глубокий смысл, раскрывает его типичность.

О переживаниях героя мы догадываемся лишь по скупым, словно пунктиром отмеченным подробностям. Даже самую патетическую минуту, сцену смерти старой графини, умершей от испуга перед наведенным на нее пистолетом Германна, Пушкин описал с предельным лаконизмом: «Графиня не отвечала. Германн увидел, что она умерла» (VIII$_1$, 242). О том, как пережил ее смерть Германн, кратко сказано лишь в следующей главке: «Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения» (VIII$_1$, 245). Из этих беглых упоминаний складывается духовный облик Германна, полностью выявляется его характер. Пушкин не осуждает своего героя, не морализирует. Он с объективностью врача показывает историю болезни, превращение стремления к богатству в манию, в душевную болезнь. Однако его интересуют при этом не патология, не психологическое состояние героя, а социальная обусловленность, общественный смысл его поведения. Германн для него — герой своего времени, верно и прозорливо угаданный человек XIX века, справедливо названный Достоевским «колоссальным лицом», «типом из петербургского периода».

Неумеренное честолюбие Германна, его одержимость идеей обогащения неоднократно подчеркиваются Пушкиным. Под сдержанно расчетливым поведением Германна скрывается бурное кипение страстей, необузданность стремлений. Говоря о письмах, которые Германн посылает Лизавете Ивановне, автор замечает: «Они уже не были переведены с немецкого. Германн их писал, вдохновенный страстью, и говорил языком, ему свойственным: в них выражались и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения» (VIII$_1$, 238).

Как Сильвио в «Выстреле», так и Германн в «Пиковой даме» окружен романтическим ореолом. Пушкин при изображении Германна самим отбором подробностей подчеркивает его внутреннюю напряженность, стремительность, с которой он близится к своей роковой развязке. В повествовании о нем Пушкин особенно часто прибегает к кратким, интонационно напряженным фразам, в которых глагол занимает главенствующее место. Фиксируя движения, жесты, внешние проявления чувства, Пушкин достигает точного изображения внутреннего состояния своего героя.

Так же раскрываются характеры и второстепенных персонажей: с предельной скупостью и в то же время психологически правдиво и точно. Не приходится уже говорить о старой графине, этом мастерски выполненном образе представительницы ушедшего в прошлое поколения.

Особенность Пушкина в том, что он изображает своих героев с глубоким пониманием их душевной жизни, их положительных и отрицательных качеств, в то же время не навязывая читателю своей оценки, объективно рисуя их поступки и поведение.

Пушкинская проза неизменно сохраняет трезвость и ясность. Даже в «Пиковой даме», там, где показано смятенное сознание героя, патологическая напряженность его психики, Пушкин столь же логичен и сдержан.

Таким образом, уже в изображении главных персонажей центральных пушкинских произведений — «Капитанской дочки» и «Пиковой дамы» —

lib.pushkinskijdom.ru

раскрывается основной принцип Пушкина-прозаика: его умение охарактеризовать героя через его действия и поступки посредством предельно точной и экономной детали. Нельзя химически разложить образ на его составные элементы. Его жизненность, его обаяние и воздействие именно в богатстве оттенков, во взаимодействии всех элементов. Эта гармоничность, естественность и вместе с тем глубокая внутренняя насыщенность образа — неотъемлемое и основное достоинство пушкинской прозы.

4

«Капитанская дочка» — вершина пушкинского историзма. Пушкин нигде не подчеркивает социальной обусловленности героев, но показывает их психологию, поведение, мысли, поступки как результат воздействия социальной среды, исторически неизбежных закономерностей.

Каждый из его героев выражает типические черты своего социального круга, сохраняя в то же время индивидуальное своеобразие характера. Петруша Гринев — дворянский «недоросль» («Я жил недорослем, гоняя голубей и играя в чахарду...» — VIII$_1$, 280), выросший в патриархальной дворянской семье. Отец его, вышедший в отставку при воцарении Екатерины II (в рукописи указан точно 1762 год), — представитель «фрондирующего» дворянства, враждебного новой знати екатерининского царствования, придворному фаворитизму. Пушкин, рисуя воспитание Гринева, окружающую его среду, углубляет типичность его образа, показывая, как прочно закрепились в нем понятие дворянской чести и в то же время наивная поместная патриархальность, столь отличающая его от столичной аристократической молодежи, представителем которой выступает в романе Швабрин.

В «Капитанской дочке» Пушкин достигает предельного совершенства в изображении характеров, точности в соблюдении исторической правды. Он ни на минуту не забывает, что перед нами люди конца XVIII века, со своими взглядами, предрассудками, мировоззрением, сложившимся именно в эту эпоху. Гринев, капитан Миронов, Пугачев — все они показаны как представители определенной социальной среды, со своими сильными и слабыми сторонами.

Пугачев для Пушкина является таким же «поэтическим лицом», как и Степан Разин (вспомним просьбу Пушкина в письме к брату из Михайловского прислать ему «историческое, сухое известие о Стеньке Разине, единственном поэтическом лице рус<ской> ист<ории>» — XIII, 121). Писателя подкупала в нем широта народной натуры, природный ум и талантливость. Это отнюдь не означало приятия Пушкиным идеи крестьянской революции, оправдания стихийного народного восстания, «бунта жестокого и беспощадного», каким он являлся не только в глазах Гринева, но и самого Пушкина. Как отмечает Б. Мейлах в своем исследовании «Пушкин и его эпоха», в изображении личности Пугачева, хотя он и назван «извергом», «преобладает положительная эстетическая оценка, доходящая в некоторых местах повести до любования духовной красотой, мощным характером этого талантливого представителя народа, доведенного дикой жестокостью помещиков до крайнего ожесточения».[13] Нельзя, однако, согласиться с Б. Мейлахом в том, что восприятие образа Пугачева было у Пушкина «эстетическим», что в нем заключен «эстетический идеал» повести. Такая точка зрения ведет к разрыву между «эстетическим» и «мировоззренческим», к идеализации отношения Пушкина к Пугачеву, которая сказывается у Б. Мейлаха и у ряда других исследователей.

[13] Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха, стр. 640.

lib.pushkinskijdom.ru

Пушкин отнюдь не склонен идеализировать Пугачева, характеризуя его в послании к Д. Давыдову «плут, казак прямой». При всей шутливости этой характеристики она ближе к истине, чем утверждение лишь об «эстетической» значимости образа Пугачева.

Характер Пугачева раскрывается у Пушкина не сразу, а постепенно, в результате изображения его с нескольких точек зрения. Так, Пугачев во второй главе «Капитанской дочки» выступает перед читателем первоначально как бродяга, разбойник. Но уже здесь проскальзывают существенные черты его характера: острая смекалка, независимость поведения. Тем ярче выступает облик Пугачева в седьмой главе («Приступ»). Здесь Пугачев — грозный мститель, народный вождь, «великий государь». Эта перемена не только поразила Гринева, но она вообще необычайно существенна, так как рисует Пугачева в совершенно новом свете. В следующей главе («Незванный гость») Пугачев опять дан в новом аспекте — среди своих соратников, на мрачном хмельном пиру. В главе девятой («Мятежная слобода»), в которой показано окружение Пугачева, сам он полон сложных душевных переживаний. Его томит темное предчувствие надвигающейся гибели, и в то же время он сознает историческую важность своей миссии. Каждая глава углубляет характер Пугачева, показывая его в важнейшие моменты: то в общественных деяниях, то в личной жизни. Характер Пугачева не статичен, он движется, изменяется на глазах у читателя, раскрываются новые грани богатой, противоречивой натуры.

И хотя такие герои, как капитан Миронов, ближе самому Пушкину, чем Пугачев, но и Пугачева он изображает с сочувствием, восхищаясь теми чертами, которые делают его выразителем народного характера, народных чаяний. Даже в самом облике Пугачева, поносимого тогдашними дворянскими публицистами и историографами, которые называли его не иначе, как «злодеем», «извергом»,[14] Пушкин видит отнюдь не «злодея»: «Черты лица его, правильные и довольно приятные, не изъявляли ничего свирепого». Это, правда, сказано от лица Гринева, но и все поведение Пугачева по отношению к Петруше Гриневу, его стремление к справедливости, защита «сироты» от «обидчика» подчеркивают, что Пугачев отнюдь не жестокий «разбойник», а вождь угнетенных масс. Пугачев рассказывает сказку об орле и вороне, аллегорически прославляющую вольную, свободную, хотя и короткую жизнь, которую он противопоставляет длительному прозябанию и рабству. Как отмечает Д. Д. Благой, «в Пугачеве замечательно развернуты некоторые типичные стороны русского национального характера. Пугачев „Капитанской дочки“ отличается вольным и мятежным духом, героическим хладнокровием и удалью...» Следует, однако, подчеркнуть слова самого Д. Д. Благого, что «образ Пугачева дан Пушкиным без тени какой бы то ни было фальшивой идеализации, во всей его суровой, больше того — жестокой реальности».[15]

Но если Пушкин, стремясь к исторической правдивости образа Пугачева, решительно осудил реакционные попытки изобразить вождя народного восстания в виде какого-то изверга рода человеческого, то не менее решительно он выступил и против попытки идеализировать Пугачева в духе романтического, байроновского героя. В письме к И. И. Дмитриеву

[14] Так, официозный историк, автор «Истории войска Донского» В. Броневский видел в Пугачеве лишь «изверга рода человеческого», «вне закона природы», «свирепого, как тигр». Именно по поводу этого и подобных высказываний Пушкин замечал: «Политические и нравоучительные размышления, коими г. Броневский украсил свое повествование, слабы и пошлы...» (IX$_1$, 329).

[15] Д. Д. Благой А. С. Пушкин. Гослитиздат, М., 1949, стр 89—90.

lib.pushkinskijdom.ru

от 26 апреля 1835 года он ядовито замечает: «Что касается до тех мыслителей, которые негодуют на меня за то, что Пугачев представлен у меня Емелькою Пугачевым, а не Байроновым Ларою, то охотно отсылаю их к г. Полевому, который вероятно, за сходную цену, возмется идеализировать это лицо по самому последнему фасону» (XVI, 21). Пушкин избегает как нарочитой тенденциозности в изображении Пугачева, так и романтической идеализации, рисуя конкретный характер вождя народного восстания, сложившийся в обстановке второй половины XVIII века в России, в условиях стихийной крестьянской революции и отнюдь не походивший на традиционного романтического героя. Подлинную демократичность этого образа, его живой, реалистический характер отметил сам Пушкин в шутливом обращении к Денису Давыдову (1836) при посылке ему своей «Истории»:

Вот мой Пугач: при первом взгляде
Он виден — плут, казак прямой;
В передовом твоем отряде
Урядник был бы он лихой.

С. Петров справедливо отмечает: «Образ Пугачева раскрыт во всей сложности и противоречивости его личности, совмещающей в себе качества выдающегося человека, руководителя массового народного движения с чертами лихого и бывалого казака, немало побродившего по белу свету».[16] Здесь верно уловлено основное — замечательное умение Пушкина сочетать в созданном им образе общее, исторически важное и характерное с «частными», индивидуальными чертами, обыденными, бытовыми, порой даже комическими.

Пугачев у Пушкина по-шекспировски трагичен, и в то же время он может быть и смешон и наивен. Большое и малое, патетика и быт тесно переплелись в образе, созданном Пушкиным. Пугачев выступает в каком-то диком величии крестьянского «царя». Он сам верит в свою миссию, в свое призвание, упоен победой, своим могуществом. После взятия Белогорской крепости он творит суд и расправу.

Выделяя в Пугачеве его народное начало, его демократичность, внутреннюю силу, Пушкин в то же время отмечает и его лукавство, и разбойную удаль, и жестокость. Уже взятый из разбойничьей песни эпиграф ко второй главе («Вожатый»), в которой впервые появляется Пугачев, подчеркивает народный, «мужицкий» облик вождя восстания, былинную силу и «удаль» «добра молодца»:

Сторона ль моя, сторонушка,
Сторона незнакомая!
Что не сам ли я на тебя зашел,
Что не добрый ли да меня конь завез:
Завезла меня, доброго молодца,
Прытость, бодрость молодецкая,
И хмелинушка кабацкая.

В описании наружности Пугачева при его первоначальной встрече с Гриневым выделяется «мужицкий» облик Пугачева, «плутовское» начало в его характере. «Наружность его показалась мне замечательна: он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В черной бороде его показывалась проседь; живые большие глаза так и бегали. Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское. Волоса были обстрижены в кружок; на нем был оборванный армяк и татарские шаровары» (VIII$_1$, 290). Это точное, реалистическое изображение решительно про-

[16] С. М. Петров. Исторический роман А. С. Пушкина. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 116.

lib.pushkinskijdom.ru

тивостоит эффектности, нарочитости, столь характерной для писателей романтического направления. На протяжении всего романа Пушкин подчеркивает незаурядность, значительность Пугачева, его широту и одаренность. Следует иметь в виду, что образ Пугачева дается Пушкиным через восприятие Гринева, который в силу своего воспитания и социального положения, будучи помещиком и офицером, относится к нему с враждебным предубеждением и все же вынужден признать его значительность и способность к благородным поступкам. Встретившись с Пугачевым в качестве его пленника после взятия им Белогорской крепости, Гринев вместо ожидаемого им «злодея» видит умного, благообразного казачьего предводителя: «Пугачев на первом месте сидел, облокотясь на стол и подпирая черную бороду своим широким кулаком. Черты лица его, правильные и довольно приятные, не изъявляли ничего свирепого» (VIII$_1$, 330).

В то же время Пушкин едко высмеивает претензии Пугачева выдать себя за царя, Петра III. Когда Савельич подает ему «реестр расхищенных вещей», неграмотный Пугачев делает вид, что пытается его прочесть: «„Это что?“ — спросил важно Пугачев. — Прочитай, так изволишь увидеть — отвечал Савельич. Пугачев принял бумагу и долго рассматривал с видом значительным. „Что ты так мудрено пишешь?“ — сказал он наконец. — „Наши светлые очи не могут тут ничего разобрать. Где мой обер-секретарь?“» (VIII$_1$, 335). Этот комический штрих в поведении Пугачева чрезвычайно характерен для пушкинской манеры изображения. Образ Пугачева включается в бытовой план: вождь крестьянского восстания представлен со своими житейскими слабостями. Наряду с его большой политической ролью как предводителя восстания Пушкин показывает в нем и наивное тщеславие, и боязнь подорвать авторитет в глазах своих сторонников. В дальнейшем Пушкин не раз отмечает стремление Пугачева покрасоваться, прихвастнуть своими успехами. «Сорок генералов убито, четыре армии взято в полон. Как ты думаешь: прусский король мог ли бы со мною потягаться?» — спрашивает он у Гринева, фамильярно именуя короля «Федор Федоровичем» (VIII$_1$, 352).

Социальные, исторически обусловленные черты характера всегда точно отмечены Пушкиным. Если в Пугачеве показаны ненависть к помещичье-крепостническому гнету, стихийная сила и историческая ограниченность, свойственные крестьянским массам, то в образе Савельича запечатлена самозабвенная привязанность к барину, отличавшая определенную часть дворовых. Однако преданность старика Савельича своему барину объясняется еще и тем, что Петруша Гринев являлся воспитанником Савельича, питавшего к нему отцовские чувства. Наряду с исторической конкретностью своих героев, их социальной типичностью Пушкин раскрывает в них общечеловеческие черты, сплошь и рядом искаженные их классовой принадлежностью, предрассудками и порядками их среды. В этом ключ к пониманию положительного начала в таких, казалось бы, взаимопротивостоящих образах, как Пугачев и капитан Миронов, станционный смотритель и Дубровский, Гринев и Сильвио. В каждом из них Пушкин стремится показать человеческое начало, раскрыть за их исторической, социальной ограниченностью то прекрасное и доброе, что возвеличивает человека.

Этим объясняется, что и в Пугачеве и в капитане Миронове (по-разному) заложено то положительное, чему симпатизируют и автор и читатель. Наряду с жестокостью и своевольством в Пугачеве налицо огромная внутренняя сила, яркая талантливость натуры, сознание значения своей миссии. Непривлекательные черты его характера — грубость, невежество, жестокость — обусловлены условиями угнетения и непросвещен-

lib.pushkinskijdom.ru

ностью народных масс. Точно так же простота, демократичность, самоотверженность у капитана Миронова сочетаются с его классовой ограниченностью, даже с жестокостью, проявляемой им к взятому в плен башкирцу. Иван Кузмич с тем же спокойствием, с каким он говорит о самых простых, будничных делах, дает распоряжение принести плетей для допроса и пытки пленника. Пушкин сопровождает этот эпизод рассуждением Гринева, оправдывающего пытку «духом времени»: «Даже и ныне случается мне слышать старых судей, жалеющих об уничтожении варварского обычая. В наше же время никто не сумневался в необходимости пытки, ни судьи, ни подсудимые. Итак приказание коменданта никого из нас не удивило и не встревожило» (VIII$_1$, 318). Пушкин не считает нужным идеализировать здесь добрейшего Ивана Кузмича, отмечая в нем черту, характерную для его времени. Точно так же, как, скажем, в «Скупом рыцаре» он показывает всю жестокость нравов и характеров сообразно той эпохе, которую он описывает. В этом видна добросовестность историка, отказывающегося от предвзятости моралиста, оценивающего явления в их историческом значении, «шекспировская» черта художественного метода Пушкина.

Петруша Гринев — добрый, искренний, благородный молодой человек. Казалось бы, все сочувствие автора должно быть на его стороне. И тем не менее читатель ясно понимает известную ограниченность его, опять-таки обусловленную представлениями и предрассудками дворянской среды. Изображая Гринева, Пушкин сохраняет по отношению к нему легкую, дружескую иронию, подчеркивающую его житейскую неопытность и недалекость.

Как мы уже упоминали, о самых важных вещах Пушкин говорит особенно скупо, намеком, предоставляя самому читателю догадываться о переживаниях героя.

Так, в «Капитанской дочке» очень важная сцена — сцена объяснения в любви между Гриневым и Машей Мироновой — необычайно кратка. Их цельные, простые характеры предстают в ней особенно наглядно, так как она подготовлена всем предшествующим развитием их отношений. После дуэли со Швабриным выздоравливающий Гринев остается наедине с ухаживающей за ним во время болезни Машей и сразу же объясняется ей в любви: «Проснувшись, подозвал я Савельича, и вместо его увидел перед собою Марью Ивановну; ангельский голос ее меня приветствовал. Не могу выразить сладостного чувства, овладевшего мною в эту минуту. Я схватил ее руку и прильнул к ней, обливая слезами умиления. Маша не отрывала ее... и вдруг ее губки коснулись моей щеки, и я почувствовал их жаркий и свежий поцелуй. Огонь пробежал по мне. „Милая, добрая Марья Ивановна, — сказал я ей — будь моею женою, согласись на мое счастие“. — Она опомнилась. „Ради бога успокойтесь“ — сказала она, отняв у меня свою руку. — „Вы еще в опасности: рана может открыться. Поберегите себя хоть для меня“. С этим словом она ушла, оставя меня в упоении восторга. Счастие воскресило меня. Она будет моя! она меня любит! Эта мысль наполняла все мое существование» (VIII$_1$, 308). Это краткое и целомудренное объяснение исчерпывающе раскрывает характеры Гринева и Маши, ее простое, искреннее, лишенное всякого кокетства чувство. Да и Петруша Гринев, нимало не задумываясь, следует голосу своего сердца, сразу же раскрывается в своей честной простоте и непосредственности.

Пушкин не идеализирует Гринева, не стремится окружить его романтическим ореолом, как это он сделал по отношению к Владимиру Дубровскому. Гринев — обычный, средний человек, сын помещика старого патриархального уклада. Его кругозор очень узок, он не знает ни жизни,

lib.pushkinskijdom.ru

ни людей. Эта житейская неопытность Гринева еще больше подчеркнута назойливыми заботами о нем его дядьки Савельича.

Гринев рассказывает историю своей жизни. Казалось бы, он мог подробно остановиться на своих переживаниях и мыслях. Однако он прежде всего и больше всего обращается к описанию событий, свидетелем которых являлся, и рассказу о тех людях, с которыми его сталкивали обстоятельства, очень скупо и скромно упоминая о себе.

Простодушие и искренность Гринева, его неискушенность в жизненных обстоятельствах придают его суждениям подлинность объективного свидетельства даже тогда, когда он рассказывает о самом себе. Гринев очень просто и откровенно говорит о своих побуждениях и поступках. Так, передавая свой разговор с Пугачевым, потребовавшим от него обещания «служить <ему> с усердием», Гринев не скрывает ни охватившего его смущения, ни вынужденной небольшой хитрости, на которую ему пришлось пойти. Вопрос Пугачева: «Или ты не веришь, что я великий государь? Отвечай прямо» — застает его врасплох: «Я смутился: признать бродягу государем — был я не в состоянии: это казалось мне малодушием непростительным. Назвать его в глаза обманщиком — было подвергнуть себя погибели; и то, на что был я готов под виселицею в глазах всего народа и в первом пылу негодования, теперь казалось мне бесполезной хвастливостию. Я колебался. Пугачев мрачно ждал моего ответа. Наконец (и еще ныне с самодовольствием поминаю эту минуту) чувство долга восторжествовало во мне над слабостию человеческою. Я отвечал Пугачеву: Слушай; скажу тебе всю правду. Рассуди, могу ли я признать в тебе государя? Ты человек смышленый: ты сам увидел бы, что я лукавствую.

„Кто же я таков, по твоему разумению?“

— Бог тебя знает; но кто бы ты ни был, ты шутишь опасную шутку» (VIII$_1$, 332).

В этом кратком диалоге, завершившемся отказом Гринева служить Пугачеву «верой и правдой», исчерпывающе передан и характер самого Гринева — одновременно и принципиальный, и мужественный, и осмотрительный, и мягкий. Вместе с тем в этом эпизоде с наибольшей определенностью выразилось и социальное самоопределение Гринева: «— Нет, — отвечал я с твердостию. — Я природный дворянин; я присягал государыне императрице: тебе служить не могу» (VIII$_1$, 332). В ответе Гринева сформулирована его идейная позиция и взгляды, воспитанные в нем с малолетства.

Характер героя раскрывается Пушкиным в обычной, будничной обстановке, даже тогда, когда сам герой поставлен в исключительные, драматические обстоятельства. Героизм капитана Миронова проявляется в трагических обстоятельствах: при защите крепости, в сцене казни. Твердость Гринева, его понятие о «чести» раскрывается в приведенном выше разговоре с Пугачевым.

Исчерпывающе охарактеризовал эту художественную манеру изображения героев у Пушкина Гоголь, когда он говорил о характерах «Капитанской дочки»: «Сравнительно с „Капитанской дочкой“ все наши романы и повести кажутся приторной размазней. Чистота и безыскусственность взошли в ней на такую высокую ступень, что сама действительн<ость> кажется перед нею искусственной и карикатурной. В первый раз выступили истинно русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик...» [17] Это и есть высшее достижение реа-

[17] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 384.

lib.pushkinskijdom.ru

лизма Пушкина, проложившего пути реализму в русской литературе XIX века.[18]

Пушкин явился создателем новой прозы, писателем-новатором, преодолевшим схематизм и условность просветительского реализма XVIII века. Он отказался от концепции «естественного» человека с его неизменными, природными свойствами. Он преодолел и романтическую патетику в изображении характеров, показав человека в его исторической обусловленности, в его психологической индивидуальности, раскрыв зависимость его психологии от времени и среды. Одновременно с Бальзаком и Стендалем Пушкин прокладывал пути в будущее, сделав человека мерилом вещей, раскрывая диалектику взаимоотношений между личностью и обществом.

Оптимистический гуманизм Пушкина, его устремленность в будущее нашли свое выражение в утверждении гуманного, человечного начала. Пушкину чужд скептицизм и пессимизм Бальзака и Стендаля. Он первый утвердил в своих произведениях право на счастье простого человека, создал проникновенные образы, исполненные высокого человеческого благородства. Прозрачная и лапидарная проза Пушкина явилась непревзойденным образцом для последующих поколений писателей. Сдержанность, экономия художественных средств, объективность повествования — отличительные особенности реализма Пушкина, сказавшиеся полностью и в его манере изображения характеров. Психологическая точность и углубленность изображаемых им персонажей достигается не детальным анализом (или самоанализом) их поступков и побуждений, а через скупое описание их действий, казалось бы лишь беглое упоминание об их душевном состоянии. Но самая логика поступков, безукоризненная точность каждой, даже второстепенной детали, исключительная выразительность сюжетных коллизий — все это раскрывает внутренний мир героя не менее полно, чем кропотливый психологический анализ.

[18] Интересно и содержательно пишет об этом Ю. Г. Оксман. См. его работу о «Капитанской дочке» в кн.: Ю. Оксман. От «Капитанской дочки» А. Пушкина до «Записок охотника» И. Тургенева. Саратов, 1959.

lib.pushkinskijdom.ru

Б. ГОРОДЕЦКИЙ

О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ ИЗУЧЕНИЯ ЛИРИКИ ПУШКИНА

1

Исследования в области лирики вообще и пушкинской лирики в частности встречают серьезные затруднения в связи с недостаточной разработанностью ряда привходящих проблем. Не определено с достаточной степенью точности содержание и самого понятия «лирика». Возникший в древней Греции, этот термин, первоначально служивший для определения произведений, певшихся под аккомпанемент лиры, в результате последующей эволюции стал обозначать поэтические произведения, более, чем другие, окрашенные личным чувством поэта. Такое содержание термина было развито и закреплено эстетикой Гегеля, отличавшего эпопею и драматургию, как роды поэзии, основанные на изображении внешних явлений, от лирической поэзии, призванной отражать внутренний мир поэта и имеющей целью передавать читателю его личные чувства.

Однако такое понимание термина «лирика» несет в себе серьезные ограничения и отнюдь не является универсальным, ибо элементы лирики несомненно могут присутствовать — и присутствуют — и в эпических, и в драматических произведениях.

Так возникает потребность в другом, более широком понятии — «лиризм» как лирическое начало, пронизывающее поэтическое творчество вообще и способное проявляться и в небольшом по объему стихотворении, и в поэме, и в драматическом произведении. Само же понятие «лирика» в этом случае превращается в более узкий термин для суммарного обозначения категории сравнительно небольших по объему стихотворений, в которых стихия лиризма проявляется в наиболее полном своем выражении.

Понимание лиризма как излияния чувств человека и лирической поэзии как художественного воплощения этих чувств в поэтическом произведении было общепринятым и в западноевропейской и в русской поэзии конца XVIII—начала XIX века. «...Лирическое сочинение, — писал в 1835 году В. Г. Белинский, — есть... мгновенное излияние чувства...» [1] Такое понимание сущности лирики было устойчивым на протяжении всей жизни великого критика. «...Мимолетное и мгновенное ощущение, потрясшее душу поэта... — пишет он в 1841 году, — составляет содержание лирического произведения».[2]

Представление о содержании лирического произведения лишь как о воспроизведении в поэтической форме мимолетного, глубоко индиви-

---

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 360.

[2] Там же, т. V, стр. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

дуального, а потому и неповторимого чувства, владевшего поэтом в момент творчества, было основным и определяющим и для последующих десятплетий. Однако такое представление о предмете лирики далеко не соответствовало действительности.

Уже поверхностное и беглое ознакомление с характером работы Пушкина над черновиками своих лирических стихотворений дает представление о том, с какой тщательностью он устранял из первоначальных набросков лирического замысла все слишком личное и интимное, касающееся его одного и потому малопонятное для других, настойчиво добиваясь возможно большей обобщенности в передаче своих чувств и предельной ясности их отражения в стихотворении.

Следовательно, всякая подлинная лирика является не простым воспроизведением мгновенных индивидуальных переживаний поэта, но очень сложным их обобщением и возведением до степени типичности, а потому и общепонятности.

Это замечательное свойство всякой подлинной лирики позволило Пушкину, обобщая и типизируя конкретные факты обыденной лицейской жизни, создать поэзию лицейского братства.

Это позволило ему свои тяжелые переживания периода южной ссылки поднять до такой степени типичности, что они воспринимались передовой интеллигенцией того времени как их личные настроения, как ярчайшая характеристика всей эпохи.

Наконец, это позволило поэту раскрыть в картинах природы, окружавшей его в годы михайловской ссылки, обобщенные, типические черты русской природы в ее неповторимой прелести.

Лиризм радостного ощущения молодости, составляющий основу ранней поэзии Пушкина, тяжелые переживания южной ссылки и тончайшая лирика северной русской природы михайловских окрестностей — тайна обаяния всего этого заключается в возведении частного к общему, в обобщении изображаемых явлений и вызванных ими переживаний, что позволяет и другим людям разделить чувства поэта.

В связи с этой способностью лирической поэзии к обобщению чувств и переживаний художника встает проблема степени соответствия изображенного изображаемому, точнее — вопрос о характере и специфике реализма в лирике. В решении этой проблемы по большей части ограничиваются элементарным сравнением изображенных поэтом картин с действительностью, лежащей в их основе, не придавая при этом значения тому решающему обстоятельству, что лирика в отличие от эпоса и драмы отражает действительность в специфической форме — посредством воспроизведения не только и не столько самой действительности, сколько чувств и мыслей поэта, вызванных этой действительностью, через эти чувства и мысли давая представление и о самой действительности.

В одной из своих статей Белинский сравнивал некоторые лирические стихотворения с музыкальным произведением, которое порой «совершенно невыговариваемо в своем содержании, потому что это содержание непереводимо на человеческое слово».[3] Это замечание великого критика, превыше всего ценившего мысль и идею в художественном произведении, заслуживает особого внимания. Следует учесть, что речь здесь идет не о специфическом языке отдельных видов искусств, не о том, например, что невозможно создать идентичное оригиналу впечатление от произведения живописи, передав его сюжет словами, что невозможно средствами человеческой речи передать содержание музыки и пр. Белинский имеет в виду

[3] Там же, стр. 15.

lib.pushkinskijdom.ru

совершенно иное; он говорит о возникающей порою трудности передать словами содержание произведения словесного же искусства.

Здесь как будто бы возникает известное противоречие с общепринятым положением о том, что в основе всякого художественного произведения, в том числе и лирического, наряду с окрашивающим его чувством лежит и оплодотворяющая его мысль. Казалось бы, ничто не мешает выделить эту мысль и передать ее в точной формулировке. Однако все попытки раскрыть мысль целого ряда лирических произведений путем простого пересказа их содержания неизменно встречали весьма значительные трудности. То, что чувствовалось и воспринималось как поэзия, полностью исчезало даже в самом точном и полном пересказе. Порой пропадало ощущение значительности и самой мысли. Что это действительно так, может показать опыт передачи содержания путем пересказа такого, например, пушкинского стихотворения, как «Виноград».

Все это приводит к выводу о совершенно особом, по сравнению с эпическим образом, слиянии в лирическом образе мысли с формой, которая в несравненно большей степени становится элементом содержания.

Действительно, если обратиться к названному стихотворению, станет очевидным, что для осознания того, о чем говорится в нем, вовсе не требуется лишний раз перечитывать строки о том, что поэт не жалеет о весенних розах и что ему мил и виноград, растущий под горой и напоминающий продолговатостью и прозрачностью пальцы молодой девушки. Но мы, заранее зная все то, о чем здесь говорится, вновь и вновь перечитываем гениальные восемь строк с несомненным ощущением того, что стихотворение каждый раз чем-то обогащает нас, хотя мы и без чтения знаем все, о чем там говорится.

Специфическая особенность лирического образа по сравнению с образом в эпическом повествовании еще недостаточно исследована, но, по-видимому, определяющим моментом этой специфики является то, что основным содержанием образа в лирике становится не столько лицо, или предмет, или какое-либо иное явление внешнего мира, сколько вызванное ими чувство или тот или иной оттенок его, передаваемые в ореоле предметных, конкретных ассоциаций из внешнего мира.

Так, щемящее чувство прощания навеки с любимым человеком находит свое адекватно-образное выражение в строке, говорящей о вечной разлуке, вызванной смертью:

Прими же, дальная подруга,
Прощанье сердца моего,
Как овдовевшая супруга...[4]

То же самое чувство находит в следующих строках другое образное воплощение, связанное с воспоминанием о недавней встрече и расставании навеки с пересылаемым в другую тюрьму лицейским другом — декабристом:

Как друг, обнявший молча друга
Пред заточением его.

(III, 233)

Так, образное выражение глубоко личного переживания, связанного с прощанием навеки с любимой женщиной, усиливается мотивами социально-общественного порядка.

Чувство одиночества и душевной тоски, владевшее Пушкиным в первые годы его южной ссылки, находит свое адекватное выражение в образе

---

[4] Пушкин, Полное собрание сочинений, т III, Изд АН СССР, 1948, стр 233 (курсив наш, — *Б Г.*). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте

lib.pushkinskijdom.ru

одинокого листка, трепещущего под осенним ветром на облетевшем дереве:

Так, поздним хладом пораженный
. . . . . .
Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист.

(II, 165)

Этот зрительно ощутимый образ еще более усиливается поразительным звукообразом, вызывающим чувственное, слуховое представление о пронизывающем зимнем ветре:

Как бури слышен зимний свист...

(II, 165)

Это же ассоциативно всплывающее представление о зловещем свисте зимнего ветра лежит в основе и другого образа, призванного воспроизвести сходное ощущение одиночества, тревоги, душевной тяжести, сердечной тоски:

И выстраданный стих, пронзительно-унылый,
Ударит по сердцам с неведомою силой...

(III, 229)

2

Воспроизводя в лирическом творчестве именно те, а не иные чувства, вызванные теми, а не иными сторонами действительности, поэт осуществляет тем самым индивидуальный отбор многообразных явлений жизни, придавая значение одним и отбрасывая другие. Этот оценочный момент еще более усиливается *характером* чувств, вызываемых теми или иными явлениями действительности. Именно в силу этого в лирике любого выдающегося поэта, помимо явлений и картин воссоздаваемой действительности, создается образ и самого автора с его симпатиями и антипатиями к отдельным сторонам этой действительности, с его глубоко индивидуальным и в то же время типичным для многих отношением к жизни.

Соприкасаясь с миром поэзии Державина, мы остро ощущаем неповторимое своеобразие самой личности поэта, налагающей свой отпечаток и на все его творчество. В то же время в лирике Державина воссоздается образ не просто отдельного, вне времени и среды взятого человека, хотя и в неповторимом своеобразии его личности, но образ представителя определенного времени и определенной среды, образ человека екатерининского века во всей его типичности и общественно-культурной обусловленности.

Точно так же ранняя лирика Пушкина, передавая личные переживания поэта, воспроизводит конкретный образ не только гениального юноши-поэта, но и образ типического представителя передовой дворянской молодежи того времени, выраставшей и духовно формировавшейся в напряженной атмосфере преддекабрьской действительности.

Лирика Лермонтова воссоздает не только глубоко своеобразный облик самого поэта, но и яркий в своей конкретности и типической обобщенности образ человека, духовно формировавшегося в мрачной атмосфере последекабрьской реакции и не утратившего при этом духовных связей с традициями предшествовавшего героического поколения.

Именно в силу того, что лирический поэт воспроизводит в своем творчестве не просто свои личные переживания и чувства, но обобщает их, доводя порой до высокой степени типизации, обнаруживается несостоятельность так называемого биографического метода изучения лирики.

lib.pushkinskijdom.ru

Конкретная действительность, окружавшая поэта в момент созревания лирического замысла, и сами его переживания, вызванные этой действительностью, порой предстают в законченном лирическом произведении измененными до неузнаваемости.

При анализе лирики того или иного поэта, помимо фактов его непосредственно личной биографии, необходимо учитывать и многообразие явлений окружающей действительности, лирическое отношение к которой и составляет в конечном счете содержание лирики поэта. Так, элегия «Под небом голубым страны своей родной» вызвана не только вестью о кончине близкого человека, но и одновременно полученным известием о казни вождей декабрьского восстания. Без учета последнего момента стихотворение не может быть до конца понято, как не будет оценен в должной степени и характер лиризма последекабрьских глав «Евгения Онегина».

Следует подчеркнуть, что совершенно недостаточно используются материалы, характеризующие историко-культурное содержание эпохи и необходимые для понимания как пушкинской лирики во всем ее индивидуальном своеобразии, так и особенностей литературного развития времени Пушкина в целом. Круг привлекаемых данных все еще слишком узок и обычно ограничивается к тому же лишь одним социально-политическим содержанием эпохи. Последнее безусловно имеет первостепенное значение, но этого недостаточно для понимания общественной жизни того времени, которая и оказывала непосредственное воздействие на формирование Пушкина как поэта.

В силу особенностей исторического развития России в авангарде русского освободительного движения на том его этапе оказалась не буржуазия, как на Западе, а самый культурный слой русского общества того времени — дворянство. Объединение передовых идей современности и расцветшей дворянской культуры, приобретавшей в силу исторических условий русской жизни общенациональный характер, придавало неповторимое своеобразие общественно-культурной жизни той эпохи.

Расцвет культурной жизни общества, связанный с либеральными устремлениями начала века, чувство национальной гордости, вызванное победоносным окончанием Отечественной войны 1812 года, усиление литературной и журнальной деятельности, интенсивная работа общественной мысли, находившая свой выход в характерных для того времени частных дружеских обществах, кружках и объединениях, с одной стороны, и еще более дававшая себя знать в послевоенных условиях тяжесть крепостного состояния русского крестьянства, с другой стороны, наконец, философские искания, вызванные неудовлетворенностью современным положением вещей, — все это создавало крайне своеобразную атмосферу, способствовавшую расцвету поэтического гения Пушкина.

Решительные сдвиги в общественно-политическом сознании европейского общества начала XIX века не могли не сказаться и на характере всего общеевропейского литературного развития эпохи. В первую очередь это нашло выражение в стремлении к демократизации литературы и в усилении внимания к внутреннему миру человека. Особенно значительное развитие получала в этих условиях лирическая поэзия. Вместе с утверждением нового содержания в ней происходила и ломка старых жанровых форм, поиски новых, а иногда и привнесение нового содержания в традиционные старые формы (оды В. Гюго во Франции, использование одической формы в декабристской гражданской лирике в России и пр.).

Русская поэзия того времени, как почти всегда в периоды большого общественного подъема, также характеризовалась значительным расцве-

lib.pushkinskijdom.ru

том лирики. Известные закономерности русского литературного развития скажутся впоследствии в стремлении к наиболее полному и непосредственному отражению жизни в ее критическом осмыслении, а это в свою очередь приведет к усилению элементов прозаического способа повествования, и, как результат этого, к решающему — и качественно, и количественно — преобладанию прозы над поэзией, что, в частности, начнет сказываться в творчестве самого Пушкина уже в 30-е годы.

Эпоха же, которая непосредственно способствовала формированию Пушкина, была эпохой замечательного расцвета русской лирики. Не случайно почти все выдающиеся поэты тех лет и старшего, и современного Пушкину поколения проявили себя наиболее полно именно в лирике

3

Лирика Пушкина продолжала лучшие традиции как русского, так и западноевропейского поэтического развития.

Что касается русской лирической традиции, то основное внимание, как правило, уделялось преимущественно двум ближайшим предшественникам Пушкина — Жуковскому и Батюшкову — при совершенно незакономерном игнорировании непосредственных связей пушкинской лирики с замечательной поэтической традицией XVIII века, еще живой в то время, когда формировался и складывался поэтический мир Пушкина.

Русский XVIII век — век пышного расцвета российского абсолютизма, когда политическое и культурное господство дворянства в государстве достигло своего апогея. Именно в это время достиг вершины своего развития тот вариант специфически русского классицизма, который в лучших своих проявлениях получал общенациональное значение и наиболее прогрессивными своими завоеваниями закономерно входил и в последующую — пушкинскую — художественную систему как момент преемственности литературного развития.

Являясь полновластным наследником всех богатств, накопленных лирикой XVIII века, Пушкин ничего не заимствовал механически, но, осваивая их, создавал на этой почве свою собственную, непохожую на предшествовавшую и невозможную в прежних условиях, неповторимо своеобразную художественную систему, которая в силу того, что она вобрала в себя все лучшие достижения предшествовавшего национального развития, приобретала общенациональный характер и значение.

Выделяя в лирике XVIII века ее замечательную сатирическую струю и наблюдая ее относительное затухание позднее, Пушкин ставил следующие теоретические вопросы: «Отчего первые стихотворения были сатиры? Их успех etc. Отчего сатира существовала еще при Екатерине — а ныне совсем уже не существует?» (XI, 495). В своем собственном творчестве Пушкин сознательно стремился возродить в современной ему лирике замечательную сатирическую традицию XVIII века.

Наиболее полное, яркое и художественно полноценное выражение лирика XVIII века получила в творчестве Державина. Державинская поэзия для времени созревания поэтического гения Пушкина уже приобретала понемногу черты пройденного этапа и не воспринималась как знамя и символ дальнейшего литературного развития. Новые поэтические горизонты раскрывались в то время, и новые поэтические индивидуальности становились властителями дум, в первую очередь Жуковский с его тончайшими оттенками чувств и Батюшков — певец радости и наслаждений, как он воспринимался в 1810-е годы.

Тем не менее могучая творческая индивидуальность Державина продолжала оказывать несомненное воздействие на поэтическое развитие на-

lib.pushkinskijdom.ru

чала века. Намеченные в державинском творчестве новые возможности лирического выражения не были вполне и до конца реализованы и исчерпаны им самим, и именно в силу этого поэзия Державина в пору созревания гения Пушкина во многом отвечала конкретным задачам литературного развития.

Державин впервые в русской поэзии ввел в свою лирику личность автора как живого человека с его неповторимой индивидуальностью, необозримо раздвинув тем самым возможности лирики как живого воспроизведения человеческих чувств и переживаний. Этой стороной своего творчества Державин оказывал сильнейшее воздействие даже и на таких поэтов, как Жуковский и Батюшков.

Давно уже отмечено, что Пушкин следовал за Державиным в изображении русской природы. Если пейзажи Державина еще не «пушкинские», а таковыми они и не могли быть, то во всяком случае это те ступени, по которым поднимался Пушкин к созданию своей неповторимой лирики русской природы.

Красочные пейзажные зарисовки Державина несравненно ближе по духу пушкинским, чем лирические пейзажи Жуковского и Батюшкова. Типично «державинский», яркий и поразительный по своей глубине образ:

Как в мразный, ясный день зимой
Пылинки инея сверкают...[5]

перейдет в пушкинскую лирику с новым смысловым наполнением:

Морозной пылью серебрится...
(VI, 11)

или:

Нейдет она зиму встречать,
Морозной пылью подышать...
(VI, 152)

Такие непревзойденные шедевры пушкинской пейзажной лирики русской природы, как:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь, —
(III, 183)

вне всякого сомнения, находятся в русле державинской традиции, и никакого соответствия им в лирике Жуковского и Батюшкова мы не найдем.

Державин с его яркой поэтической живописью и ему одному присущей своеобразной материальностью поэзии, с его гимнами земной радости бытия и земной человеческой чувственности, с его утверждением высокого национального начала русской культуры и государственности во многом предохранял Пушкина от чрезмерного увлечения односторонней мечтательностью Жуковского, ориентирующегося на германскую поэзию, и пряной эротикой Батюшкова в ее античном и французском одеянии.

[5] Державин, Сочинения, ч. 1, СПб., 1808, стр. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

Путь русской лирики от Державина к Жуковскому и Батюшкову не так уж сложен и длителен. В творчестве Державина есть немало примеров движения от одической традиции к элегии, характерной для Жуковского, и даже к философской лирике, получившей развитие в творчестве Тютчева.

Все это свидетельствовало о вторжении в поэзию позднего русского классицизма принципиально новых тенденций, в русле которых развивался специфически русский вариант общеевропейского романтизма начала века.

Если Державин развернул перед Пушкиным блещущую всеми своими красками картину русской национальной жизни, то именно романтик Жуковский раскрыл для него возможность рождения поэзии из самой жизни путем лирического преображения ее.

Непосредственная связь лирики молодого Пушкина с поэтическим миром Жуковского очевидна. Но когда Вяземский назвал Пушкина в 1825 году «следствием Жуковского», Пушкин решительно возразил ему. Не отрицая того, что он является действительно «учеником» Жуковского, Пушкин вместе с тем особенно подчеркивает отличие своего пути от пути Жуковского. «Я не следствие, а точно ученик его, — писал Пушкин Вяземскому, — и только тем и беру, что не смею сунуться на дорогу его, а бреду проселочной» (XIII, 183).

В этом отношении небезынтересно отметить, что даже известный поэтический образ юноши Пушкина — «в дыму столетий» (II, 535), так поразивший своей смелостью и глубиной Батюшкова, был уже в какой-то мере подготовлен почти аналогичным образом Жуковского — «И серафимов тьмы кипят В пылающей пучине».[6]

И, однако, достаточно сравнить между собою эти два образа — поражающий конкретной обобщенностью исторического воображения образ Пушкина и таящий в себе возможности прозрения каких-то иных, неземных миров образ Жуковского, чтобы ощутить принципиальную идейную разницу между ними. Поэтому путь Жуковского, в основе эстетической системы которого, несмотря на всю ее сложность и противоречивость, все же лежало ощущение зыбкости, неполноты и несовершенства земной жизни, противопоставляемой неопределенному и туманному мистическому идеалу другой, вечной и совершенной внеземной жизни, — не мог стать и не стал путем всей русской лирики. И, наоборот, «проселочная дорога» Пушкина, утверждавшего жизнь во всех ее проявлениях, превращалась в основной путь развития всей русской лирики.

Не менее, а может быть, и более значительна в процессе формирования лирики Пушкина была роль Батюшкова. В отличие от поэзии Жуковского с ее порываниями в какой-то другой мир поэзия Батюшкова насквозь земная. Земной и чувственной в лирике Батюшкова является и любовь, игравшая столь значительную роль в поэзии того времени. Ясный и определенный ум Пушкина скоро перестал удовлетворяться тихой мечтательностью и потусторонними устремлениями Жуковского и обратился к утверждающей земную радость и земные наслаждения лирике Батюшкова.

Но поэзия Батюшкова далеко не исчерпывалась этими эпикурейскими мотивами. По мере созревания Пушкин открывал в лирике Батюшкова новые и новые стороны. В отличие от поэзии Державина, создававшей психологический образ человека XVIII века, лирика Батюшкова в гораздо большей степени, чем лирика Жуковского, воссоздавала сложный

---

[6] В. А. Жуковский, Сочинения, изд. 7-е, т. I, СПб., 1878, стр. 189.

lib.pushkinskijdom.ru

психологический образ человека начала XIX века с его противоречивостью и раздвоенностью.

Отсюда в лирике Батюшкова явные настроения трагизма в восприятии жизни, которые так импонировали молодому Пушкину в его элегической лирике последних лицейских лет, вплоть до воспевания легкой смерти среди наслаждений и угасания дара поэзии — мотивы, достаточно определенно звучащие в лирике Батюшкова.

Однако уже к 20-м годам Пушкин становится все более и более равнодушен к лирике Батюшкова, которую он считал несозревшей и неразвившейся. В утверждении жизни во всех ее проявлениях Пушкин пошел несравненно дальше, чем гедонист Батюшков.

Но и кроме Жуковского и Батюшкова связи лирики Пушкина с поэтическими традициями его современности значительны и до конца еще не осмыслены. Речь идет не о простых реминисценциях, столь характерных для поры поэтического созревания Пушкина, но о рождении на основе всех достижений предшествовавшей и современной Пушкину лирической традиции лирики совершенно нового качества.

По вопросу о западноевропейской поэтической традиции в ее соотношениях с лирикой Пушкина написано много. Однако и здесь далеко еще не все осмыслено должным образом и не все направления исследования этой сложнейшей проблемы намечены правильно. Творческий мир всякого крупного поэта создается не как сумма тех или иных «влияний», но как итог органического развития в результате закономерного и длительного воздействия на поэта факторов первостепенного значения, в первую очередь — исторического, национального, социально-политического и культурного. Особенно это относится к рассмотрению возможности воздействия того или иного явления западноевропейского литературного процесса вне учета соответствующей традиции общемирового литературного развития, уже давшей свои плоды и на русской почве и ставшей уже частью русского литературного процесса. Русская национальная культура создавалась в условиях непосредственных и очень сложных взаимоотношений с западноевропейской культурой. Пушкин жил и развивался в атмосфере, пронизанной реминисценциями западноевропейской — преимущественно французской — культуры и литературы. Эти реминисценции запросто проникали в духовную жизнь русского дворянского общества того времени — их даже не замечали, до того они были обычны. Давно установившаяся традиция соотносить те или иные явления русской жизни с аналогичными явлениями западноевропейской жизни, давать оценки этим явлениям применительно к эталону западноевропейской культуры, именовать такого-то писателя «русским Тацитом», «русским Лафонтеном», «русским Мольером», светская русская речь, пересыпанная французскими остротами, цитатами, ассоциациями, аллюзиями и ссылками на соответствующие явления французской культуры и литературы — все это вводило в сознание Пушкина еще с детских лет множество сведений.

Отсюда такое обилие имен западноевропейских писателей и поэтов, а также и ассоциаций из их произведений в ранней лирике Пушкина. Все это носило характер лишь ознакомления с различными стилевыми системами, испытания своих сил в различных жанрах, уже представленных в творчестве других поэтов, поисков своего собственного пути в лабиринте дорог и тропок, проложенных и протоптанных предшествовавшими и современными ему русскими и западноевропейскими поэтами.

Если соотнесение с именем Байрона в какой-то мере закономерно при изучении некоторых особенностей южных романтических поэм Пуш-

lib.pushkinskijdom.ru

кина, если проблема пушкинского восприятия драматургической системы Шекспира помогает понять особенности его собственной драматургии, если имя Вальтера Скотта имеет особое значение при исследовании процессов развития как западноевропейского, так и русского, в частности пушкинского, исторического романа, то при изучении процессов становления и развития пушкинской лирики мы не можем назвать ни одного имени западноевропейского поэта, равнозначного по своему значению названным именам.

Общий процесс развития пушкинской лирики периода ее становления и созревания характеризуется в основном тем, что в конкретности своего лирического мышления Пушкин шел от лучших национальных традиций предшествовавшей ему русской лирики, вершинным моментом которой был Державин. Язык же своей ранней лирики Пушкин строил в основном на языковых достижениях школы Карамзина—Жуковского—Батюшкова, ориентировавшихся в своих языковых новациях на законы и традиции французского языка, что и отразилось на специфической условности и отвлеченности всего «элегического» языка русской лирики 1810—1820-х годов. Отсюда возникала известная внутренняя противоречивость в ранней лирике Пушкина между ее конкретным, «земным» содержанием и некоторой отвлеченностью условного «элегического» языка.

Эта противоречивость по мере созревания Пушкина начинала сказываться (особенно это относится к южному периоду) настолько явственно, что становилась препятствием к дальнейшему творческому развитию. И Пушкин преодолевает это препятствие, создавая новый лирический язык в несравненно большей степени, чем прежде, на национальной основе общенародного русского языка. Этот процесс завершается в михайловский период.

4

Общеизвестно, что поэзия и ее наиболее полное выражение — лирика не допускают отвлеченных философских суждений в их рассудочно-логическом обличии. Мысли и идеи в лирическом произведении присутствуют в специфическом их выражении. Следует отметить, однако, что, несмотря на некоторые успехи в области изучения отдельных элементов поэтического произведения — стиха, ритмики, строфики, эвфонии и пр., мы и на сегодняшний день не так далеко ушли в осмыслении закономерностей соотношения формы лирического произведения с его содержанием.

В отношении размеров пушкинского стиха установлено, что, несмотря на разнообразие метров, Пушкин в основном поэт ямбический и что наиболее употребляемые Пушкиным трех- или четырехударные размеры соответствуют нормальному ритму русской речи вообще; это в свою очередь свидетельствует о необыкновенной естественности пушкинского стиха, во многом способствовавшей последующим завоеваниям Пушкина в области русской прозы.

Однако попытки установить какую-то закономерность в отношениях между метрикой, строфикой и внутренним содержанием лирики[7] пока не привели к ощутимым результатам. Также обстоит дело и с выявлением возможных закономерностей в соотношениях между эвфонической

[7] См., например: Г. Винокур. Вольные ямбы Пушкина. В кн.: Пушкин и его современники, вып. XXXVIII—XXXIX. Изд. АН СССР, Л., 1930, стр. 36; Б. В. Томашевский. Строфика Пушкина. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 67 и др.

lib.pushkinskijdom.ru

структурой лирического произведения и содержанием его в широком смысле этого слова.

Известно, что всякое произведение лирической поэзии воздействует на нас всеми своими сторонами, в том числе и соответствующим — единственно возможным для данного содержания — подбором слов, которыми оно передается, а следовательно, и соответствующим звучанием этих слов. Так называемая «поэтическая идея» еще не является сама по себе произведением поэзии. Она становится им лишь тогда, когда будет передана в словесном, а следовательно, и звуковом воплощении. Это объясняется тем, что каждое слово, сочетание слов и их звучание, помимо своего прямого смысла, вызывают в нас очень сложные ассоциативные представления, которые как бы обогащают прямое значение данного слова или сочетания слов, окружают их своеобразным ореолом наших собственных чувствований, представлений и переживаний. Эта вызванная поэтом душевная деятельность и является чувственной основой воздействия всякого поэтического произведения даже и в том случае, когда мы не слушаем его в устном чтении, а читаем глазами, так как в процессе немого чтения мы не только видим написанные или напечатанные строки стихов, но и внутренне как бы слышим их звучание.

Эта особая функция словесных звучаний в произведениях лирической поэзии издавна привлекала к себе внимание многих русских поэтов, начиная еще от Ломоносова, который стремился объяснить ее особым изобразительным характером звуков отдельных гласных и согласных русского языка.[8]

Нет необходимости доказывать, что восприятие смыслового значения отдельных звуков и букв глубоко субъективно и всецело зависит от индивидуальности воспринимающего. Там, где Ломоносов в звуке «м» видел средство «к изображению нежных и мягких вещей и действий»,[9] другой поэт слышит «стон сдержанной, скомканной муки».[10]

Но проблема поставлена, и самая длительность ее существования свидетельствует о том, что она основана на какой-то реально существующей, но пока еще не до конца раскрытой закономерности.

Сами по себе звуки нашей речи ничего не изображают, но, будучи по своему происхождению или историческому бытованию какими-то сторонами связаны с определенными предметами, условиями и явлениями окружающей человека жизни, они мало-помалу приобретали способность всплывать в сознании человека в связи с этими предметами, условиями и явлениями. И обратно — в силу ассоциативной способности человеческого мышления, развитой у различных людей далеко не одинаково, эти же звуки речи приобретали другую способность: будучи воспроизведенными, вызывать в сознании человека более или менее ясные и отчетливые чувственные представления об этих предметах, условиях и явлениях.

Особенно полно эти звуковые ассоциации проявляются в художественном творчестве, рассчитанном на слуховое восприятие — музыкальном и поэтическом, где они могут возникать и бессознательно, но, будучи осознанными, превращаются в художественный прием, рассчитанный на соответствующее читательское восприятие.

Сложность и трудность исследования этой исключительно важной стороны всякой лирики, а пушкинской в особенности, характеризуются хотя бы тем, что, наблюдая порой таящее в себе какую-то закономер-

[8] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 241—242.

[9] Там же, стр. 241.

[10] К. Бальмонт. Поэзия как волшебство. М., 1916, стр. 59.

lib.pushkinskijdom.ru

ность и вне всякого сомнения способствующее созданию необходимого впечатления сочетание звуков, как например в строке:

Куда как весело! Вот вечер: вьюга воет...

(III, 181)

мы, чувственно поддаваясь настроению, вызываемому этой строкой, в то же время не в состоянии до конца осознать сущность того словесного механизма, с помощью которого поэт создает в нашем восприятии нужное ему душевное состояние, так как видеть в этих нарочито повторенных пять раз в одной строке звуках «в» только простую звукопись на тему «вьюги», очевидно, далеко не достаточно.

Пушкин еще в ранние лицейские годы понял и оценил все значение звуковой стороны стиха. Сохранились многочисленные данные, свидетельствующие о том, что в процессе писания стихов он произносил отдельные строки, проверяя их звучание.

Если предшествовавшие Пушкину поэты, даже такие, как Державин, Жуковский и Батюшков, в отношении звукописи стиха (имеется при этом в виду не элементарное «звукоподражание», но именно создание самим звучанием стиха определенных представлений и настроений) добивались отдельных успехов, то только Пушкин подошел к возможности воспроизведения в стихах образа данного предмета, явления или переживания словами такого звучания, какое по тем или иным причинам, по большей части глубоко индивидуального и субъективного свойства, характеризует в его творческом сознании данное явление или переживание или опосредствованно связывается с ним. Это видно хотя бы на примере восприятия Пушкиным шума моря. Описывая в «Отрывке из письма» свое пребывание в Гурзуфе, Пушкин заметил: «Я любил, проснувшись ночью, слушать шум моря и заслушивался целые часы» (IV, стр. 175). Уже в этом прозаическом и предельно кратком описании мы видим несомненную закономерность в нагнетении шипящих звуков. Подобное же повторение этих звуков, создающее определенный звукообраз, будет сопровождать образ моря в последующей лирике Пушкина.

В отношении закономерности появления у Пушкина подобных звуковых ассоциаций заслуживает внимания свидетельство П. В. Нащокина о том, что «Пушкин заметил между прочим, что на всех языках в словах означающих *свет*, *блеск*, слышится буква *л*».[11]

Это беглое замечание Пушкина, если только оно верно передано Нащокиным, в какой-то степени помогает подойти к пониманию звуковой закономерности таких, например, строк:

И слава в блеске над главою
Неслась, прикрыв меня крылом...

(I, 117)

или:

Грозой он в бранной мгле летел
И разливал блистанье славы.

(I, 183)

Ср. также строку в стихотворении «К вельможе», характеризующую два различных типа красоты:

И блеск Алябьевой и прелесть Гончаровой.

(III, 219)

[11] См.: П. И. Бартенев. Рассказы о Пушкине. 1925, стр. 39.

lib.pushkinskijdom.ru

5

Проблема периодизации лирики Пушкина достаточно сложна. В основном она, по-видимому, должна решаться с учетом общих закономерностей пушкинского творчества, обусловленных общественно-исторической обстановкой и моментами личной биографии Пушкина. Вместе с тем лирика Пушкина на всем ее протяжении содержит и некоторые внутренние свои закономерности, связанные с характером самого жанра.

Период, охватывающий лицейскую лирику Пушкина и петербургскую лирику между лицеем и ссылкой, в основном характеризуется печатью ученичества и поисками собственного пути в поэзии В пушкинской лирике этого периода собственные, глубоко индивидуальные настроения, мысли и чувства еще перемежаются мотивами явно литературного происхождения В связи с этим подчас наблюдается и причудливое смешение самых различных стилевых начал Во второй половине этого периода исключительно большое место начинают занимать гражданские и политические мотивы в связи с той значительной ролью, какую поэзия и, в частности, лирика заняли в общем движении декабристов.

Лирика Пушкина этих лет характеризуется стремительным расцветом гения молодого поэта, причем темы, приходившие к Пушкину чисто литературным путем, начинают играть в его лирике все меньшую и меньшую роль, в то время как темы, непосредственно выраставшие из жизни, приобретают все большее и большее значение.

Следующий период пушкинской лирики, хронологически совпадающий с годами его южной ссылки, характеризуется значительным расширением лирических тем и объектов лирического освещения. Совершенно новая обстановка окружала Пушкина в эти годы тяжелых переживаний. В таких условиях создавался своеобразный, романтически приподнятый лиризм изгнания и лиризм южной природы, переплетавшиеся с горьким лиризмом измены друзей и любви.

Эта своеобразно окрашенная лирика изгнания в напряженной общественной атмосфере того времени приобретала остро политическое звучание. И так же как ранняя лирика Пушкина создавала образ передового молодого человека — жизнелюбца и протестанта, так и южная пушкинская лирика создавала образ молодого современника, тоже протестанта, но уже в другие, тяжелые годы торжества реакции и в самой России и вне ее

Михайловский период и в особенности переломный 1825 год характеризуются необычайным и, вероятно, беспрецедентным даже для Пушкина расцветом его лирики. В этот период был завершен переход от романтизма к реализму не только в драме и поэмах Пушкина, но и в его лирике. Важным фактором в этом отношении явилось то утверждение принципа народности во всех областях искусства и жизни, к которому Пушкин приходит именно в эти годы, и та новая обстановка, которая стала окружать его в связи с переездом под тень лесов сосновых в «далекий северный уезд».

Центральное событие эпохи, совпавшее со временем михайловской ссылки, — разгром движения декабристов — делит всю пушкинскую лирику на две половины, разительно отличающиеся и по содержанию и по формальным признакам.

Начавшийся в 1826 году новый период в развитии лирики Пушкина явился переходным к лирике 30-х годов. В этот период Пушкин создает в своих стихах устойчивый образ соратника декабристов, избегнувшего гибели и сохраняющего верность товарищам. В пушкинской лирике этих лет возникает в высшей степени своеобразное сочетание личного и обще

lib.pushkinskijdom.ru

ственного начал — переплетение в единое органическое целое лиризма верности лицейскому братству с лиризмом тяжести изгнания как друзей Пушкина, так и его самого. В конце данного периода появляются внутренние возможности выхода из этого мира подавленности.

Последний этап в развитии пушкинской лирики определяется характером общественного и культурного развития 30-х годов. Тридцатые годы — период нового социального содержания, новых задач, вставших перед литературой и искусством, новых требований, предъявлявшихся к ним со стороны общества. В связи с этим в пушкинском лирическом творчестве 30-х годов происходят в высшей степени сложные процессы, намечаются серьезные сдвиги в жанровой структуре, все более и более приближающейся к повествовательной форме. Форма повествования предоставляла поэту широкие возможности включения в сферу лирического творчества моментов исторического, социального и общечеловеческого характера. Максимально приближенный к обычным нормам разговорной речи, лирический стих становился послушным средством выражения самых сложных мыслей и переживаний.

Поскольку поэзия в русских национальных условиях достигла своего расцвета раньше прозы, поскольку проблемы правдивого, в конечном счете реалистического, воспроизведения действительности были уже не только поставлены, но и начали плодотворно разрешаться в ней, постольку стимулирование именно этих процессов имело непосредственное значение для развития и русской прозы. В пушкинской лирике рождался новый русский прозаический язык. Подготовленные той внутренней свободой стихотворной речи, какая была достигнута Пушкиным в последний период его жизни, легко и свободно ложились на бумагу слова, предложения и периоды повествования «Пиковой дамы», «Египетских ночей» и «Капитанской дочки».

Возведя русскую поэзию до мировых высот художественного совершенства и идейной глубины, Пушкин, отвечая на запросы времени, начинал вести за собой всю русскую литературу и как зачинатель русской художественной прозы и русского романа, обеспечившего в своем последующем развитии за русской литературой ее непреходящее мировое значение.

Трагическая гибель оборвала этот величественный путь.

lib.pushkinskijdom.ru

В. БАЗАНОВ

ИЗ ИСТОРИИ ГРАЖДАНСКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XIX ВЕКА

К вопросу об идейной концепции пушкинской оды «Вольность»

Политическая поэзия молодого Пушкина полна предчувствий и ожиданий. Это не лирика безмятежной и робкой души. В ней звучит постоянная тревога о судьбе своей родины. Ода «Вольность» написана с присущей Пушкину эмоциональной взволнованностью и смелостью художественных обобщений. В ней содержится широкий и ясный взгляд на западноевропейскую и русскую действительность. В оде довольно легко угадывались намеки на совсем недавние события (убийство Павла I), которые делали это произведение чисто русским, хотя в нем и обличались «тираны мира» (Калигула, Наполеон). Некоторые стихи как будто трудны для произношения скоплением согласных: «Воссела — рабства грозный гений». Но эта затрудненность падает на места наибольшего волнения, этим риторическим приемом поэт усиливает напряженность звучания стиха, делает его по-особому ударным. В целом ода «Вольность» для произношения легка, хотя и звучит с начала до конца на высоких тонах, как громкая речь с трибуны. Пушкинская ода сразу же стала распространяться в списках и заучиваться наизусть.

И по силе художественно-эмоционального воздействия, и по конкретности идейного замысла пушкинская «Вольность» — одно из выдающихся декабристских стихотворений. Пушкин смело заимствует у русской одической поэзии ее стилистику и принципы более общего значения: воскрешается сама традиция поэтической композиции оды, возвышенно-декламационный, мужественный стих. Б. В. Томашевский в книге о Пушкине отмечает державинское влияние. Автор стихотворения «Властителям и судиям» тоже помогал молодому поэту «обрести витийственный голос гражданского поэта».[1]

Для самого Пушкина эта ода была большим идейным и художественным завоеванием. Напомним, что в «Воспоминаниях в Царском Селе» намечен образ вольнолюбивого патриота, который через несколько лет в другом своем качестве выступит в оде «Вольность». «Вострепещи тиран! уж близок час паденья!» — это строка не из оды «Вольность», а из «Воспоминаний». В «Воспоминаниях» — ратники-богатыри, защищающие родную землю от Наполеона: «Их цель иль победить, иль пасть в пылу сраженья...» В стихотворении «К Лицинию» Пушкин совсем близко подходит к образу вольнолюбивого гражданина, выступающего и на ратном поле, и у себя дома, среди своих соотечественников. Но здесь гражданин еще в античном костюме: «Я сердцем римлянин, кипит в груди свобода...» В оде «Вольность» вольнолюбивый гражданин до

[1] Б. Томашевский. Пушкин, кн. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 155.

lib.pushkinskijdom.ru

мелочей похож на тех русских вольнолюбцев, которые в 1816 году объединились в Союзе Спасения. Пушкин берет на себя роль судьи-гражданина, от своего имени он говорит о свободе и задачах поэзии:

Разбей изнеженную лиру —
. . . . . .
Хочу воспеть свободу миру,
На тронах поразить порок.

Главное назначение поэта — «воспеть свободу». О троне сказано несколько уклончиво — «поразить порок». Но за этой уклончивой формой выражения скрывались довольно сильные обличительные тенденции. «Поражать» — это не значит «истину царям с улыбкой говорить», как думал Державин. Для Пушкина «обличать» — грозить самовластию уроками истории и готовиться к предстоящей борьбе.

Пушкину близок и дорог из поэтов XVIII века не только Державин, но и Радищев. Расходясь с Радищевым во взгляде на революцию, Пушкин использует его идейное наследие, художественный метод, эстетику.

Необходимо было выполнить главный завет Радищева: продолжить воспевание вольности. Само название пушкинской оды — «Вольность» — демонстрировало приверженность к Радищеву. Именно это радищевское слово русские реакционеры пытались вычеркнуть из словаря и из употребления. Некий «русский дворянин Правдин» писал о слове «вольность»: «Бедственное, пустое слово — вольность». «Но вольность не только пустое, но и кровожадное слово», — поучал «Дух журналов». В рукописных списках пушкинская ода имела и другое название: «Ода на Свободу». О слове «свобода» «дворянин Правдин» тогда же в 1818 году писал в «Духе журналов»: «При свободе нет приверженности к отечеству». Это был не просто терминологический спор, это была борьба за определенные политические идеи. Для Пушкина и декабристов слова «вольность» и «свобода» означали истинную любовь и приверженность к отечеству. Ода «Вольность» начинается и кончается прославлением свободы.

Д. Д. Благой в своей книге «Творческий путь Пушкина» (1950) достаточно подробно и, на наш взгляд, правильно, характеризует основные идеи пушкинской оды. В оде Пушкина понятие «тиран» имеет более ограниченное значение, нежели в оде Радищева. Радищев не делает различия между царями, он против царской власти, народ имеет полное право на свержение монархии:

Се право мщенное природы
На плаху возвело царя.

Пушкин склонен к просветительской трактовке самого права социального мщения, он отличает тиранию, когда власть монарха не ограничена законом, от конституционной монархии, а конституционную монархию от народно-республиканского образа правления. Следует начинать с ограничения самодержавия разумными законами, а затем идти дальше — учреждать республику. Подобные идеи распространял в лицейских лекциях Куницын. В основе — учение Монтескье. Относительная «скромность» политических требований и ожиданий, отсутствие прямых призывов к восстанию против царя не помешали оде «Вольность» стать выдающимся произведением русской революционной поэзии. Хотя Пушкин и говорит о некоем «незыблемом законе», который распространяется как на царей, так и на народ, но уже во второй строфе оды тираноборческий пафос становится настолько сильным, гнев против тиранов звучит с та-

lib.pushkinskijdom.ru

кой энергией, что угроза царям и дифирамб свободе заслоняют явно умозрительное рассуждение о метафизическом законе.

В оде Пушкина есть свои противоречия: законы, созданные самодержавием, поэт называет «гибельным позором». Ясно, что с самодержавием не может быть примирения, что «гибельные» законы нельзя уничтожить, не уничтожив главного зла — тиранов, создающих эти законы. Пушкин приближается к Радищеву и отходит от него. В отличие от Радищева Пушкин не решается на изображение справедливого суда над царем, он не занимает позиции открытой и беспощадной борьбы с самодержавием.

Идейные расхождения между Пушкиным и Радищевым не вызывают сомнений. Дискуссионным остается вопрос об отражении в пушкинской «Вольности» определенных политических идеалов эпохи Пушкина и декабристов. Здесь существуют разные точки зрения. До сих пор спор идет о датировке «Вольности». В зависимости от даты написания (1817 или 1819 год) находится отнесение оды к определенному периоду в развитии декабристского мировоззрения. На основании сохранившихся списков и рукописи поэта «Вольность» обычно датируется 1817 годом. Ю. Г. Оксман предлагает датировать 1819-м, полагая, что Пушкин был заинтересован скрыть реальную дату, отнести «Вольность» к более ранним годам, выдав ее за «детское» произведение (в «Воображаемом разговоре с Александром I», написанном в декабре 1824 года, Пушкин называет эту оду «детской»: «Ах, ваше величество, зачем упоминать об этой детской *Оде*?»). По Ю. Г. Оксману, «Вольность» Пушкина не столько продолжала и развивала политические установки Радищева, сколько полемизировала с ними с умеренно-либеральных позиций Союза Благоденствия.[2] Отнесение «Вольности» к 1819 году, к году расцвета Союза Благоденствия, не находит поддержки среди пушкинистов. Так, Н. Н. Фатов не без основания замечает: «Если мы будем относить „Вольность“ к 1819 г., то мы тем самым впадем в явное противоречие с ходом политического развития Пушкина — трудно представить, чтобы в 1819 г. он мог писать, обращаясь к царю со словами:

Склонитесь первые главой
Под сень надежную Закона,
И стануг вечной стражей трона
Народов вольность и покой.

Другое дело — в октябре 1817 г., через несколько месяцев по окончании лицея, где он слушал у Куницына лекции о „праве естественном“. Совершенно в духе этого „естественного права“, дающего какие-то абстрактные законы, якобы выводящиеся из самой природы человеческой, Пушкин и мог писать:

Владыки! вам венец и трон
Дает Закон — а не природа,
Стоите выше вы народа;
Но вечный выше вас Закон...

---

[2] Ю. Г. Оксман. От «Капитанской дочки» А. С. Пушкина к «Запискам охотника» И. С. Тургенева. Исследования и материалы. Саратовское книжное издательство, 1959, стр. 51 (в статье «Пушкин в работе над „Историей Пугачева“ и повестью „Капитанская дочка“» об оде «Вольность» говорится попутно). Мысль о датировке была высказана Ю. Г. Оксманом на Всесоюзной пушкинской конференции 1958 года. Исследование «От „Капитанской дочки“ А. С. Пушкина к „Запискам охотника“ И. С. Тургенева», посвященное большим историко-литературным проблемам, представляет крупное достижение советского литературоведения (см. рецензию Г. М. Фридлендера в третьем номере журнала «Русская литература» за 1960 год).

lib.pushkinskijdom.ru

Эти мысли Пушкин мог высказывать в 1817 г., но они более чем странно звучали бы через два года, когда Пушкин сильно революционизировался...»[3]

В 1817 году Пушкин жил не только впечатлениями от лекций Куницына о «естественном праве», главное не в этих лицейских впечатлениях, а в той политической атмосфере, которой были охвачены передовые люди России. Известно, что «Вольность» написана Пушкиным в квартире Тургеневых, из окон которой легко проглядывался Михайловский дворец, где был убит Павел I. Конечно, и эта деталь не решает творческой истории «Вольности». Важнее другое: в квартиру Тургеневых проникали отзвуки политических дискуссий 1817 года.

По общему смыслу и общей тенденции ода Пушкина близка тем идеям, которые пропагандировали декабристы, отвергавшие цареубийственный план Якушкина и Лунина. Не состоя в Союзе Спасения, Пушкин тем не менее был в курсе политических диспутов. «Знаменательно, что юный Пушкин, — пишет М. В. Нечкина, — написал свою оду в том же 1817 г. и даже в конце этого года, когда тайное общество горячо обсуждало вопрос о цареубийстве».[4] Необходимо уточнить идейную концепцию «Вольности» в связи с политическими проектами декабристов. Члены Союза Спасения единодушно высказывались за уничтожение рабства крестьян и установление представительного правления. Но как только речь заходила о методах борьбы, то тут возникали горячие споры. «Московский заговор» 1817 года тем и показателен, что предложение Якушкина не было одобрено большинством присутствовавших на собрании в Хамовнических казармах. Были и такие голоса (например, Александр Муравьев), которые проект Якушкина отвергали, считая его «преступным заговором». Другие, самые дальнозоркие «сыны отечества» (в частности, Сергей Муравьев-Апостол) видели в цареубийстве «скудность средств для достижения цели». Проект цареубийства отвергался ими потому, что «средство это не обеспечивает достижения основной цели, очевидно — представительной системы и уничтожения крепостничества».[5]

О методах борьбы с самодержавием, о взаимоотношениях власти и народа спорили на заседаниях тайного общества, в Хамовнических казармах, в квартире Н. И. Тургенева, в личных беседах, в кругу близких друзей, увлеченных политикой. Когда Пушкин говорит о «бесславных ударах», о неизбежности возмездия, о твердых нравственных законах, обязательных и для царя, и для его противников, то здесь он спорит не только с Радищевым, но и с теми, кто пытается привести радищевские идеи в действие, т. е. готовит план цареубийства. И это отнюдь не противоречит политической доктрине декабристов, их тактике, их отношению к цареубийству в 1817 году. В конечном итоге большинство в Союзе Спасения отказалось от идеи насильственного уничтожения царя. И в Союзе Благоденствия единодушно ратовали за республику, но о цареубийстве говорили осторожно и далеко не все. Революционный план

---

[3] Проф. Н Н. Фатов. Специальный курс о Пушкине. Лекция 11-я. Период от лицея до ссылки (1817—1820 гг). Учебное пособие для студентов. Черновцы, 1960, стр. 15. К сожалению, в работе Н. Н. Фатова, наряду с верными замечаниями и наблюдениями, содержится довольно откровенный рецидив вульгарного социологизма: «Взгляд, конечно, предельно наивный. Пушкин не понимает классового характера законов в классовом государстве» (стр. 19). Это говорится в связи с пушкинскими стихами о «разумном законе» («Лишь там над царскою главой...»).

[4] М. В. Нечкина. Движение декабристов, т. I. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 175.

[5] Там же, стр. 178.

lib.pushkinskijdom.ru

Пестеля отпугивал и в 1820 году. «Вольность» Пушкина является программным произведением в том смысле, что отражает мнение декабристского большинства.

Ранние стихотворения Александра Бестужева

Талантливый беллетрист и литературный критик Александр Бестужев известен и как поэт; правда, в поэзии он не был столь значительным, как в декабристской прозе. Стихи писал он с большими перерывами, от случая к случаю, не уделяя стихотворству главного внимания. С появлением в литературе Рылеева он, очевидно, решил, что поэтическое творчество не его прямое призвание, что с Рылеевым трудно соревноваться на поприще гражданской поэзии. Из ранних стихотворений Бестужева (1818—1819) выделяются «Подражание первой сатире Буало», отрывок из комедии «Оптимист», «К некоторым поэтам» и «Близ стана юноша прекрасный».[6] В этом цикле стихотворений заключена определенная эстетическая и этическая программа, которую Бестужев будет развивать и в дальнейшем, в «Полярной звезде». В смысловом и стилистическом плане ранние стихотворения Бестужева напоминают несколько тяжеловесные, рационалистические, но искренние и негодующие стихи Владимира Раевского. Ранние стихотворения Александра Бестужева фактически выпали из обзоров декабристской поэзии. Между тем они заслуживают внимания, особенно в связи с литературно-эстетической программой Союза Благоденствия, где были отчетливо сформулированы основные принципы высокой гражданской поэзии.

Бестужев — романтик по убеждению, по взглядам на роль и место поэта в современном обществе, и он же в поэтической практике, в стиле и поэтике своих стихотворений прямой последователь просветительского классицизма, ученик русского XVIII века. В этом — и романтик, и классик — своеобразие не только Бестужева-поэта, но почти всех поэтов-декабристов. В ранних своих опытах Бестужев больше классик-романтик, сторонник поэзии проповеднической, общественно-просветительской и сатирической. Показательны те поэты, которых Бестужев «переводит», которым подражает, на которых ссылается: Овидий, Камоэнс, Буало, Мольер, Державин, Фонвизин, Княжнин, Дмитриев. В «Подражании первой сатире Буало», прочитанном в 1819 году в Вольном обществе словесности, наук и художеств и попавшем в один из доносов В. М. Каразина рядом с сатирой Рылеева «К временщику», Бестужев громит светский Петербург, продажный, лживый и хвастливый:

Бегу от вас, бегу, Петропольские стены,
Сокроюсь в мрак лесов, в пещеры отдаленны,
Куда бы не достиг коварства дикий взор
Или судей, писцов и сыщиков собор.
Куда бы ни хвастун, ни лжец не приближался,
Где б слух ни ябедой, ни лестью не терзался...
Бегу! Я вольности обрел златую нить.
. . . . . .
Но мне здесь жить? к чему? И что здесь делать мне?
Могу ль обманывать? могу ли притворяться?
Нет! К возвышению постыдно пресмыкаться!
Свободен мыслями, хоть скованный судьбой,
Не променяюсь я за выгоды душой...

---

[6] «Подражание первой сатире Буало» впервые было опубликовано Б. С. Мейлахом в «Литературном архиве» (т. I, 1938); стихотворение «Близ стана юноша прекрасный» напечатано впервые Н. И. Мордовченко в «Собрании стихотворений» А. А. Бестужева («Библиотека поэта», 1948).

lib.pushkinskijdom.ru

Поэт отказывается «знатных услаждать изношенные чувства», курить «стиховный фимиам»:

Я отдаю товар каков он есть лицом:
Осла — ослом зову, Бибриса — подлецом...

В «железный век», когда фортуна «творит директоров из глупых писарей», участь поэта-гражданина складывается трагически. Он обездолен, нищ, не признан, «с шутами наравне».

Ужель не видим мы Боянов наших дней,
Влачащих жизнь свою без денег, без друзей,
Весной без обуви, а в зиму без шинели,
Бледней, чем схимники в конце страстной недели,
И получающих в награду всех трудов
Насмешки, куплены ценой своих стихов,
На коих, потеряв здоровье и именье,
Лишь в смерти обретать от бедности спасенье.
. . . . . .
И лучший здесь поэт, честь русского народа,
Вовеки будет чтим с шутами наравне.

Драматизм нарастает от строфы к строфе, от образа к образу. Поэт в разладе со всей официальной Россией, где «беззаконно все», где поэту-гражданину «велят молчать». Так же, с теми же эмоциональными жестами и в тех же словах, резких, жестких и правдивых, Раевский в «Послании к другу», в «Элегии» и в сатире «Смеюсь и плачу» клеймит нравы светского общества и с горечью отзывается о жертвах феодально-монархических устоев. Напомним стихи из его «Элегии»:

Почто разврат, корысть, тиранство ставят трон
На гибели добра, невинности, покою?

Поэты, презирающие все «заманки большого света», живут для народной славы, но эта слава нелегко дается, она не всегда идет «об руку с гением». Основную идею «Подражания первой сатире Буало» Бестужев развивает во «Взгляде на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов»: «Нет! в тишине затворничества зрели их думы. Терновою стезею лишений пробивались они к совершенству. Конечно, слава не всегда летит об руку с Гением; часто современники гнали, не понимая их; но звезда будущей славы согревала рвение и озаряла для них мрак минувшего, которое вопрошали они, дабы разгадать современное и научить потомство».[7]

«Подражание» — вполне самостоятельное и самобытное стихотворение. Это политическая речь поэта, сатирическое стихотворение с явно декабристским уклоном. Не случайно заключительные стихи сатирической оды чем-то напоминают революционную песню «Ах, тошно мне»:

И в ясны дни смеясь над бедными людями:
Терпите, — думают, — лишь было б нам легко:
Далеко от царя, до бога высоко!

Так думают приверженцы старины, рутинерства. «Кроткие музы» стремятся привить народу терпение и усыпить «гнев справедливости». Народной пословицей («Далеко от царя, до бога высоко») пользуется в своей «усыпляющей речи» («усыпляй моральными речами») реакционный вития, проповедующий с кафедры искусство «красть умно, а угнетать

[7] «Полярная звезда на 1825 год», стр. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

учтиво». В песне Рылеева и Бестужева эта народная пословица получила революционный комментарий:

А до бога высоко,
До царя далеко,
Да мы сами
Ведь с усами,
Так мотай себе на ус

И все другие стихотворения Бестужева 1818—1819 годов предвещают появление знаменитых критических обзоров в «Полярной звезде», ведут к декабристским концепциям. В послании «К некоторым поэтам» — полемика с эпигонской, подражательной поэзией, своеобразная отповедь вялым элегикам и староверам-шишковистам. В журнале «Благонамеренный» (1820, № 7) стихотворение появилось с примечанием: «Читано в собрании С.-Петербургского общества любителей словесности, наук и художеств 8 ч. сего апреля». Именно в этом обществе В. Панаев, А. Родзянко, гр. Хвостов и многие другие третьеразрядные поэты выступали с бесчисленными одами, шарадами, элегиями, песенками, эпитафиями, акростихами и т. д. И можно представить Бестужева, читающего в измайловском Вольном обществе послание «К некоторым поэтам»:

О вы, сподвижники мои и образцы!
Столь многих мелочей тяжелые творцы;
Премаленьких стишков, комедий преогромных,
Идиллий, песенок, трагедий многотомных,
Что пародиями вся публика зовет, —
Хоть смотрит, но труда прочесть их не берет —
Вы, кои прихотью затейливые музы
Поэтов стран чужих куете в русски узы, —
Вы торжествуете! вам дерзновенье щит,
Вкус ложный царствует, талант — в пыли лежит.

Всю эту «ревущую ватагу» Бестужев аттестует совершенно точно: «невежества грехи», «ложный вкус», «творения негодны».

В стихотворении «Близ стана юноша прекрасный» (1819) и в балладе «Михаил Тверской» (1824) Бестужев выходит за пределы сатирического стиля и уже в духе героического романтизма создает образы сынов отечества. «Близ стана юноша прекрасный» — стихотворение романтически возвышенное, эмоционально-взволнованное и певучее. Юноша-воин именно поет, поет песню, основной мотив которой — «за отчизну пал».

Он пел: Вы, ветерки, летите
К странам отцов, к драгой моей,
Что верен был всегда, скажите,
Отчизне, славе, чести, ей.
Отечество и образ милой
В боях меня воспламенят,
Они своей чудесной силой
Мне в грудь геройства дух вселят.

Баллада о Михаиле Тверском написана совсем в духе Рылеева, она включает основные компоненты рылеевских дум. Два «мужа», престарелый и совсем юный, сидят «в темнице мрачной и глухой». С помощью специально подобранного лексического ряда («темница», «цепи», «жилище страха», «готова плаха») Бестужев создает впечатление тяжести плена. И здесь же типично декабристская патетика:

Не слышно вздохов на устах,
И в пламенных его очах
Божественный покой сияет.

lib.pushkinskijdom.ru

«Всегда будь верен правде, чести» — в этом назидании Михаила Тверского и состоит идея баллады. Бестужев написал почти рылеевские стихи, рылеевские по духу и по жанру. Думой о Михаиле Тверском он как бы отмечал свое вступление в Северное общество.[8]

Речь Рылеева в Вольном обществе любителей российской словесности

18 апреля 1821 года А. А. Дельвиг внес предложение об избрании К. Ф. Рылеева в члены Вольного общества любителей российской словесности. «Соревнователи» (так называли себя члены этого Вольного общества или «ученой республики») не возражали при условии, что к следующему заседанию Рылеев представит какое-либо из его произведений. Рылеев представил перевод польской сатиры Ф. В. Булгарина «Путь к счастью» и 25 апреля был избран в члены-сотрудники. На следующий день секретарь общества А. А. Никитин послал Рылееву выписку из постановления с просьбой пожаловать 2 мая для выполнения соответствующего обряда. Рылеев в назначенный день пришел в Вольное общество, познакомился с уставом и дал соответствующую подписку. В собрании 12 сентября слушались его стихотворения — «К Цинтии (Подражание Проперцию)», «Надгробная надпись (Пр. Тих. Чир—ной)» и «Младенцу». Из 19 присутствовавших членов против рылеевских стихотворений голосовало 9 человек. 17 октября Рылеев читал идиллическую поэму «Пустыня», которая была одобрена большинством голосов. Полное признание Рылеева произошло 28 ноября, когда он выступил с думой «Смерть Ермака», произведя огромное впечатление. Стихотворение это было найдено «достойным особенного уважения», и Рылеева тогда же перевели из членов-сотрудников в действительные члены «ученой республики». Печатая думу «Смерть Ермака» в № 14 «Русского инвалида» (1822), А. Воейков снабдил ее таким примечанием: «Сочинение молодого поэта, еще мало известного, но который станет рядом со старыми и главными».

Рылеев ответил на избрание в действительные члены двумя новыми «упражнениями»: 5 декабря читались думы «Боян» и «Богдан Хмельницкий». В 1822 году Рылеев пополнил жизнеописание великих мужей России историко-патриотическими гимнами «Артемон Матвеев», «Святослав», «Глинский», «Мстислав», «Волынский», «Дмитрий Донской», «Видение императрицы Анны» и «Державин». Все эти думы читались и обсуждались на заседаниях Вольного общества любителей российской словесности и почти всегда принимались к печати. Однако было бы неверно, характеризуя заседания 1822 года, не учитывать той борьбы, которая проходила между левыми и правыми «соревнователями». Думы Рылеева не вызывали единодушного одобрения и служили предметом оживленных споров. Достаточно, например, сказать, что две его думы («Артемон Матвеев» и «Дмитрий Донской») не были единогласно одобрены в Вольном обществе. В «Журнале ученых упражнений» сказано: «Возвращена сочинителю в его распоряжение» («Артемон Матвеев») и «Представлено в распоряжение сочинителя» («Дмитрий Донской»). И появились эти думы не в «Соревнователе просвещения и благотворения», а в «Новостях литературы» («Артемон Матвеев») и в «Сыне отечества» («Дмитрий Донской»). В свое время автор данных заметок слишком просто объяснял этот эпизод: слушались на заседаниях Вольного общества, но баллотировку не проходили, так как заранее предназначались автором к публи-

[8] Баллада «Михаил Тверской» опубликована в «Сыне отечества» (1824, № 39) за подписью Б .....в Авторство установлено Б. В. Томашевским. См. его заметку «Неизвестное стихотворение А. Бестужева» («Ученые записки Ленинградского государственного университета», серия филологических наук, вып. 25, 1955).

lib.pushkinskijdom.ru

кации не в органе «ученой республики».[9] В конечном итоге более правыми оказались В. И. Маслов и В. А. Архипов, утверждавшие, что две последние думы встретили суровую оценку и без баллотирования были возвращены Рылееву (вернее, Рылеев взял свои произведения, не допустив до голосования).[10] Кто именно организовал оппозицию Рылееву — мы не знаем. На заседании 17 апреля 1822 года, когда обсуждалась дума «Артемон Матвеев», присутствовало 26 человек. Дума «Дмитрий Донской» рассматривалась 2 октября того же года. На этом заседании присутствовало 17 членов Вольного общества. Если думы Рылеева вызывали оживленные прения, то автор их, конечно, не мог быть безучастным, он должен был отстаивать свои позиции, тем более, что речь шла о путях развития отечественной поэзии.

Имеются все основания предполагать, что осенью 1822 или в начале 1823 года Рылеев произнес в Вольном обществе речь об исторических стихотворениях, в которой разъяснил цель своих дум и ответил «соревнователям», пытавшимся забраковать его «Артемона Матвеева» и «Дмитрия Донского». Выступление Рылеева могло иметь место или 2 октября, когда обсуждался «Дмитрий Донской», или, что всего вернее, 6 ноября 1822 года, когда читалась дума о Державине. В «Дмитрии Донском» достаточно ясно обнаружилась основная цель дум: использовать историю для пропаганды гражданских воззрений, декабристской морали. В этой думе легко было угадать и образ самого поэта. В уста Дмитрия Донского Рылеев вложил собственные лозунги, он заставил говорить героя по-декабристски:

Летим — и возвратим народу
Залог блаженства чуждых стран;
Святую праотцев свободу
И древние права граждан.

Едва ли такие откровенные стихи могли нравиться умеренным «соревнователям». В них слишком ясно были прокламированы идейные принципы декабристского романтизма.

Дума о Донском была возвращена «в распоряжение автора», т. е. фактически не пропущена большинством голосов в «Соревнователь». По-видимому, Глинка (председатель), Гнедич, А. Бестужев и Корнилович сочувственно относились к рылеевской поэзии. Но на собрании, кроме них, присутствовали Плетнев, Аничков, Боровков, Люценко, Греч, Анастасевич, Дельвиг, Булгарин, Данилевский, Арапов, Теряев, Пелчинский.

Между тем проблема гражданской поэзии настолько волновала Рылеева, что на одном из следующих заседаний, 6 ноября, он выступил с программной думой «Державин». Известно, что в первой редакции (возможно, что Рылеев читал думу именно в первой редакции) Державин изображен тираноборцем («Кипит к тирану он враждой») и гражданским поэтом-трибуном («Ярмо граждан его тревожит»). «Державин» — смелая декларация в защиту гражданской, тираноборческой поэзии. Эта дума хотя и была принята, но не единогласно, а лишь большинством голосов, тогда как все остальные произведения, читавшиеся в этом собрании (исключение составляет слабый перевод Н. Д. Иванчина-Писарева из Клопштока), были единогласно одобрены. Значит и на этом собрании у Рылеева имелись противники, выступившие и голосовавшие против

---

[9] В. Базанов. Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949, стр. 248.

[10] В. И. Маслов. Литературная деятельность К. Ф. Рылеева. Киев, 1912, стр. 78—79; В. А. Архипов А. А. Бестужев-критик и литературная борьба 20-х годов XIX века (1818—1825). Автореферат. Изд. МГУ, 1950. Исследование В. А. Архипова, представляющее большую научную ценность, к сожалению, до сих пор не напечатано.

lib.pushkinskijdom.ru

его думы о Державине. Вот тогда-то Рылеев и мог произнести речь о врагах просвещения, о друзьях «тиранов», а попутно рассказать и об основной цели своих исторических стихотворений, сославшись на пример Немцевича в Обществе науки в Варшаве.

Имеется ли возможность восстановить предполагаемую нами речь? Да, имеется! Что мог сказать Рылеев о своих думах и вообще о гражданской поэзии? В предисловии к отдельному изданию «Дум» (1825) Рылеев отсылал к Немцевичу, он приводил слова польского поэта об исторических песнях: «Напоминать юношеству о подвигах предков, знакомить его со светлейшими эпохами народной истории, сдружить любовь к отечеству с первыми впечатлениями памяти — вот верный способ для привития народу сильной привязанности к родине...» Но, кроме этого подцензурного предисловия к «Думам», сохранился черновой автограф, известный нам по публикации А. Г. Цейтлина в 59 томе «Литературного наследства». В черновом автографе (А. Г. Цейтлин считает автограф первой редакцией предисловия, не представленной в Московский цензурный комитет по цензурным соображениям) Рылеев цитирует из Немцевича в несколько ином переводе (вместо «напоминать» — «вспоминать», «знакомить» — «дать ему познания», «вот верный способ для привития народу сильной привязанности к родине» — «есть лучший способ возбудить в народе сильную привязанность к родине»). Отдельные уточнения в переводе не свидетельствуют, что Рылеев добивался явно цензурных формулировок. Но, главное, остается неясным смысл основного признания в сохранившемся автографе: «Цель моя та же самая — то есть распространить между простым народом нашим, посредством Дум сих, хотя некоторые познания о знаменитых деяниях предков, заставить его гордиться славным своим происхождением и еще более любить родину свою. Счастливым почту себя, *когда хотя несколько успею в своем предмете; еще счастливейшим, когда люди благомыслящие одобрят мое намерение* — пролить в народ наш хотя каплю света» (курсив наш, — *В. Б.*). Здесь ясно говорится, что цикл дум еще не закончен, что поэт почтет себя «счастливейшим», когда «несколько успеет в своем предмете».[11] И обращено это «предисловие» не к читателям, а к «благомыслящим людям», от которых поэт ждет «одобрения» своего намерения, т. е. успешного завершения работы над думами.

К кому же это «предисловие» обращено? Во вновь опубликованном автографе цитата из Немцевича не обрывается общей характеристикой цели исторических песен. Рылеев приводит слова Немцевича об Обществе наук в Варшаве. Общество наук «выдало новый проспект для сочинения истории народной; труд сей, разделенный между многими писателями, требует немалого времени». «Общество, не жалея никаких средств, не желая упустить для столь благородн<ой> цели, поручило мне, — говорит Немцевич, — выставить в исторических песнях славнейшие происшествия и знаменитейшие деяния и победы королей и вождей польских». Приводя это высказывание, Рылеев ставил в пример не только опыт работы Немцевича над историческими песнями, но и отношение к его труду Варшавского общества наук, замысел этого общества силами писателей создать «историю народную». Подобная ссылка на Немцевича и Общество наук в Варшаве была особенно уместной не в печатном предисловии к «Думам», а в одном из выступлений Рылеева в Вольном обществе любителей российской словесности, где оживленно обсуждались рылеевские думы.

[11] «Литературное наследство», т. 59, 1954, стр. 15—16. В предисловии к отдельному изданию «Дум» Рылеев просто скажет: «...эту самую цель имел и я, сочиняя Думы». Все думы уже написаны, намерение выполнено.

lib.pushkinskijdom.ru

А. Г. Цейтлин, видный исследователь декабристской литературы, совершенно правильно указывает на революционно-просветительский пафос этого рылеевского выступления. «Первая редакция рылеевского предисловия к „Думам", — пишет А. Г. Цейтлин, — проникнута идеями революционного просветительства. В полном согласии с этими передовыми теориями Рылеев утверждал здесь, что „невежество народов — мать и дочь деспотизма — есть истинная и главная причина всех неистовств и злодеяний, которые когда-либо совершены в мире". Эти строки лишь формально обращены против „волнений народных": главный удар направлен здесь против тех, кто воспитывает в народе „предрассудки и невежество, которыми стараются в правлениях самовластных двигать или воздерживать страсти народа", — то есть против „тиранов" и их „друзей", против самодержавной власти. Народ жаждет „света", но просветить его мешают презренные „порицатели" просвещения».[12] Напрасно только А. Г. Цейтлин полагает, что эту революционно-просветительскую исповедь Рылеев готовил для Московского цензурного комитета и непременно в 1824 году, после вступления в Северное общество. Рылеев и до 1824 года был способен писать республиканские стихи и энергично выступать против деспотизма. На наш взгляд, этот ценнейший документ, опубликованный А. Г. Цейтлиным, есть речь Рылеева в Вольном обществе в связи с обсуждением его дум и разгоревшейся полемикой вокруг них. Если эта речь и не была прочитана, то все же она приготовлена как речь для выступления.

Читая в Вольном обществе думы, Рылеев, конечно, имел случай и даже обязан был поделиться с «соревнователями» своими замыслами, пояснить основную цель задуманного цикла. Он говорил: «Обяз‹анность› каждого писателя — быть для соотечественников[13] полезным, и я, по возможности, желая исполнить долг сей, предпринял, подобно польскому знаменитому стихотворцу Немцевичу, написать исторические Думы, стараясь напомнить в оных славнейшие или, по крайней мере, достопримечательнейшие деяния предков наших».[14] Отсюда еще раз следует, что Рылеев знакомил слушателей со своим намерением, начатым, но еще не оконченным. Он подчеркивал: предпринял «написать исторические Думы». Готовя в 1824 году предисловие к сборнику «Думы», Рылеев воспользовался прежде произнесенным словом, значительно видоизменив первоначальный текст, убрав из него по цензурным соображениям выпады против «самодержавной власти» и все те места, которые составляли обращение к членам Вольного общества и говорили о всем цикле дум в будущем времени («успею в своем предмете», «одобрят мое намерение») или указывали на незавершенность предпринятого замысла («желая исполнить долг свой, предпринял»).

Вольное общество любителей российской словесности имело и другое название: Общество просвещения и благотворения. О пользе просвещения «соревнователи» напоминали постоянно: в речах, в ученых трактатах, в статьях и даже в особого рода «просветительских» одах. Далеко не каждый член Вольного общества поднимался до понимания идеи гражданского просвещения. Но Рылеев, Бестужев, Гнедич, Глинка выступали как просветители. Для Рылеева было ясно, что народное просвещение невозможно в «управлениях самовластных», при «самодержавной власти». Едва ли Рылеев так резко стал бы писать в предисловии, предназначавшемся в Цензурный комитет. Более правдоподобно полагать, что он это

[12] «Литературное наследство», т 59, стр. 18.
[13] Первоначально в автографе. для народа.
[14] «Литературное наследство», т. 59, стр. 15.

lib.pushkinskijdom.ru

мог сказать с трибуны «ученой республики», в пылу полемики с «порицателями просвещения». Рылеев рассчитывал на свободу устного слова. На собрании «соревнователей» можно было говорить, не оглядываясь на цензуру.

В конечном итоге Рылеев написал речь не столько о думах, сколько о просвещении и гражданской миссии писателя.

Бесспорно и то, что Рылеев следовал за Гнедичем, провозглашавшим в Вольном обществе идею высокого гражданского искусства. Гнедич призывал бороться «с пороками, предрассудками, невежеством, со всеми невидимыми, но опаснейшими врагами общества человеческого». Он учил ораторскому красноречию, высокому витийству: «Да вопиет противу зла сего каждый, ревнующий просвещению, да гремит неумолкно и поэзией и красноречием!»[15] И Рылеев «гремел» красноречием: «За полезное, однако ж, сказать почитаю, что один деспотизм боится просвещения, ибо знает, что лучшая подпора его — невежество... Пусть раздаются презренные вопли порицателей света, пусть изрыгают они хулы свои, изливают тлетв‹орный› яд на распространителей просвещения... пребудем тверды, питая себя тою сладкою надеждою, что рано ли, поздно ли, лучи благодетельного светила проникнут в мрачные и дикие дебри и смягчат окаменелые сердца самих порицателей просвещения».[16] Стиль — ораторский, трибунный, обращенный к аудитории «людей благомыслящих». После знаменитой речи Гнедича это была вторая речь (не зафиксированная в протоколах, как и многие другие речи, но произнесенная в «ученой республике»), направленная против врагов народного просвещения и защитников деспотизма.

Поэма Кюхельбекера, посвященная Пушкину

Поэму «Сирота» Кюхельбекер считал одним из лучших своих произведений, написанных в годы каторги и ссылки. Не случайно он эту поэму посвятил А. С. Пушкину. Делясь с племянником Б. Г. Глинкой замыслом «Сироты», Кюхельбекер в письме от 21 декабря 1833 года обронил признание: «Больше всего опасаюсь в этом роде — болтовни».[17] В поэме действительно содержится опасная «болтовня».

В «Сироте» нет ничего героического и исключительного, сюжет поэмы настолько обыден и прост, как будто она написана поэтом «натуральной школы». Здесь все полемично, направлено против романтической поэтики и сюжетики. Все повествование ведется Кюхельбекером в таких прозаических, сниженных тонах, что поэма, если не знать некоторых подробностей биографии мальчика Егора, воспринимается как произведение, предвещающее появление петербургских стихов Некрасова.

Совсем не в духе декабристского героического романтизма поставлена в этой поэме проблема героя. Егор Львович, рассказывая о своем тяжелом детстве, иронически отзывается о романтических Манфредах и Конрадах — все это антинародные герои. Из народа вышли в России Минин и Державин, но путь нижегородского купца и рядового солдата

---

[15] «Соревнователь просвещения и благотворения», 1821, ч. 15, кн. 2, стр. 130, 141. О речи Н. И. Гнедича, произнесенной 13 июня 1821 года в Вольном обществе любителей российской словесности см. в исследовании И. Н. Медведевой «Н. И. Гнедич и декабристы» (Декабристы и их время. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 129—135).

[16] «Литературное наследство», т. 59, стр. 15.

[17] Там же, стр. 417

lib.pushkinskijdom.ru

на вершину славы был тернист, их с трудом признавало официальное общество.

Велики, славны Минин и Державин·
Но рядовой Державин был ли славен,
И был ли Минин, мещанин, мясник,
На родине чиновен и велик?

Показательно нарочитое подчеркивание, что великие люди происходят не только из дворян, но и из мещан, купцов, солдат. К тому же это поэма о современниках, об участниках войны 1812 года, о солдатах и инвалидах, об их воспитанниках — уличных мальчишках. Товарищ Егора — «мужицкий, уличный мальчишка», сын дворника. Фигура «уличного мальчишки» вводится с тем, чтобы устранить чуждость между дворянской Россией и Россией мужицкой, указать на равенство между этими национально-историческими силами, не снимая нисколько своеобразия каждой из них.

...Наконец и здесь
Товарища нашел я; правда, спесь
Моих жеманных тетушек с испуга
Содроглась бы, когда б увидеть друга
Им удалось, какого я избрал:
Отец Петруши был не генерал,
Ни прокурор, ни предводитель,
Хотя бы и уездный, нет, родитель
Клеврета, друга моего Петра
Был просто дворник нашего двора.

В «Сироте» изображается Петербург, но Петербург не аристократический, не праздничный, не залитый светом, не утопающий в роскоши, а город бедняков, со стороны Сенной площади и Пяти углов.

Я со двора за хлебом поспешил,
И вот купил на всю полтину хлеба
И возвращался. Блеск и ясность неба,
Рабочих песни, над Фонтанкой шум
И крик веселый бремя мрачных дум
С души моей снимали; на ходу я
И голод утолил. Грустя, тоскуя,
Но мене, медленно я шел домой...

Все эти городские сцены — тайный спор Кюхельбекера-романтика с Кюхельбекером-реалистом. Кюхельбекеру не легко давались точность и лаконичность, но он стремился разгрузить стих от многосоставных, часто труднопроизносимых слов и словосочетаний, сделать его простым и ясным. В поэме «Сирота» мы видим необычную для Кюхельбекера интонацию. Но, главное, изменилась тема: изображаются жизнь народа и судьба социально униженных. И над всем этим народным миром палач Чудодей: «Как тешился палач мой надо мною. Он рот мне зажимал...» Палач — символ аракчеевской России.

Мы согласны с Ю. Н. Тыняновым, что поэма «Сирота» — произведение декабристской ссылки.[18] Но этот рассказ выходит за рамки какой-либо одной биографии. В повествовании Егора Львовича о своем детстве

[18] Ю. Н. Тынянов ограничился следующим замечанием о «Сироте»: «К 1833—1834 гг. относится большая поэма „Сирота“, посвященная Пушкину и написанная под влиянием английского поэта Крабба, чтение которого в это время производит на Кюхельбекера большое впечатление натуралистическими чертами, духом „фламандской“ школы. Поэма дана как рассказ ссыльного старика-декабриста о детстве; разгадываемое в тексте название Житомира уточняет личность героя (Житомир — один из центров южных декабристов). Сюжет: брошенный ребенок, „сирота“ становится жертвою жадного подьячего, закрепостившего его» (В. К. Кюхельбекер, Лирика и поэмы, т I. «Советский писатель», Л., 1939, стр. LVI).

lib.pushkinskijdom.ru

просвечивает целая эпоха и обозначаются два враждебных лагеря. Биографию мальчика, ставшего жертвой жестокого Чудодея, едва ли можно свести к биографии одного декабристского персонажа. Кюхельбекер сознательно наградил петербургского палача-подьячего фамилией *Чудодей*. Это не просто «болтовня». За такую «болтовню» Пушкин в 1820 году был удален из Петербурга. Пушкин «прославил» Аракчеева в эпиграмме:

В столице он — капрал, в Чугуеве — Нерон:
Кинжала Зандова везде достоин он.

В фамилии, вернее в прозвище, Чудодей мелькает намек на Чудово, а через Чудово этот палач Чудодей сближается с временщиком Аракчеевым. Таким окольным путем, через образ палача-Чудодея в поэму «Сирота» возвращается пушкинская эпиграмма об Аракчееве, тема аракчеевского Петербурга. В портрете Чудодея много общего с всесильным временщиком, пользовавшимся неограниченным доверием царя и занимавшимся палачеством в военных поселениях. Аракчеев был «бесчестным и развратным».

...не человек, а зверь,
Нет, хуже зверя .. гадкий, неопрятный,
Бессовестный, бесчестный и развратный...

Сближая образ Чудодея с Аракчеевым, мы не настаиваем на их тождестве. Суть дела состоит не в открытии отдельных реалий, а в понимании общественного содержания произведения и тех ассоциаций, которые невольно мог вызывать у современников Кюхельбекера сюжет о Чудодее и мальчике Егоре. В погоне за реальными аналогиями и автобиографическими мотивами можно прийти к слишком прямолинейным выводам. Так, бывшего солдата Андрея и инвалида Степаныча легко сравнить с кормилицей Мариной и няньками Корниловной и Татьяной, которые, по словам Кюхельбекера, были его «первыми наставницами в русской словесности». Солдат Андрей «повествовал о русской старине» и часто рассказывал Егору народные прибаутки и пословицы. Он тоже был своеобразным наставником. Наконец, Егора из Житомира в Петербург привез некий поручик, «пехотный франт, развязный и удалый». Сдав мальчика на воспитание Чудодею, этот «пехотный франт» отправился путешествовать. Собака поручика имела кличку «Орел».

Поцеловались между тем друзья:
Наш сел с Орлом в повозку и с Иваном,
И был таков! Меня же с чемоданом
В свое храненье принял Чудодей.

И к этим стихам можно дать оригинальное, но маловероятное объяснение: «Пехотный франт» — «кочующий деспот» Александр I. Как бы ни было заманчивым разгадывание подобных шифров, мы отказываемся толковать «Сироту» как поэму во всех отношениях иносказательную и полагаем, что «вечная тайна», о которой говорит Кюхельбекер во введении, состоит не в скрытых и частных намеках, а в основной идее произведения, будившей воспоминания о декабристском прошлом.

В поэме присутствует важнейшая черта декабристской эпохи: дворянин Егор Львович, на себе испытавший произвол и насилие Чудодея, с огромным уважением отзывается о солдате Андрее, участнике войны 1812 года, и о добром инвалиде Степаныче. В них он видит ту здоровую и гуманную силу, которая только и может оказать поддержку передовому

lib.pushkinskijdom.ru

дворянину в опале, гонимому и преследуемому. Солдату Андрею посвящены лучшие воспоминания:

Один меня не мучил мой Андрей:
От наших рассудительных друзей
В каморочку под крышею к Андрею
Бегу, бывало, и к нему на шею,
Рыдая, брошусь. Он меня возьмет,
Посадит на колена, мне утрет
Цветным платком глазенки, лоб малютки
Сквозь слезы перекрестит. Прибаутки,
Пословицы его хотя просты,
А были вдохновеньем доброты,
Душевной теплоты плодом отрадным;
И мне ль забыть, с каким участьем жадным
Я слушал усача, когда он мне
Повествовал о русской старине,
Когда мне исчислял свои походы?
Я с ним в былые уносился годы:
С Суворовым и батюшкой и с ним
Сражал врагов и был неустрашим.

В этих воспоминаниях о далеком прошлом чувствуется восхищение замечательными духовными качествами простого русского народа. Солдат Андрей — это народная Россия, которую сыновней любовью любил Кюхельбекер и в честь которой он в 1821 году произнес речь в Париже. Эта народная Россия была сродни молодой, совсем юной декабристской России, боровшейся с временщиками и палачами.

Не случайно поэма «Сирота» посвящается Пушкину. В этом посвящении как бы заключено признание того благотворного влияния, которое Кюхельбекер испытал со стороны Пушкина-реалиста. Пушкин для Кюхельбекера — «пример и вождь певцов младых». К Пушкину обращено введение. Кюхельбекер надеется, что Пушкин будет первым читателем поэмы «Сирота» и разгадает ту «болтовню» («тайный разговор»), которая была скрыта в рассказе Егора Львовича. Для Пушкина, конечно, была ясна условная фразеология послания, специально подобранные слова-сигналы: «буря», «грозная тягостная борьба», «гром», «козни вероломства», «чаша испытания», «слух потомства» и т. д. и т. д. Пушкин не мог не узнать в Чудодее временщика Аракчеева, не разгадать и этой «болтовни». Тайный смысл имели и строки, обращенные непосредственно к Пушкину:

Итак, вперед, и в слух потомства
Пролейся в песнях вековых!

Пушкин — надежда России. Таков смысл поэмы. Обращаясь к Пушкину со стихами

Талант, любимцу неба данный,
В унылой ночи недр земных
Да не сокроется. — Избранный!
Пример и вождь певцов младых!
В эфир свободный и пространный
Полет тебе ли не знаком? —
Вперед же доблестным орлом!

Кюхельбекер имел право сказать и о себе:

Еще не вовсе я погас,
Не вовсе песни мне постыли,
И арфу я беру подчас,
Из гроба вызываю были,
И гело им дает мой глас;
Мечты меня не позабыли...

lib.pushkinskijdom.ru

К истории русского романтизма

В понятие «романтизма» в 10—20-е годы вкладывали разный и часто очень неопределенный смысл. Оглядываясь на отшумевшие битвы между романтиками и классиками, Вяземский в «Приписке» 1876 года к статье «О жизни и сочинениях Озерова» писал о неопределенности для 20-х годов самого понятия «романтизм»: «...в то время значение романтизма не было вполне и положительно определено. Не определено оно и ныне. Под заголовком романтизма может приютиться каждая художественная, литературная новизна, новые приемы, новые воззрения, протест против обычаев, узаконений, авторитета, всего того, что входило в уложение так называемого классицизма, — вот и романтизм...» В этой же «Приписке» содержится и такое свидетельство: «Тотчас образовались у нас два войска, два стана; классики и романтики доходили до чернильной драки. Всего забавней было то, что налицо не было ни настоящих классиков, ни настоящих романтиков: были одни подставные и самозванцы».[19]

Вяземский прав в том смысле, что на первых порах под романтизмом разумели все талантливое и передовое, направленное против отжившего классицизма. Иначе говоря, романтизм — свобода творчества, устремление к новым формам в поэзии, художественное новаторство. Для своего времени теория «ложного романтизма» имела прогрессивное значение и многочисленных своих сторонников. Такое широкое понимание романтизма делало возможным сплочение передовых литературных сил, строивших национальную культуру, временный союз будущих декабристов и карамзинистов-романтиков во главе с Жуковским. В. Г. Белинский писал о романтизме в понимании Александра Бестужева: «Ложная идея ложного романтизма до того овладела нашим *романтическим* критиком, что у него и Державин — романтик, и Карамзин, и Вельтман, словом, все талантливое, даровитое, все — романтики».[20] Белинский писал о Бестужеве-Марлинском позднего периода, авторе статьи «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе господнем».[21] Однако и раньше, в годы «Полярной звезды», Бестужев понимал романтизм в литературе слишком расширительно.

Романтическая теория привлекала декабристов своим живым интересом к проблеме национальной самобытности, к русскому поэтическому стилю. Сама идея национальной самобытности имела многих приверженцев, но далеко не все, приветствовавшие эту идею, были способны перейти на позиции декабристского романтизма. У декабристов вопрос шел не только о создании новой литературы, более народной и самобытной, освобожденной от «поносных цепей» подражательности, но и о литературе непременно гражданской, способной выражать передовые общественные идеалы, полные энергии, мужества и силы мысли. Борьбу за поэзию самобытную, но непременно страстную, высокую, вольнолюбивую, включающую в себя свободолюбие и патриотизм, Рылеев считал жизненно практическим делом, и на этом пути, на пути создания поэзии гражданской, он достиг наибольших успехов.

Пушкин в известном отзыве о Катенине улавливает именно этот оттенок декабристской самобытности. Назвав Катенина «одним из первых апостолов романтизма», Пушкин тут же указывает, что катенинский

---

[19] П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. I, СПб., 1878, стр. 56—57.

[20] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 31.

[21] «Московский телеграф», 1833, чч. 52 и 53.

lib.pushkinskijdom.ru

романтизм состоит не только в обращении к «предметам простонародным», но и в том, что эти «предметы» он вводит «в круг возвышенной поэзии».[22] «Возвышенная поэзия» — существенная поправка, ибо речь идет о союзе самобытности и гражданственности.

В отзыве Пушкина имеется неточность: Катенин отрекается от романтизма и обращается к «классическим идолам». В действительности Катенин-романтик и Катенин-классицист сотрудничают и помогают друг другу. Фактически Пушкин указывает на одну из главных особенностей раннего декабристского романтизма. Декабристские романтики опираются на традиции гражданского классицизма и гражданской античности, они русифицируют гомеровский стиль и обращаются к жанрам и стилистическим приемам XVIII века.

Насколько теоретически широко и самостоятельно декабристские литераторы решали проблему романтизма, свидетельствует обращение Рылеева, Бестужева и Кюхельбекера к истории западноевропейской литературы. Они за тот романтизм, который образуется в процессе развития всей мировой литературы и национальных традиций прежде всего. Истинный романтизм берет все лучшее, все наиболее прогрессивное и в конкретных национальных условиях образует свое течение, неподражаемое, не сводимое ни к каким влияниям. По-своему романтичны гомеровские, эсхиловские греки. Осуждая французский классицизм XVII столетия, Кюхельбекер высоко ставит Гомера. Для него и для Рылеева «роскошный, громкий Пиндар» куда самобытней «прозаического стихотворителя Горация». Самый знаменитый европейский романтик — Гете. «Великий» Гете противопоставляется «недозревшему» Шиллеру, Шекспир — «однообразному» Байрону.[23] Понимая условность и спорность такой характеристики, Кюхельбекер с большой осторожностью пользуется терминами «романтизм» и «классическая поэзия», считая такой спор схоластическим, предлагая говорить об истинно самобытной поэзии, которая должна придерживаться «идеалов высоких».

Пушкинское понимание романтизма и сходится и расходится с декабристской концепцией. Пушкин идет своим путем и как теоретик, и как поэт-романтик. Отсюда его постоянное напоминание: «темное понятие романтизма», «определение самое неточное», «сбивчивое понятие». В письме к Бестужеву от 30 ноября 1825 года он не скрывает своих сомнений: «Сколько я ни читал о романтизме, все не то...» И добавляет: «...даже Кюхельбекер врет». Пушкин хотел сказать, что Кюхельбекер все же лучше других разбирается в романтизме, что мимо его статей в «Мнемозине» нельзя пройти. И все же с Кюхельбекером нельзя согласиться. Хотя статьи в «Мнемозине», по словам Пушкина, «написаны человеком ученым и умным», «несмотря на то, многие из суждений его ошибочны во всех отношениях».[24] Пушкину ясно, что Кюхельбекер, как, впрочем, и Рылеев, за основу определения романтической поэзии берет «дух поэзии», ее национально-историческое содержание. Пушкин согласен с тем, что истинно романтическая поэзия должна быть вне подражаний. Подражание никогда не может сравняться с образцом. Это мысль и декабристов и Пушкина. И для Пушкина Шекспир — великий романтик. В оценке Шиллера и Байрона он также сходится с Кюхельбекером. Но Пушкин не предлагает отказаться от спора о классической и романтической поэзии, он не соглашается с Рылеевым, утверждавшим в статье

[22] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, 1949, стр. 220.

[23] В. К. Кюхельбекер. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие. «Мнемозина», 1824, ч. II, стр. 41.

[24] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 41.

lib.pushkinskijdom.ru

«Несколько мыслей о поэзии», что формам поэзии придают слишком много значения. Н. И. Мордовченко высказал справедливое предположение, что в незаконченной заметке Пушкина «О поэзии классической и романтической», вероятно, имеется в виду статья Рылеева, в частности к Рылееву относится замечание Пушкина: «Наши критики не согласились еще в ясном различии между родами кл‹ассическим› и ром‹антическим›». «Недаром Рылеев, сообщая Пушкину о предстоящем опубликовании статьи в „Сыне отечества", писал ему в середине ноября 1825 года, что „желает узнать о ней мысли Пушкина"... Но Рылеев был арестован в тот же день, когда произошло восстание, и Пушкин уже не смог ответить на его письмо. Однако с мнением Рылеева, так же как и с мнениями Кюхельбекера, Пушкин считался и учитывал их в своих критических набросках и заметках, не предназначавшихся для печати».[25] Одним из самых явных заблуждений в определении романтизма Пушкин считает отнесение к нему всего, что ознаменовано «печатью мечтательности и германского идеологизма». Против мечтательности, вялости и мистицизма постоянно выступали декабристские романтики, они же высказывались против немецкого владычества в поэзии. Здесь не было расхождений. Спор шел о другом: существует ли романтическая поэзия, или она всего лишь в воображении поэтов? Кюхельбекер и Рылеев заменяют спор о романтизме самым общим тезисом — поэзия должна быть самобытной и героической. Пушкин указывает, что проблема национальной самобытности не романтиками поставлена, эту проблему по-своему решала поэзия классическая. Теоретически она была обоснована Лессингом и Гердером. Пушкин имеет в виду прежде всего Кюхельбекера, его односторонний взгляд на романтизм. Кюхельбекер указывает на основные источники самобытной поэзии: «Вера праотцов, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные лучшие, чистейшие, вернейшие источники нашей словесности».[26] Пушкин сокращает формулу Кюхельбекера, но оставляет главную идею нетронутой, почти дословно повторяя ее: «...основанных на предрассудках и преданиях простонародных: определение самое неточное». «Стихотворение может являть все эти признаки, а между тем, — продолжает Пушкин в заметке «О поэзии классической и романтической», — принадлежать к роду классическому. Если же вместо *формы* стихот‹ворения› будем [брать] за основание только *дух*, в котором оно писано, — то никогда не выпутаемся из определений».[27]

Пушкин учитывает теоретические трактаты о романтизме и художественную практику декабристских писателей. Истинно романтическая поэзия устремлена к новым художественным формам, к единству формы и содержания. Кюхельбекер призывает русских писателей быть самобытными, сбросить с себя «поносные цепи немецкие» и обращается непосредственно к Пушкину: «...особенно имею в виду А. Пушкина, которого три поэмы, особенно первая, подают великие надежды».[28] Это, конечно, парадокс. Кюхельбекер призывает Пушкина быть самобытным, а в своей любви к поэзии высокой, громоздкой и архаической впадает в крайность. Для декабристов-романтиков (в большей или меньшей степени для отдельных поэтов) проблема художественной формы оказалась наитруднейшей.

---

[25] Н. И Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. Изд. АН СССР, М—Л, 1959, стр 231.

[26] В. К Кюхельбекер О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие, стр. 42.

[27] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, стр 36.

[28] В. К. Кюхельбекер О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие, стр. 43.

lib.pushkinskijdom.ru

Пушкин не дает развернутого определения романтизма, но из его отдельных высказываний следует, что истинный романтизм — большое и вполне оригинальное искусство, имеющее свои эстетические законы. «Какие же роды стихотворений должны отнести‹сь› к поэзии ром‹антической›?» — спрашивает он. И отвечает: «Те, которые не были известны древним и те, в коих прежние формы изменились или заменились другими».[29] В поэзии декабристов «прежние формы изменялись», но далеко не всегда «заменялись другими». Поэтому Пушкин с огромным вниманием относится к художественным достижениям Рылеева, приветствуя его «замашку или размашку в слоге». В письме к Вяземскому от 25 мая 1825 года он приводит пример рылеевской «замашки»: «У него есть какой-то там палач с засученными рукавами, за которого я бы дорого дал».[30] Пушкин судит как поэт, хваля в «Войнаровском» удачно найденную строку («и в плащ широкий завернулся») и огорчаясь «нехорошим» стихом («дивились мы его уму»).[31]

Спор Пушкина с декабристами-романтиками шел и по другой линии. Пушкин сурово осуждал рылеевский антиисторизм, считая одним из основных признаков истинного романтизма умение проникнуть в дух эпохи. Едва ли Пушкин принимал безоговорочно образ Войнаровского и в этом смысле. В письме к Вяземскому он сделал несправедливое, но очень симптоматичное сравнение: «Чернец» Козлова «умнее» рылеевской поэмы «Войнаровский».

Пушкин принес в романтизм субъективную задушевность, внутренний мир души, освободив тем самым гражданскую поэзию от рационалистического схематизма. Он не возвращается к незавершенному «Вадиму», типично декабристской трагедии, а создает сложный характер Алеко, обнажая романтический индивидуализм, одиночество романтического героя, запутавшегося в собственных противоречиях. У Рылеева — непременно героическая личность, поэтизация избранного героя, героя-тираноборца, участника национально-освободительных движений или современного человека, идущего к 14 декабря. Хотя рылеевские герои и выступают в древнерусских костюмах, это не мешает им полностью слиться с личностью поэта-гражданина, стать рядом с ним. Рылеев и от Пушкина требует возвращения романтического героя к трибуне, к политическому красноречию, на площадь.

Нам не кажутся случайной обмолвкой слова Рылеева об Алеко-кузнеце. Свое первое письмо, написанное в начале января 1825 года, Рылеев начинает словами: «Рылеев обнимает Пушкина и поздравляет с Цыганами. Они совершенно оправдали наше мнение о твоем таланте. Ты идешь шагами великана и радуешь истинно русские сердца». В апрельском письме Рылеева содержится более пространный отзыв: «Цыган слышал я четвертый раз и всегда с новым, с живейшим наслаждением. Я подыскивался, чтоб привязаться к чему-нибудь, и [вот что] нашел, что характер Алеко несколько унижен. Зачем водит он медведя и сбирает вольную дань? Не лучше ли б было сделать его кузнецом? Ты видишь, что я придираюсь, а знаешь почему и зачем? Потому что сужу поэму Александра Пушкина; *за тем*, что желаю от него совершенства».[32]

Вяземский в рецензии, опубликованной в «Московском телеграфе», считал более удачным другой вариант: «Если непременно нужно ввести

---

[29] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 36.

[30] Там же, т. XIII, стр. 184.

[31] Отзыв А. С Пушкина о «Войнаровском» содержится в письме П. А. Муханова к Рылееву в апреле 1824 года (Девятнадцатый век, кн. 1 М., 1872, стр. 368).

[32] К. Ф. Рылеев, Полное собрание сочинений, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 479, 494.

lib.pushkinskijdom.ru

Алеко в совершенный цыганский быт, то лучше предоставить ему барышничать и цыганить лошадьми. В этом ремесле, хотя и не совершенно безгрешном, все есть какое-то удальство и следственно поэзия».[33]

В «Опровержение на критики» (1830) Пушкин отвечал и Рылееву и Вяземскому: «Всего бы лучше сделать из него чиновника 8 к‹ласса› или помещика, а не цыгана». Но тогда, по словам Пушкина, «не было бы и всей поэмы». Дело в том, что Пушкин и его критики во взгляде на романтическую поэму не были едины. Алеко-кузнец по Рылееву и Алеко-цыган по Вяземскому отнюдь не совпадающие варианты романтического героя. Предлагая сблизить Алеко с цыганским бытом («оцыганить» героя, заставить его торговать лошадьми и барышничать), Вяземский руководствовался теорией «местного колорита». Романтизм для Вяземского прежде всего местные краски, национальная самобытность. Для Рылеева важнее всего возвысить, облагородить героя. Думаем, что в сознании Рылеева мелькал не просто кузнец как бытовой образ, а кузнец-мститель, воспетый в народных песнях и в песне «Уж как шел кузнец» самого Рылеева. Если Алеко вооружился ножом, взял в руки оружие народного мщения, то должен был действовать в интересах общего дела, хотя бы как кузнец из песни.

И молитву сотворя,
Третий нож на царя.
Слава!

Наивно думать, что Рылеев желал видеть Алеко непременно в кузнице. В дружеской переписке Рылеев и Пушкин часто прибегали к недомолвкам. Рылеевский кузнец — намек на затянувшийся спор о романтическом герое, а может быть, и более важный намек: на квартире Рылеева в ту пору о цареубийстве говорили довольно определенно («Тут просто надобно резать, да и только» — по воспоминаниям Штейнгеля). Если ограничиться первым мотивом, то Рылеев хотел сказать, что романтическая поэма должна быть непременно героической, а романтический герой — общественным борцом, сильным человеком. Алеко безусловно мятежный герой, но его мятежность носит пассивный характер — Алеко недостает революционного дела.

Понимая, что такую героическую поэму трудно создать на современном материале, Рылеев в январе 1825 года, когда он познакомился с «Цыганами», советовал Пушкину, заброшенному судьбой в Михайловское, написать историческую поэму: «...ты около Пскова: там задушены последние вспышки Русской свободы; настоящий край вдохновения — и неужели Пушкин оставит ету землю без Поэмы». Апрельское письмо Рылеева следует поставить рядом с этим январским письмом. В свете «последних вспышек свободы» реплика о благородном кузнеце не покажется странной. Алеко-кузнец мог бы стать героем героической поэмы. Рылеев настойчиво внушает Пушкину, что романтической поэме нужны новгородские Вадимы и псковские Марфы Посадницы, люди героического дела, способные погибнуть за идею. Не следует забывать, что Рылеев тогда — и выдающийся гражданский поэт, и руководитель Северного общества; для него борьба за Пушкина, пушкинский революционный романтизм равнозначна борьбе за участие русской поэзии в предстоящей битве с самодержавием. Поэтому в ноябрьском письме 1825 года Рылеев обращается к Пушкину: «На тебя устремлены глаза России; тебя любят, тебе подражают. Будь Поэт и гражданин».

---

[33] «Московский телеграф», 1827, ч. 15, № 10, отд. 1, стр. 119.

lib.pushkinskijdom.ru

В защиту исторического романтизма декабристов

Опираясь на ленинскую характеристику первых дворянских революционеров, советские ученые сумели показать идейное и художественное значение декабристской литературы, собрать и прокомментировать огромный фактический материал, долгое время находившийся под запретом. Одним из достижений советского литературоведения является постановка вопроса о литературно-эстетической программе декабристов. Декабристы вошли в историю русской культуры как представители прогрессивного романтизма.

Однако сама проблема романтизма в связи с методом и стилем декабристской литературы изучена недостаточно, так же как недостаточно выяснены и те литературные традиции, которые способствовали становлению и развитию русского гражданского романтизма. Здесь частично сказалось общее невнимание к романтическому искусству как искусству, противоположному реализму, оторванному от действительности, а значит и неполноценному в художественном и идейном отношении. О необходимости отказаться от недооценки романтизма говорит А. А. Елистратова в статье «К проблеме соотношения реализма и романтизма»: «Мы не рассматриваем романтизм как нечто универсальное; для нас это явление исторически обусловленное и подлежащее исторической оценке. Но вместе с тем мы допустили бы ошибку, если бы отсекли романтизм от живого наследия литературной классики, поныне входящего активной, действующей силой в художественное сознание передового человечества».[34]

Это не значит, что романтизм следует искусственно «подтягивать» к реализму или реабилитировать его с помощью так называемых реалистических элементов. Отрицая способность романтиков объективно рассматривать общественный процесс и типизировать явления действительности, мы фактически романтизм отождествляем с субъективным идеализмом, не учитываем всех связей и опосредствований романтизма с действительностью, своеобразия творческого метода и авторского самосознания у отдельных романтиков. Не превращая романтизм в «псевдоним или маску реализма», можно утверждать, что декабристы-романтики в своих лучших художественных обобщениях шли навстречу реализму.

Прежде всего мы не должны упрощать проблему «исторического романтизма». Декабристский романтизм отнюдь не только субъективизм и индивидуализм, нечто фантастическое и титаническое. Г. А. Гуковский в книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля», содержательной и оригинальной по ряду выдвинутых в ней положений, переносит антиисторизм, характерный для художественного творчества декабристов, на их социально-политические и исторические воззрения. Оказывается, что Рылеев и Кюхельбекер «не отличали прошлого от настоящего», «в прошлом видели то же, что в настоящем, игнорируя изменяемость и психики людей и основ общественного бытия, считая, что люди всегда одинаковы», «рассматривали прошлое и настоящее на плоскости, не видя закономерности причинных связей истории».[35]

Сам метод сближения истории с современностью еще не может служить основанием для утверждения, что декабристы-романтики не видели причинных связей истории и объективных законов общественного развития. Насколько Рылеев хорошо разбирался в закономерности смен отдель-

---

[34] А. А. Елистратова. К проблеме соотношения реализма и романтизма. «Вопросы литературы», 1957, № 6, стр. 31.

[35] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957, стр. 12—13.

lib.pushkinskijdom.ru

ных форм правления, свидетельствует его статья «Несколько мыслей о поэзии», где о народоправстве древних республик сказано в духе строгого историзма: «...сия форма правления их не нарочно была выдумана, не насильно введена, а проистекала из природы вещей, была необходимостью того положения, в каком находились тогда гражданские общества».[36] В этом смысле особенно показателен прозаический отрывок Рылеева о Наполеоне, набросанный им в 1824—1825 годах. «Твое могущество захватило все власти и пробудило народы. Цари, уничиженные тобою, восстали и при помощи народов низвергли тебя. Ты пал — но самовластие с тобою не пало. Оно стало еще тягостнее, потому что досталось в удел *многим*. Народы его приметили, и уже Запад и Юг Европы делал попытки свергнуть иго деспотизма. Цари соединились и силою старались задушить стремление свободы. Они торжествуют, и теперь в Европе мертвая тишина, но так затихает Везувий».[37] Тем же предчувствием причинных связей истории проникнута записка «О рабстве» Раевского: дворянство, «погрязшее в роскоши, разврате, бездействии», «с ужасом смотрит на необходимость потерять тираническое владычество», тогда как «миллионы скрывают свое отчаяние до первой искры».[38] Разве здесь не чувствуется понимание основ общественного бытия и социальных противоречий эпохи? Даже Федор Глинка отлично понимал сущность феодализма; вот что он писал в «Сыне отечества»: «Все капиталы, как и естественно, были тогда на стороне владельцев земель и, следственно, большие богатства в немногих руках. Употреблялись богатства сии двояко: их издерживали или на построение замков, которые справедливо могут назваться гнездами самовластия и гордости, или на устроение великолепнейших пиров, блеском которых богачи старались придать блеск своему существенному ничтожеству и закрыть бедность им подвластных».[39] Александр Бестужев и Кюхельбекер в своих ливонских повестях показали все ужасы феодализма. Кюхельбекер писал в повести «Адо» о положении эстонских крестьян: «...посреди каждого двора рыцарского находилися плаха и топор; каждый помещик, не относясь ни к кому, мог без всякого суда предавать смерти любого своего подданного, навлекшего на себя его негодование».[40]

Мы сознательно привели высказывания самых романтических писателей-декабристов (Рылеева, Раевского, Глинки, Кюхельбекера). Декабристский «исторический романтизм» явление более сложное, нежели просто вера во всемогущество человеческого разума и игнорирование основ общественного бытия. Полагаем, что более прав историк С. С. Волк: «Декабристы учились рассматривать общественную жизнь как процесс, в котором существует определенная преемственность между настоящим и будущим. При таком подходе история уже не казалась хаотическим нагромождением больших и малых событий. Становилось очевидным, что история подчиняется не капризной воле отдельных выдающихся деятелей, а каким-то своим внутренним законам. Исторические события представлялись соединенными не искусственной психологической мотивировкой и не стилистической связью, столь характерными для «Истории»

---

[36] К. Ф. Рылеев. Несколько мыслей о поэзии. «Сын отечества», 1825, № 22, стр. 150—151.

[37] К. Ф. Рылеев. Полное собрание сочинений, стр 417.

[38] В. Раевский. Стихотворения «Советский писатель» (малая серия «Библиотеки поэта»), Л., 1952, стр. 216, 215.

[39] Ф. Глинка. Подробный отчет другу о приятном вечере в обществе просвещенных людей. «Сын отечества», 1818, № 13, стр. 30.

[40] В К. Кюхельбекер. Адо. Эстонская повесть. «Мнемозина», 1824, ч I, стр. 145.

lib.pushkinskijdom.ru

Карамзина, а причинной обусловленностью, непреклонной логикой самого развития».[41]

И в эстетической системе романтиков нельзя внеисторическую «систему аллюзий» считать главной особенностью художественного метода. «Система аллюзий» была придумана для прикрытия современной темы. Насколько декабристы-романтики понимали настоящее в искусстве, свидетельствуют критические обзоры Александра Бестужева в «Полярной звезде». Во «Взгляде на русскую словесность в течение 1823 г.» Бестужев ставил в заслугу русской литературе, что в годы Отечественной войны она «под политической печатью... кружилась в обществе». «Кружиться» — это значит «увлечь за собой общество». Бестужев-романтик хорошо понимает закономерности исторического развития: «Лица и случайности проходят, но народы и стихии остаются вечны». Или: «Жизнь необходимо требует движения, а развивающийся ум дела».[42] Не случайно Пушкин сказал, что Бестужев судит «основательно и глубокомысленно».

Связь с действительностью присутствует во всех направлениях романтизма, даже у Жуковского. Но внутри самого романтизма связь эта очень различается по своей степени, по своему внутреннему качеству. Суть дела, конечно, не во внешнем правдоподобии отдельных сюжетных ситуаций и деталей и не в том, что в романтизм стихийно врываются элементы реализма. Декабристы знали, что историю творят не отдельные личности, пусть даже и самые выдающиеся. «История народа принадлежит народу — и никому более! Смешно дарить ею царей», — сказал Н. И. Тургенев при чтении «Истории Государства Российского» Карамзина.[43] Декабристы подразделяли историю национально-освободительных движений и историю политической борьбы. Эти две «истории» у них не сливаются. В этом была их ошибка. Декабристы опасались участия народных масс в борьбе с самодержавием; они боялись, что восставший народ, вдохновленный примером дворянских революционеров, возьмется и за дворянские усадьбы, превратит буржуазную революцию в народную. Именно потому, что дворянские революционеры по опыту истории понимали силу народа, они опасались вооруженного мужика. И в эстетике проблема народности в широком смысле была тем рубежом, который не сумели переступить декабристские романтики, хотя и пытались это сделать, о чем свидетельствуют революционные песни Рылеева и Бестужева, созданные для народа. Только Пушкин преодолевает романтический характер мировоззрения и становится на позиции подлинного историзма и народности. Но завоевать эти позиции Пушкину все же помогает декабристский романтизм.

В работах советских ученых (Г. А. Гуковский, Б. В. Томашевский, Д. Д. Благой, А. Н. Соколов, Б. С. Мейлах и др.) показана сложная эволюция пушкинского романтизма от «Кавказского пленника» к «Цыганам». Полную победу пушкинский реализм над романтизмом одерживает в «Борисе Годунове», но и в «Борисе Годунове», в образе юродивого, и в «Полтаве», в любовной фабуле и в сценах, изображающих полтавскую битву, Пушкин не отказывается от завоеваний романтической эстетики. Между романтизмом и реализмом существуют самые тесные отношения. Становясь на позиции реалиста, Пушкин остается в какой-то степени и романтиком. Я. Е. Эльсберг справедливо пишет, что «Пушкин — просветитель и реалист побеждал романтика, восприняв вместе

[41] С. С Волк. Исторические взгляды декабристов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 82.

[42] А А. Бестужев. Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов. «Полярная звезда на 1825 год», стр. 5, 3.

[43] Архив бр. Тургеневых, вып. 5. Пгр., 1921, стр. 115.

lib.pushkinskijdom.ru

с тем уроки западноевропейского романтизма».[44] Но в эту правильную характеристику вкралась досадная неточность. «Русский же романтизм 20-х годов, романтизм декабристов, — утверждает Я. Е. Эльсберг, — не смог играть первостепенную роль в русском литературном развитии, не приобрел классического значения, ибо у него тогда не было крепкой национальной почвы».[45] Что касается «национальной почвы», то романтизм декабристов, являясь одним из значительных завоеваний русской культуры, целиком и полностью обязан этой почве, вырастал из потребностей русской действительности и работал на эту действительность. Декабристский романтизм утверждал передовые общественные идеалы, помогал идти вперед, предугадывал те тенденции, по которым будет развиваться общественная жизнь России. Не случайно на поэтическом наследии Рылеева воспитывалось целое поколение русских революционеров. Не спорим, что декабристский романтизм не приобрел «классического значения» в истории мировой литературы. Но в национально-историческом смысле он имеет классическое значение как в своих художественных и идейных завоеваниях, так и в своих противоречиях и заблуждениях.

[44] Я. Е. Эльсберг. Пушкин и развитие мировой литературы. Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. Материалы к дискуссии о взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур. На правах рукописи. М., 1960, стр. 11.

[45] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

В. ВИНОГРАДОВ

ДОСТОЕВСКИЙ и ЛЕСКОВ

(70-е ГОДЫ XIX ВЕКА)

1

Между Достоевским и Лесковым были сложные литературные взаимоотношения. Оба эти писателя, несмотря на кажущиеся внешние соприкосновения их литературных позиций на почве своеобразного народничества, оставались чуждыми друг другу по основному направлению творчества. Разделяли их и принципы художественной стилистики, обусловленные разным пониманием основ реалистического изображения современной русской жизни, особенно в сфере типизации характеров, и различия в общественно-политических взглядах, и глубокие противоречия в оценке исторического движения, современного состояния и творческих возможностей различных начал или элементов духовной культуры русского народа. Все это с особенной остротой и силой обнаружилось в первой половине 70-х годов. Правда, внимание Ф. М. Достоевского и его литературного окружения — почвенников к творчеству Лескова было привлечено уже с начала 60-х годов, со времени вступления Лескова на широкую арену писательской деятельности. В это время Лесков печатает в петербургских журналах и газетах массу интересных, насыщенных свежим бытовым материалом статей, очерков, рассказов и повестей самого разнообразного содержания. «Казалось, что Лесков решил вступить в соревнование со всеми крупными писателями того времени, противопоставляя им и свой жизненный опыт, и свой необычный литературный язык», — писали П. Громов и Б. Эйхенбаум.[1] В руководимом Ф. М. Достоевским журнале «Эпоха» (1865, № 1) была напечатана повесть Лескова «Леди Макбет нашего уезда».[2] Сохранилось свидетельство самого Лескова, что Достоевский положительно отнесся к этой повести и сочувственно оценил своеобразие ее стиля и ее реалистические качества.

В письме к Д. А. Линеву (автор книги «Среди отверженных», М., 1888) от 5 марта 1888 года Лесков писал: «Мир, который вы описываете ‹т. е. жизнь каторжников›, мне неизвестен, хотя я его слегка касался в рассказе „Леди Макбет Мценского уезда“. Я писал, что называется, „из головы“, не наблюдая этой среды в натуре, но покойный Достоевский находил, что я воспроизвел действительность довольно верно».[3]

Любопытно, что Н. С. Лесков, рассматривая «Леди Макбет» как первый номер из «серии очерков исключительно одних типических женских

---

[1] П. Громов, Б. Эйхенбаум. Н С. Лесков. (Очерк творчества). См.: Н. С Лесков, Собрание сочинений, т. I, Гослитиздат, М., 1956, стр. XI (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[2] В издании «Повестей, очерков и рассказов М Стебницкого» (т. I, 1867) она была перепечатана под заглавием «Леди Макбет Мценского уезда».

[3] «Звезда», 1931, № 2, стр. 224—225. Ср · Н С. Лесков, Собрание сочинений, т. I, стр. 498—499.

lib.pushkinskijdom.ru

характеров нашей (окской и частью волжской) местности», предполагал таких очерков написать двенадцать: «восемь из народного и купеческого быта и четыре из дворянского. За „Леди Макбет“ (купеческого) идет „Грациэлла“ (дворянка), потом „Майорша Поливодова“ (старосветская помещица), потом „Февронья Роховна“ (крестьянская раскольница) и „Бабушка Блошка“ (повитуха)». Н. С. Лесков предлагал Н. Н. Страхову считать «все остальные очерки, назначаемые в эту серию, принадлежащими *преимущественно* „Эпохе“ (конечно, по ее выбору)» (X, 253—254).

Однако запрещение «Эпохи» и тяжелая история с задержкой и неуплатой авторского гонорара за напечатанную повесть «Леди Макбет»,[4] по-видимому, помешали дальнейшему развитию литературных отношений между Лесковым и Достоевским.

В «Русских общественных заметках»[5] Лесков по поводу написания и издания Тургеневым «Странной истории» на немецком языке язвительно заявил: «Начни глаголать разными языками г. Достоевский после своего „Идиота“ или даже г. Писемский после „Людей сороковых годов“, это, конечно, еще можно бы, пожалуй, объяснять тем, что на своем языке им некоторое время конфузно изъясняться; но г. Тургенев никакой капитальной глупости не написал, и ни краснеть, ни гневаться ему нечего» (X, 87).[6]

Таким образом, здесь Лесков выразил свое глубоко отрицательное отношение к словесно-художественным качествам романа Достоевского «Идиот», к его стилю и образам.

Оба писателя остро осознавали все углубляющиеся различия в словесно-художественных и идейно-творческих основах своей поэтики и стилистики.

В письме к А. Н. Майкову (18 (30) января 1871 года) Достоевский писал о романе Лескова «На ножах»: «Много вранья, много черт знает чего, точно на луне происходит. Нигилисты искажены до бездельничества, — но зато — отдельные типы! Какова Ванскок! Ничего и никогда у Гоголя не было типичнее и вернее. Ведь я эту Ванскок видел, слышал сам, ведь я точно осязал ее! Удивительнейшее лицо! Если вымрет нигилизм начала шестидесятых годов, — то эта фигура останется на вековечную память. Это гениально! А какой мастер он рисовать наших попиков! Каков отец Евангел! Это другого попика я уже у него читаю. Удивительная судьба этого Стебницкого в нашей литературе. Ведь такое явление, как Стебницкий, стоило бы разобрать критически, да и посерьезнее».[7]

Любопытны отклики Лескова на это письмо, когда оно стало известно ему по публикации Н. Страхова и Ор. Миллера. Н. С. Лесков писал (16 октября 1884 года) П. К. Щебальскому: «Лучшие годы жизни и сил я слонялся по маленьким газеткам да по духовным журнальчикам, где мне платили по 30 р. за лист, а без того я умер бы с голоду со всем семейством. И одно духовенство действительно явило мне любовь. Нынче по осени в Казани вышла книга „Духовные типы в русской литературе“, где эпиграфом взято место из „Соборян“ (слова Туберозова в благодарность светской литературе). Туберозов поставлен *первым* в числе типов,

---

[4] См. письма Н. С. Лескова к Ф. М. Достоевскому и Н. Н. Страхову в январе—июле 1865 года (X, 255—257).

[5] «Биржевые ведомости», 1869, №№ 236 и 340.

[6] Ср. также: Андрей Лесков. Жизнь Николая Лескова. По его личным, семейным и несемейным записям и памятям. Гослитиздат, М., 1954, стр. 291.

[7] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб, 1883, стр. 243—244 Ср.: Ф. М. Достоевский. Письма, т. II. Госиздат, М—Л, 1930, стр. 320—321.

lib.pushkinskijdom.ru

и даже сказано, что все другие писатели были, конечно, „подражателями". Между тем в изданном томе писем Ф. Достоевского он говорит даже о какой-то моей „гениальности" и упоминает о *„странном* моем положении в русской литературе", а печатно и он лукавил и старался затенять меня» (XI, 295).[8]

Здесь особенно интересны слова, характеризующие критическое отношение Достоевского к Лескову как писателю — в восприятии самого Лескова: «печатно и *он лукавил и старался затенять меня*».

В комментариях И. Я. Айзенштока делается по этому поводу самое общее разъяснение: «Упоминая дальше о печатном „лукавстве" Достоевского, Лесков мог иметь в виду его статью „Смятенный вид" («Гражданин», 1873, № 8, 19 февраля) по поводу „Запечатленного ангела" и последовавший за нею обмен язвительными репликами («Русский мир», 1873, № 87, 103; «Гражданин», 1873, № 18)» (XI, 688). Однако самая формулировка лесковского упрека по адресу Достоевского — «старался затенять меня» — остается нераскрытой.

С заявлением Н. С. Лескова, что Достоевский старался его «затенять», нельзя не сопоставить такие строки его письма к И. С. Аксакову (от 23 апреля 1875 года): «Критика могла оживить мои изнемогавшие силы, но она всего менее хотела этого. В одном знакомом доме Некрасов сказал: „Да разве мы не ценим Л<еско>ва? Мы ему *только ходу не даем*", а Салтыков пояснил: „А у тех на безлюдье он да еще кое-кто мотается, так они их сами измором возьмут"» (X, 396—397).

Следовательно, Лескову представлялось, что его преследовали современные писатели и критики из разных лагерей, больше всего революционные демократы, но и далекий от них Достоевский также не был чужд желания «затенять» его.

Понятно, что отношение самого Лескова к Достоевскому — не только как к общественно-политическому деятелю и мыслителю, но и как художнику слова — было очень сложным и противоречивым. Оно чрезвычайно любопытно для оценки литературных взаимоотношений этих великих русских писателей.

Когда в 1871 году стали печататься в журнале «Беседа» роман А. Ф. Писемского «В водовороте», а в «Русском вестнике» роман Ф. М. Достоевского «Бесы», Лесков признал идейно-художественное родство этих произведений со своим романом «На ножах». 11 февраля 1871 года Лесков писал П. К. Щебальскому: «Роман Писемского жив, но, по-моему, похабные места можно бы к черту, и это делу бы не помешало. Что за радость такая гадость? При девушках читать невозможно, и я именно на этом и попался. Достоевский, надо полагать, изображает Платона Павлова, но, впрочем, все мы трое во многом сбились на одну мысль» (X, 293). Платон Павлов — либеральный историк, высланный в Ветлугу за речь о тысячелетии России. Лесков ошибочно подозревал его черты в образе Степана Трофимовича Верховенского (см.: X, 542).

Особенно выразительно и подробно Н. С. Лесков излагает свое мнение о романе «В водовороте» в письме к А. Ф. Писемскому от 17 мая 1871 года, благодаря автора «за высокое и превысокое наслаждение», доставленное новыми главами этого произведения:

«Я прочел вчера IV кн. „Беседы" и совсем в восторге от романа, и в восторге не экзальтационном, а прочном и сознательном. Во-первых, характеры поражают верностью и последовательностью развития; во-вторых, рисовка артистическая; в-третьих, экономия соблюдена с такой строгостию, что роман выходит совсем образцовый (это лучшее ваше произ-

[8] Ср: Шестидесятые годы Изд АН СССР, М.—Л, 1940, стр. 344

lib.pushkinskijdom.ru

ведение). А наипаче всего радуюсь, что... „орлу обновишася крыла и юность его“... Вы еще романист на всем знойном зените Ваших сил, и я молю бога поддержать в Вас эту мощь и мастерство поистине образцовое.

Роман Ваш вообще публике нравится, но, конечно, имеет и хулителей, но и их нападки (очень грубые) направлены против одного, что „очень-де нескромно и цинично“... Я относительно „скороми“ имею свои мнения и не почитатель ее. По-моему, она имеет для автора то неудобство, что дает на него лишний повод накидываться, а читателя немножечко ярит и сбивает чересчур на известный лад, но „у всякого барона своя фантазия“, а что эти осудители говорят по поводу „Водоворота“, то это вздор, ибо за исключением сцены в Роше де Канкаль и глагола „ты ее изнурил“, остальное нимало не шокирует. Сцена же родов так целомудренно прекрасна, что в ней „виден бог в своем творении“, ее надо ставить рядом со сценой родов сына Домби у Диккенса. Это просто грандиозно, и на такой-то цинизм помогай Вам бог, что бы кто ни ворчал и ни шипел от безвкусия, мелкой злобы или безделия» (X, 320—321).[9]

Лесков явно предпочитает по манере изображения и повествования роман Писемского «В водовороте» «Бесам» Достоевского. 6 апреля

---

[9] Вот те две сцены из романа А. Ф. Писемского «В водовороте», которые признаны Лесковым нескромными.

«Анна Юрьевна, несмотря на происшедший спор, постаралась проститься с Еленой как можно радушнее, а князя, когда он пошел было за Еленой, приостановила на минуту.

— Посмотри, как ты девочку изнурил: ее узнать нельзя, — проговорила она ему шепотом.

— Подите вы, изнурил!.. — отвечал ей со смехом князь.

— Непременно изнурил!.. Она, впрочем, преумненькая, но предерзкая, должно быть...

— Есть это отчасти! — отвечал князь, еще раз пожимая руку кузины и уходя от нее» (ч. I, конец VI главы).

Сцена в гостинице Роше де Канкаль:

«— А ты знаешь, — подхватил князь, все ближе и ближе пододвигаясь к Елене, — что если бы ты сегодня не приехала сюда, так я убил бы себя.

— Что за глупости! — воскликнула Елена.

— Нет, не глупости; я и револьвер приготовил! — прибавил он, показывая на ящик с пистолетами.

— Фарс! — проговорила Елена с досадой. — Не говори, пожалуйста, при мне пустых слов: я ужасно не люблю этого слушать.

— Это не пустые слова, Елена, — возражал, в свою очередь, князь каким-то прерывистым голосом. — Я без тебя жить не могу. Мне дышать будет нечем без твоей любви! Для меня воздуху без этого не будет существовать, — понимаешь ты?

Елена сомнительно, но не без удовольствия покачала своей хорошенькой головкой.

— Наконец, я прямо тебе говорю, — продолжал князь, — я не в состоянии более любить тебя в таких далеких отношениях... Я хочу, чтобы ты вся моя была, вся!..

Елена при этом немного отвернулась от него.

— Да разве это не все равно? — сказала она.

— Нет, не все равно.

— Ну, люби меня, пожалуй, как хочешь! — проговорила, наконец, Елена, но лица своего по-прежнему не обращала к нему.

— Я сегодня, — говорил, как бы совсем обезумев от радости, князь, — видел картину «Ревекка», которая, как две капли, такая же красавица, как ты, только вот она так нарисована, — прибавил он и дрожащей, но сильной рукой разорвал передние застежки у платья Елены и спустил его вместе с сорочкою с плеча.

— Что ты, сумасшедший? — было первым движением Елены воскликнуть.

Князь же почти в каком-то благоговении упал перед ней на колени.

— О, как ты дивно хороша! — говорил он, простирая к ней руки.

Елена пылала вся в лице, но все-таки старалась сохранить спокойный вид: по принципам своим она находила очень естественным, что мужчина любуется телом любимой женщины» (ч. I, гл. IV).

lib.pushkinskijdom.ru

1871 года Лесков пишет Писемскому: «Не мне писать Вам похвальные листы и давать „книги в руки", но по нетерпячести своей не могу не крикнуть Вам, что Вы богатырь. Прочел я 3-ю книжку „Беседы"... молодчина Вы! Помимо мастерства, Вы никогда не достигали такой силы в работе. Это все из матерой бронзы; этому всему века не будет! Подвизайтесь и не гнушайтесь похвал „молодших людей", радующихся торжеству Ваших сил и желающих Вам бодрости и долгоденствия» (X, 300).

В тот же день Лесков восторженно пишет С. А. Юрьеву: «Роман Писемского пытаются злословить, но, по-моему, он могучая и превосходная вещь. Силы Писемского еще никогда и ни в одном из его произведений не проявлялись с такой яркостью. Это положительно так. Что бы кто ни говорил, а всем злословием не повалить одного Элпидифора Мартыныча с акушеркой. Могучая, могучая штука! Фигуры стоят как бронзовые: им века не будет» (X, 301).

Лесков иногда называл себя учеником Писемского. Стиль Писемского со свойственным этому писателю обилием бытовых деталей, физиологизмом изображения персонажей, с внешними приемами рисовки поз и движений, отражающих или передающих их переживания, с социально дифференцированными формами разговорного просторечия гораздо ближе к художественному направлению Лескова, чем стиль Достоевского после «Преступления и наказания». Бытовой реализм Писемского и Лескова противостоит психо-идеологическому реализму Достоевского. Это противопоставление двух типов реалистического метода в истории русского искусства находит особенно острое выражение в полемике между Лесковым и Достоевским в 1873 году.

Л. П. Гроссман в своем исследовании «Жизнь и труды Ф. М. Достоевского» («Academia», М.—Л., 1935) под датой 4 апреля 1873 года заметил: «В газете „Русский мир" помещено письмо в редакцию под заглавием „О певческой ливрее" и за подписью „Псаломщик" полемизирующее со статьей „Дневника писателя" об академической выставке (о певческих костюмах на картине Маковского) («Русский мир», 1873. № 87; см. под 23 апреля 1873 г.)». Под датой же 23 апреля (1873 года) читаем: «В газете „Русский мир" помещена заметка „Холостые понятия о женатом монахе" за подписью „Свящ. Касторский", возражающая против напечатанного в № 15—16 „Гражданина" рассказа Недолина „Дьячок". В заметке резко обличается „невежество писателя Достоевского" («Русский мир», 1873, № 103)».

Достоевский ответил на эту статью в своем «Дневнике писателя» 1873 года в главе X — «Ряженый».[10] «В своем ответе, — пишет Л. П. Гроссман, — он дает понять, что считает автором „Холостых понятий о женатом монахе", как и предыдущей заметки „Псаломщика" в № 87 „Русского мира" — Н. С. Лескова. Наблюдения над языком своего оппонента, замечания по поводу подслушивания и собирания „характерных словечек", от которых „читатели хохочут", о слоге, построенном на словесных „эссенциях", о заявленной монополии „описывать бытовую сторону духовенства" прямо обращают к Лескову, которого Достоевский неоднократно называет в своем ответе. „Помилуйте, можно написать пером слово «дьячок» совсем без намерения отбивать что-нибудь у г. Лескова". И под конец статьи: „Правда, смутило меня, на одно мгновение, одно странное обстоятельство: ведь если ряженый типичник напал на г. Недолина, то, ругая его, в противоположность ему должен бы был хвалить самого себя. (На этот счет у этих людей нет ни малейшего самолюбия: с полнейшим бесстыдством готовы они писать и печатать похвалы себе сами и соб-

[10] «Гражданин», 1873, № 18, 30 апреля.

lib.pushkinskijdom.ru

ственноручно). А между тем, к величайшему моему удивлению, типичник выставляет и хвалит талантливого г. Лескова, а не себя. Тут что-нибудь другое и, наверное, выяснится. Но ряженый не подлежит ни малейшему сомнению"».

«Следует признать, — комментирует далее Л. П. Гроссман, — соображения Достоевского правильными: знакомство с церковной историей и бытом духовенства в обеих заметках „Русского мира", характерная витиеватость заглавия второй из них „Холостые понятия о женатом монахе", близость Лескова к редакции „Русского мира" — все это вполне подтверждает мысль о принадлежности указанных статей его перу. В 1873 г. в „Русском мире" печатался „Очарованный странник" (в восемнадцати №№) и были помещены статьи Лескова „Монашеские острова на Ладожском озере" (в девяти №№), „Таинственные книги", „Плач фразеров", „Адописные школы", „О русской иконописи".

Заметки „Русского мира" 1873 г. „О певческой ливрее" и „Холостые понятия о женатом монахе" (за подписями Псаломщик и Свящ. Касторский) следует внести в библиографию затерянных писаний Лескова».[11]

Сын Лескова — Андрей Лесков в своем труде «Жизнь Николая Лескова» в этой связи пишет:

«Казалось, разочлись на весь век.

Но... не истек и год, как Лескова „подмывает" уже на новую „загвоздочку": „Достоевский обидел их [«редстокистов», великосветских последователей апостола модного «нововерия» лорда Редстока, — *А. Л.*] в «Гражданине» и назвал «светскою беспоповщиной»... Это с ним хроническое: всякий раз, как он заговорит о чем-нибудь касающемся религии, он непременно всегда выскажется так, что за него только остается молиться: «Отче, отпусти ему!»"

Спасибо, на этот раз „отпустил" и сам оплошавший.

В полной взаимной отчужденности протекают три года, почти раззнакомились».[12]

К второму полугодию 1874 года Л. П. Гроссман относит такой эпизод из истории отношений Ф. М. Достоевского и Н. С. Лескова:

«В рукописях „Подростка" имеется запись следующей эпиграммы:

Описывать все сплошь одних попов,
По-моему и скучно и не в моде;
Теперь ты пишешь в захудалом роде;
Не провались Л-в».

«Эпиграмма, — комментирует Л. П. Гроссман, — относится несомненно к Н. С. Лескову, за деятельностью которого Достоевский внимательно следил... Первая строка эпиграммы с упоминанием „попов" обращает к замечанию Д-го в главе „Ряженый" (Дневн. писат. 1873 X): „...можно написать слово «дьячок» совсем без намерения отбивать что-нибудь у г. Лескова". В 3-й строке эпиграммы намек на новый роман Лескова „Захудалый род", печатавшийся в „Русском вестнике", 1874, июль, август, октябрь. Эти моменты публикации служат основанием для датировки эпиграммы».[13]

Любопытно, что участие Лескова в «Гражданине» во время редакторства Достоевского не состоялось, хотя такое предложение от кн. Мещер-

---

[11] Леонид Гроссман. Жизнь и труды Ф. М. Достоевского. Биография в датах и документах. «Academia», М—Л, 1935, стр. 209—210.

[12] Андрей Лесков. Жизнь Николая Лескова, стр. 292.

[13] Леонид Гроссман. Жизнь и труды Достоевского, стр. 347. Ср. Андрей Лесков. Жизнь Николая Лескова, стр. 292.

lib.pushkinskijdom.ru

ского исходило.[14] Между тем посланный Лесковым в редакцию «Гражданина» «Очарованный странник» был возвращен автору Ф. М. Достоевским как редактором «Гражданина». Лишь в 1874 году, после ухода Достоевского с поста редактора этого журнала, завязывается связь Лескова с «Гражданином» (см. письма И. С. Аксакову от 5 и 23 декабря 1874 года — X, 366—369).

Все это выдвигает историческую задачу осмысления принципов соотношения и столкновения словесно-художественных систем Лескова и Достоевского в широком, сложном и противоречивом движении русского реализма. Попутно возникает и более общий вопрос об особом направлении в развитии реалистического метода, о направлении своеобразного социально-бытового и конкретно-чувственного реализма с яркой народно-речевой расцветкой иногда экзотического характера. Узкое начало пути в этом направлении было проложено А. Ф. Писемским.

Если продолжить пока еще только линейную схему литературных взаимоотношений Лескова и Достоевского на вторую половину 70-х годов XIX века, то здесь не обойдется и без обращения к творчеству Л. Толстого. Именно в оценке произведений Л. Толстого нагляднее всего проявляется специфичность отношения Лескова к Достоевскому.

Правда, ко второй половине 70-х годов относится лишь одно известное выражение восторга и сочувствия со стороны Н. С. Лескова, вызванное рассуждениями Достоевского в «Дневнике писателя» за 1877 год о «негодяе» Облонском и «чистом сердцем» Левине как двух типах современного общества. За образом Стивы Облонского, который «одной чертой осудил весь христианский порядок, личность, семейство», у Достоевского стоят и европейские буржуа и предводители пролетариев, готовящиеся к бою. В образе же Левина, хотя и смутно, Достоевский провидел наступающую «будущую Россию честных людей, которым нужна лишь одна правда». В этой связи Достоевский излагает и свое понимание «русского решения вопроса» — вопроса о братстве людей «от полноты радостной жизни, от полноты любви».[15]

Прочитав эти страницы рассуждений Достоевского о героях «Анны Карениной», Н. С. Лесков в ночь на 7 марта 1877 года написал благодарственное письмо Достоевскому, представляющее собой восторженный отклик на заметки и мысли Достоевского в «Дневнике писателя» за 1877 год (февраль, гл. II — «Злоба дня» и сл.): «Сказанное по поводу „негодяя Стивы“ и „чистого сердцем Левина“ так хорошо, — чисто, благородно, умно и прозорливо, что я не могу удержаться от потребности сказать Вам горячее спасибо и душевный привет. Дух Ваш прекрасен — иначе он не разобрал бы этого *так*. Это анализ *умной души*, а не головы» (X, 449).

В 80-е годы Н. С. Лесков несколько раз сопоставляет Достоевского с Толстым и отдает явное предпочтение Л. Толстому, его учению и его стилю, его художественному мастерству. Так, когда появилась книга К. Н. Леонтьева «Наши новые христиане», то приятель Лескова киевский профессор-историк России и русской церкви Ф. А. Терновский написал статью, заглавие которой было рекомендовано и внушено Лесковым: «Гр. Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский под Кривосудом» (XI, 270). Однако написанная на эту тему статья Терновского показалась неудачной и редакции «Нового времени», и самому Лескову. «Лесков основа-

---

[14] См. письмо Н. С. Лескова к кн. В. П. Мещерскому от 18 марта 1873 года (X, 357—358).

[15] См: Ф М Достоевский Дневник писателя за 1877, 1880 и 1881 годы Госиздат, М —Л., 1929, стр. 56, 58, 64.

lib.pushkinskijdom.ru

тельно переделал ее и опубликовал под своей подписью в виде двух связанных между собою статей: „Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи (Религия страха и религия любви)“ — „Новости и биржевая газета“, 1883, № 1, 1 апреля; № 3, 3 апреля и „Золотой век. Утопия общего переустройства (По поводу новой книги Леонтьева «Наши новые христиане»)“ — „Новости и биржевая газета“, 1883, № 80, 22 июля; № 87, 29 июля» (XI, 678, комментарии И. Я. Айзенштока).

Н. С. Лесков защищает Ф. М. Достоевского от обвинений со стороны К. Леонтьева в ересях: «Ересь первая: Достоевский верит в прогресс человечества, в будущее блаженство всех народов, в воцарение на земле благоденствия и гармонии, в торжество любви, правды и мира...» «Вторая ересь Достоевского», по мнению К. Леонтьева, состоит в той «космополитической любви, которую Достоевский считает уделом русского народа». Н. С. Лесков заявляет, что «голос совести велит нам стоять на стороне Достоевского». Однако Л. Толстой, по мнению Лескова, «гораздо сведущее Достоевского в религиозных вопросах».[16]

Преклоняясь перед Толстым и скептически относясь к толстовству, Лесков искал в идеях Л. Н. Толстого опору для своей борьбы с русской бюрократией и официальной церковностью. По словам В. Гебель, «в неопубликованной до сего времени статье Лескова „Ошибки и погрешности в суждениях о гр. Толстом“ (1876) содержатся интересные и справедливые высказывания писателя о себе»: «Я не народник в том смысле, чтобы мне все даже плохое русское нравилось более хорошего, но чужеземного. Я не думаю тоже, что наученным русским людям следует итти в науку к неученным. Но тем не менее, я думаю, что следует прислушиваться к голосу народному и брать мнения народные в соображения».[17]

В статье Н. С. Лескова «О „куфельном мужике“» (1886) в связи с сочувственным изображением той роли, которую играл кухонный мужик в последние дни жизни Ивана Ильича в повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», воспроизводится история зарождения и распространения темы «куфельного мужика» (т. е. темы простого народа, крестьянства) как центральной проблемы духовного возрождения России в 70-х годах XIX века. Зима 1875—1876 годов «была очень памятная зима, в которую в петербургском обществе получил особенный интерес и особенное значение „куфельный мужик“.

Ф. М. Достоевский тогда был на самой высоте своих успехов, по мере возрастания которых он становился все серьезнее и иногда сидел неприступно и тягостно молчал или „вещал“. О нем так выражались, будто он не говорит, а „вещает“. И он-то в ту зиму тут, в доме графини Толстой (вдовы поэта А. К. Толстого, — *В. В.*), впервые и провещал нам о „куфельном мужике“, о котором до той поры в светских салонах не упоминалось. Потом в так называемом „свете“ об этом мужике говорили много, долго, страстно и не переставали поминать его даже до той самой поры, как в печати появился рассказ Льва Николаевича о смерти Ивана

[16] К первой статье Н. С. Лесков делает следующее примечание: «Пишущий эти строки знал лично Ф. М. Достоевского и имел неоднократно поводы заключать, что этому даровитейшему человеку, страстно любившему касаться вопросов веры, в значительной степени недоставало начитанности в духовной литературе, с которою он начал свое знакомство в довольно поздние годы жизни, и по кипучей страстности своих симпатий не находил в себе спокойствия для внимательного и беспристрастного ее изучения. Совсем иное в этом отношении представляет благочестиво настроенный и философски свободный ум графа Л. Н. Толстого, в произведениях которого — как напечатанных, так еще ярче в ненапечатанных, а известных только в рукописях, — везде видна большая и основательная начитанность и глубокая вдумчивость».

[17] Валентина Гебель. Н. С. Лесков. В творческой лаборатории. «Советский писатель», М., 1945, стр. 48.

lib.pushkinskijdom.ru

Ильича. Вообще в свете „кухонный мужик" представлял нам давно знакомое лицо, которое задолго до его пришествия предвещано было Достоевским и только ожидалось, и ожидалось не без страха. Для многих это затрапезное лицо было полно сначала непонятного, но обидного или по крайней мере укоризненного значения, а потом для иных оно стало даже признаком угрожающего характера. Это так сделал или приуготовил Достоевский» (XI, 146—147).

Доказывая в прессе и в петербургском обществе, что «в России лучше, чем в других странах», Достоевский рекомендовал идти за «наученьем к „куфельному мужику"». Когда однажды в салоне Ю. Д. Засецкой, дочери знаменитого Дениса Давыдова, зашел разговор, в чем же состоит это «все», чему может научить «куфельный мужик», Достоевский молвил: «жить и умирать». Тайна учительного значения «куфельного мужика», по ироническому слову Лескова, была унесена Достоевским в могилу.

«Чем Ф. М. Достоевский, как чуждый пришлец в большом свете, только пугал, то граф Л. Н. Толстой сделал. Как свой человек, зная все входы и выходы в доме, он пропустил и ввел кухонного мужика в апартаменты. Что люди, пользуясь силами жизни и растрачивая их на свои карьерные заботы, отмегали, то предсмертные муки заставили одного из них принять к себе. Иван Ильич, оставленный всеми и сделавшийся в тягость даже самым близким родным, нашел истинные, в простонародном духе, сострадание и помощь в одном своем *куфельном* мужике. Таким образом, пришел этот предвозвещенный Достоевским мужик, не принеся с собой ни топора, ни ножа, — он принес одно простое доброе сердце, приученное знать, что в горе людям „послужить надо". Барин сам попросил мужика прийти к нему, и вот перед отверстым гробом куфельный мужик научил барина ценить истинное участие к человеку страждущему, — участие, перед которым так ничтожно и противно все, что приносят друг другу в подобные минуты люди светские».

И далее Лесков ставит вопрос: «Но этому ли куфельный мужик должен был научать по программе Достоевского, со слов которого разговор о куфельном мужике около десяти лет болтался в обществе, — это остается открытым вопросом, который гр. Толстой разрешил в своем вкусе, — может быть, совсем иначе, чем тот, кто его поставил» (XI, 153—154).

Лескову даже кажется, что Л. Толстой своим образом кухонного мужика в «Смерти Ивана Ильича» дает новое и правильное разрешение вопроса, поставленного Достоевским. «Мужик научает жить, памятуя смерть, он научает приходить послужить страждущему. Последовать ему очень похвально и нимало не унизительно» (XI, 155).

Таким образом, отрицательное или во всяком случае крайне критическое отношение Н. С. Лескова к мистическому «народничеству» Достоевского, к его оценке роли «народа», крестьянства в идеологическом просветлении всех классов русского общества ярко проявилось в статье Н. С. Лескова «О куфельном мужике и проч.». Н. С. Лесков, касаясь этического учения Л. Н. Толстого, его «народолюбия», стремится показать, насколько толстовское понимание «мужика» глубже, реалистичнее и органичнее, чем неистовые вещания Достоевского «учиться всему» у «куфельного мужика».[18] При этом Лесков, работая над статьей, придавал особен-

[18] Сам Н. С. Лесков писал о своем отношении к Л. Толстому так (от 8 июня 1893 года): «Толстой есть для меня моя святыня на земле... Он просветил меня, и я ему обязан более, чем покоем земной жизни, а благодеяние его удивительного ума открыло мне путь в жизнь без конца, путь, в котором я путался и непременно бы запутался, а вы думаете, что меня можно обидеть, сказав мне: „а вы,

lib.pushkinskijdom.ru

ное значение возможности свободно высказать свое мнение о сущности или о существе обожествления русского народа в мировоззрении Достоевского. В письме к А. С. Суворину (от 24 января 1887 года) Лесков писал: «„О «куфельном мужике»“ лучше было, да пришлось печатать в „Новостях“, потому что у Вас не удалось бы рассказать правды о Достоевском. Я уже привык слоняться, где бы только просунуть то, что считаю честным и полезным» (XI, 327).

Лесков подчеркивает, что Достоевский, бывший в начале своей писательской карьеры очень застенчивым, к концу жизни очень изменился: «застенчивость его оставила — особенно после поездки в Москву на пушкинский праздник». Тут же любопытное замечание: «Задумчивую серьезность его не все умели отличить от дерзости, с которою, впрочем, она иногда очень близко соприкасалась» (XI, 151, примечание).

Не менее симптоматична лесковская характеристика полемического стиля Достоевского, его манеры спора, которая обнаруживала в Достоевском «более страстности, чем сведущности»: «...будучи умен и оригинален, он старался ставить „загвоздочки“, а от уяснений и от доказательств он уклонялся: загвоздит загвоздку и умолкнет, а люди потом все думают: что сие есть? Порою все это выходило очень замысловато и забавно» (XI, 148).

Лесков называл Достоевского «православистом», но был невысокого мнения о его богословском образовании. Рассказывая о религиозных спорах Достоевского с дочерью Дениса Давыдова, Юлией Денисовной Засецкой, «заведомой протестанткой», Лесков замечает: «Споры у них бывали жаркие и ожесточенные, Достоевский из них ни разу не выходил победителем. В его боевом арсенале немножко недоставало оружия. Засецкая превосходно знала библию, и ей были знакомы многие лучшие библейские исследования английских и немецких теологов. Достоевский же знал священное писание далеко не в такой степени, а исследованиями его пренебрегал и в религиозных беседах обнаруживал более страстности, чем сведущности» (XI, 148).

Лесков придерживался иных, более скептических и реальных взглядов на современную церковь и духовенство, чем Ф. М. Достоевский. «Изображенные мною (в «Божедомах», «Соборянах», — *В. В.*) типы суть типы консервативные, — писал он П. К. Щебальскому (8 июня 1871 года), — а что дает нынешняя прогрессирующая церковь, того я не знаю и боюсь ошибиться... Как это будет обновление церкви с Дмитрием Толстым на крестовом шнурке, того мое художественное чутье не берется предсказать мне... Я не враг церкви, а ее друг, или более: я покорный и преданный ее сын и уверенный православный — я не хочу ее опорочить; я ей желаю честного прогресса от коснения, в которое она впала, задавленная государственностью, но в новом колене слуг алтаря я не вижу „попов великих“, а знаю в лучших из них только рационалистов, то есть нигилистов духовного сана» (X, 328—329).

Н. С. Лесков с предубеждением относился и к художественному методу Достоевского, к приемам его психологического анализа и к его стилю. Когда А. С. Суворин на банальный, бродячий народно-сказочный и литературный сюжет о спрятанном под периной или в шкафу любовнике, умершем от удушья, и о последующем шантаже дворника или ла-

---

однако, не Толстой!“ Я не только „однако, не Толстой“, но я совсем не близок к нему, но его разумение мне понятно, и я, перечитав горы книг известного рода, нашел толк и смысл только в этом разумении, и в нем успокоился и свой фонаришко бросил... Он теперь мне уже не годится: я вижу яркий маяк и знаю, чего держаться...» (А. И. Фаресов. Против течений. СПб., 1904, стр. 114).

lib.pushkinskijdom.ru

кея, который помог несчастной любовнице унести труп,[19] написал новогодний рассказ «Трагедия из-за пустяков» (напечатанный в «Новом времени», 1885, № 3531, 25 декабря), Лесков пришел в восторг и писал С. Н. Шубинскому: «Суворин меня очень обрадовал: рассказ его в рождественском номере исполнен силы и прелести и притом — смел чертовски. Это написано так живо и сочно, что брызжет на читателя не только горячею кровью, но даже и спермой... По смелой реальности и верности жизни я не знаю равного этому маленькому, но превосходнейшему рассказу... Рассказ дышит силою и зрелостью ума, глядящего зорко и опытно. Словом, это прекрасно, несмотря на несоответствующее заглавие и на несколько скомканное окончание. Какая бы из этого могла выйти драма!.. И, однако, ее на сцену бы не допустили. В общей экономии картины холуй остался не выписан, а тут два-три штриха могли потрясти читателя глубже, чем все остальное, написанное страстно и с удивительною жизненностью. „Орлу обновишася крила его". В этом рассказе материала художественного на целую повесть, в которой анализа можно было обнаружить столько, сколько его не обнаруживал нигде Достоевский. И притом — какого анализа? — не „раскопки душевных нужников" (как говорил Писемский), а погружение в страсть и в казнь за нее страстью же (страстью лакея). Это не „пустяки", а „преступление и наказание" по преимуществу. Суворин сжег в этот рождественский вечер в своем камине не „рождественский чурбак", а целый дуб, под ветвями которого разыгралось бы много дум. За это на него можно сердиться. Так глубоко не всегда заколупишь. Жаль, если этот рассказ останется мало замеченным, — а это возможно, как возможно и то, что его справедливые *направленские* рецензенты назовут „клубничным" и т. п.» (XI, 306).

Впрочем, сам Лесков склонен был внести некоторые исправления и дополнения в ход развития сюжета. Об этом он пишет С. Н. Шубинскому в постскриптуме: «Она могла в трех строках рассказать, как она в первый раз отдалась лакею... Ее томил страх после смерти любовника... она не спала, ей что-то чудилось... лакей вышел из ниши, где тот погиб, и тут

---

[19] См. статью В. В. Сиповского в «Журнале Министерства народного просвещения» (1913, № 10, отд. 2, новая серия, т. XLVII) «Северные сказки. (История одного сюжета)». Вот краткое переложение фельетона А. С. Суворина в книге А. И. Фаресова «Против течений» (стр. 223): «Фельетон А. С. Суворина взят из действительной жизни и помещен в „Новом времени" от 25 декабря 1885 года за № 3531, под названием „Трагедия из-за пустяков". Командир полка рассказывает о том, как офицеры и он сам в молодости ухаживали за красивой помещицей Ильменевой. Последняя предпочла всем им корнета Привалова и пригласила его к себе на всю ночь во время отъезда своего мужа из усадьбы „Покровское" в город. Полковник знал о предстоящем свидании, но из ревности ничего не сделал, чтобы удержать Ильменева у себя на квартире, когда тот изъявил ему намерение вернуться в ту же ночь обратно к себе в усадьбу. По-видимому, полковник и красавица Юлия приписывают последующую трагедию „пустякам". По крайней мере, она говорит ему: „Господи, и все это из-за такого вздора, из-за такой малости! Отчего я прямо не сказала мужу: «виновата... у меня любовник»". Из-за этой „малости" разыгралась следующая драма: в соседней со спальней комнате была глубокая ниша с платьем, куда и бросился корнет Привалов, заслышав ночью шаги вернувшегося мужа. В нише он задохся и умер. Чтобы скрыть его труп, Юлия прибегла к помощи лакея Якова. На этой почве и разыгралась „трагедия". „Этот раб, говорит Юлия, это подлое животное не только обирал меня, не только заставил заступаться перед мужем и обкрадывать мужа и моих детей, он заставил меня сделаться его любовницей!" Когда не стало более сил терпеть, она отравила его и ночью в отчаянии прибежала к полковнику с горькой исповедью своей жизни. Безвыходность несчастной женщины обострила в нем давнее к ней расположение. Он принял быстрое решение и убедил ее остаться у него... в заключение он говорит: „Выше Покровского есть глубокий омут... Труп Якова путешествовал в моей лодке до этого омута и на дне его погребен... Это было в следующую ночь..."»

lib.pushkinskijdom.ru

его смелость и нахальство и ее отчаяние. Думала отделаться одним мгновением, а он ввел это в хроническое дело... У нее явилось что-нибудь вроде не бывшей ранее страсти к духам... она все обтирала руки (как леди Макбет), чтобы от нее не пахло его противным прикосновением. Эта новая ее привычка до развязки рассказа увеличивала бы силу чего-то в ней совершающегося. — Очень глубокий и сильный рассказ.

В Орловской губернии было нечто в этом роде. Дама попалась в руки своего кучера и дошла до сумасшествия, все обтираясь духами, чтобы от нее „конским потом не пахло". — Лакей у Суворина недостаточно чувствуется читателем, — его тирания над жертвою почти не представляется, и потому к этой женщине нет того сострадания, которое автор непременно должен был постараться вызвать, как по требованию художественной полноты положения, так и потому, чтобы сердцу читателя было на чем с нею помириться и пожалеть ее, как существо, оттерпевшее свою муку. По крайней мере я так чувствую, а может быть, и он тоже.

Иначе все как-то легко сошло... Очень уж легко» (XI, 307).

Через два дня (28 декабря 1885 года) Н. С. Лесков писал в том же духе А. С. Суворину: «Рассказ Ваш действительно превосходен. Вы до него ничего столь хорошо не написали. Вы посмотрите-ка за собою: не это ли и есть Ваш жанр, до которого Вы вон когда только докопались!.. Это очень глубоко, умно и сильно сделано. Лакей не должен был заявить свои претензии в ту же ночь, как убрал тело... Я так не думал. Это было бы грубо и противохудожественно. Нет, — он ее томил взглядами, она страдала от мысли, что он „чего-то" еще хочет. Ум ей налгал, что — „нет — этого не может быть". Она сочла за унижение его остерегаться, — а он тут-то ее и оседлал. Вы бы написали это прелестно. — Стремление „отогнать противный запах" есть характерная черта женщин, спавших с мужчинами, возобладавшими ими насилием того или иного рода. — Убрать тело лакея было необходимо. Это Вам правду сказали. От этого конец и вышел скомкан» (XI, 308).

Все эти оценки и критические замечания, сопоставление стиля изображения человеческой психики с манерой Достоевского и предпочтение, оказываемое стилю Суворина, — все это дает богатейший материал для исторического понимания и истолкования словесно-художественной системы Н. С. Лескова в ее развитии, изменениях и колебаниях.

Сложность и запутанность отношений между Достоевским и Лесковым ярко сказываются в болезненной реакции Лескова на сплетню о том, что он является автором некролога о Ф. М. Достоевском, напечатанного в «Петербургской газете» (1881, № 25, 30 января). Н. С. Лесков писал А. С. Суворину (в ту ночь на 3 февраля 1881 года): «Значит, Вы считали возможным, что я, написав статью против покойного, потом пришел к нему в дом и шел за его гробом... Это ужасно! Зачем Вы сочли меня способным на этакую низость?.. О Достоевском я имею свои понятия, может быть не совсем согласные с Вашими (то есть не во всем), но я его уважал и имею тому доказательства. Я бывал в критических обстоятельствах (о которых и Вы частью знаете), но у меня никогда не хватило духу напомнить ему о некотором долге, для меня не совсем пустом (весь гонорар за «Леди Макбет»). Вексель этот так и завалялся. Я знал, что требование денег его огорчит и встревожит, и не требовал. И вот, едва он умирает, как мне приписывают статью против него...» (XI, 250).

Сын Лескова Андрей Лесков так пишет об отношении Лескова к Достоевскому после смерти этого последнего:

«Достоевского схоронили. Неприязненность в живом не умирала.

В беседах, письмах, статьях и заметках Лескова о Достоевском, под тем или другим впечатлением или настроением, говорится то с призна-

lib.pushkinskijdom.ru

нием, почитанием, даже заступничеством,[20] как о прозорливом, полнодумном и любимом писателе, о его многострастном пере, то — правду говоря, чаще — едко.[21]

Собеседнику или читателю неизбежно врезываются в память выражения: „вещал", „великие учителя", перед которыми „кадили" и „приседали", а теперь „втихомолку смеются над юродствами, до которых ими были доведены люди действительно даровитые, но исковеркавшиеся в «экстазах»".[22]

Незадолго до собственной смерти, тяжело больной, он дает убежденное заключение о вредности и опасности политической настроенности Достоевского. Вспомнив, как „часто путались, а иные и совсем запутались (напр. Писемский, Достоевский, Всев. Крестовский и еще кое-кто)", Лесков завершает мысль: „Но если бы Ф. М. Достоевский пережил событие, случившееся вскоре после его смерти [1 марта 1881 года, смерть Александра II. — *А. Л.*], то этот, в своем попятном движении, был бы злее и наделал бы огромный вред по своему значению на умы, покорные авторитету и несостоятельные в понимании „веяний"[23]». [24]

2

Полемика Достоевского с Лесковым, особенно острое выражение нашедшая в главе «Ряженый» в «Дневнике писателя» за 1873 год, чаще всего истолковывается лишь в плане «вопросов художественного языка».[25] «Достоевский критиковал стремление к натуралистической внешней „характерности" при изображении речи персонажей. В „Дневнике писателя", полемизируя с Лесковым, он выступил против писателей, герои которых говорят „эссенциями", т. е. одними бытовыми выражениями и специфическими терминами, характерными для лексики узко определенной социальной среды. Указывая на неправдоподобность речи, перенасыщенной „эссенциями", Достоевский стилизации и поискам внешней бытовой характерности противопоставлял стремление к глубокому раскрытию внутреннего психологического содержания образа». Так написано в академической «Истории русской литературы».[26] Но историческая сущность литературной вражды Лескова и Достоевского сложнее и глубже.

Она связана с коренными различиями их художественных систем и эстетических взглядов. Вопрос о месте Достоевского в ряду великих русских писателей-реалистов до сих пор служит предметом дискуссий, страстного обсуждения. Точно определить индивидуальное место писателя — это значит указать прямых литературных соседей Достоевского, его последователей и продолжателей — с одной стороны, и с другой стороны — его антиподов, противников и их сторонников. Между тем если можно говорить о школе молодого Достоевского во второй половине 40-х годов, то степень воздействия творчества Достоевского на развитие русской литературы с 60-х годов XIX века до начала 80-х годов остается

---

[20] «Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи» — «Новости и биржевая газета», 1883, № 1, 1 апреля, изд. 1-е. *(Прим. А. Лескова)*.

[21] «О куфельном мужике и прочем» — там же, 1886, № 151, 4 июня, изд. 1-е. (*Прим. А. Лескова*).

[22] «Литературное бешенство» — «Исторический вестник», 1883, апрель. (*Прим. А. Лескова*).

[23] Письмо к М. О. Меньшикову от 27 мая 1893 г. Пушкинский дом. (*Прим. А. Лескова*).

[24] Андрей Лесков. Жизнь Николая Лескова, стр. 293.

[25] См. академическую «Историю русской литературы» (т. IX, ч. 2, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 83).

[26] Там же, стр. 106.

lib.pushkinskijdom.ru

совсем еще не изученной. Характеристики реализма Достоевского очень противоречивы.

Так, Л. П. Гроссман пишет: «Близкий во многом к направлению критического изображения действительности и нередко являющий высокие образцы, стиль романиста своеобразен и является качественно иным. Неотразимая истинность переживаний придает его живописи резкие черты реалистического отражения жизни. Но это... реализм особого типа — психологический, философский, поэтический, эмоциональный, утопический, подчас пародийный, сатирический или гротескный, а по термину самого Достоевского, „пророческий“, т. е. стремящийся определить, на основе глубоких течений современной истории, линии ее будущего развития».[27]

До сих пор у нас господствовало противопоставление стиля и художественного мироощущения Достоевского стилю и художественному восприятию и воспроизведению жизни Л. Н. Толстого. Делалось это обычно в плане контрастов изображения и представления как жизни, так и характеров в творчестве того и другого писателя (см. освещение этой проблемы в сочинениях Д. С. Мережковского, В. В. Вересаева, Н. С. Трубецкого и др.). Но работы этого типа в основном не опираются на тщательный историко-стилистический или, шире, историко-литературный анализ сопоставляемых систем словесно-художественного творчества, не говоря уже о спорности, а иногда и явной ошибочности их методологических обоснований.

Для воссоздания подлинной исторической картины связей и взаимодействия разных реалистических стилей в истории русской литературы XIX века необходимо широкое сравнительно-типологическое исследование словесно-художественных систем Достоевского, Тургенева, Писемского, Гончарова, Л. Толстого, Герцена, Салтыкова-Щедрина и других русских классиков.

Правда, были попытки вообще противопоставить творчество Достоевского и стиль его произведений 60—70-х годов «всей повествовательной школе» русского реализма. Так, комментируя запись Достоевского (от 1 ноября 1870 года), относящуюся к «Бесам», в которой автор заявляет о том, что он лишь коснется «иногда чисто картинно, бытовой стороны нашей губернской жизни», «специально же описательной частью нашего современного быта заниматься не станет», Г. И. Чулков писал: «Художник, очевидно, прекрасно сознавал особенности своей поэтики. Прежде всего он озабочен тем, чтобы отмежеваться от так называемого „бытового романа“. Автор — хроникер „события“, а не быта. „Описательная часть“ его нисколько не интересует. В этом смысле роман Достоевского является прямою противоположностью романам его современников — Тургенева, Писемского, Гончарова, Льва Толстого и других бытописателей. Достоевский не собирается живописно изображать действительность. Недаром он признавался, что „занимательность“ для него важнее даже „художественности“. Под художественностью он разумеет прием картинности изложения. „Заниматься собственно картиною нашего уголка мне и некогда“, — заявляет Достоевский, подчеркивая этим выразительным „некогда“ динамичность своего романа. В сущности, в этом признании есть прямая полемика со всею повествовательною школою, занимавшей тогда господствующее положение в литературе. Достоевскому „некогда“ заниматься бытом, потому что он видит прежде всего события. В самом деле, трагедия строится не на бытовых картинах. Он касается их ровно

[27] Л. П. Гроссман. Достоевский — художник. Сб. «Творчество Достоевского», Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 368.

lib.pushkinskijdom.ru

настолько, насколько они определяются „неотложною необходимостью". Не статика общества, а его динамика интересует Достоевского».[28]

Но такое общее противопоставление малосодержательно и исторически неправомерно. Оно стирает или игнорирует глубокие различия между стилями других выдающихся русских писателей этого периода.

Так, реализм Гончарова — это реализм жизненной статики. Гончаров считал, что задача романиста изображать лишь то, что уже прочно сложилось и определилось в общественной жизни. Все это было далеко не только от динамики психо-идеологического реализма Достоевского, но и от толстовского изображения русской действительности и ее характеров в их развитии и в их внутренних противоречиях.

Для Достоевского, как и для Толстого, был неприемлем и тот вид описательно-исторического реализма, овеянного субъективно-романтической лирикой, которого придерживался Тургенев.

Вместе с тем Достоевский уже в «Подростке» ясно определил отличия своего понимания русской действительности и способов ее художественного воспроизведения от поэтики и идеологии Л. Толстого.

Достоевский сам противопоставлял свой метод внешнему бытовизму Писемского. Не менее остро воспринимались им отличия лесковской профессионально-бытовой и народно-сказовой эссенциозности от своей словесно-художественной системы реализма. Достоевского даже раздражал, особенно в первой половине 70-х годов, анекдотически-бытовой реализм Лескова.

3

Широкие задачи и актуальные проблемы изучения дифференциации, взаимодействия и борьбы индивидуальных стилей и целых художественных направлений в истории русской реалистической литературы требуют для своего всестороннего освещения больших подготовительных исследований. Вопрос о соотношении стилей Достоевского и Лескова в первой половине 70-х годов, выдвинутый самим Достоевским в «Дневнике писателя» за 1873 год, тесно связан с этим большим кругом проблем истории стилей русской художественной литературы. Необходим углубленный исторический анализ того материала, который уже собран по этому вопросу, и, кроме того, важны поиски новых литературных источников. К ним открываются некоторые новые пути.

Так, есть основания предполагать, что при подготовке первых номеров «Гражданина» за 1873 год Ф. М. Достоевскому как редактору приходилось принимать непосредственное участие в рецензировании разных книг, в составлении библиографического отдела. В письме к М. П. Погодину от 26 февраля 1873 года Ф. М. Достоевский, выпуская уже № 9 «Гражданина», сообщает: «Меня мучит многое, например совершенное отсутствие сотрудников по библиографическому отделу. Воротился на этой неделе из Крыма Страхов, я обрадовался (будет критика), а он вдруг серьезно заболел».[29] Сотрудничество Н. Н. Страхова в журнале «Гражданин» наладилось лишь с 15—16-го номера, т. е. с середины апреля 1873 года. В этом номере «Гражданина» начали печататься «Заметки о текущей литературе» Н. Н. Страхова (стр. 470 и сл.). Можно думать, что рецензия на «Соборян» Н. С. Лескова, помещенная в № 4 «Гражданина», написана самим Ф. М. Достоевским. Язык, стиль и общие положения этой рецензии не только не противоречат такому утверждению,

[28] Георгий Чулков. Как работал Достоевский. «Советский писатель», М., 1939, стр. 227.

[29] Звенья, VI. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 447.

lib.pushkinskijdom.ru

но даже придают ему характер почти несомненной достоверности. Здесь есть и типичные для стиля Достоевского обороты взволнованной, эмоционально-разговорной, патетической речи: «Да, перед нами одно из лиц, которые редко бывают не одиноки: это служители не людей, а дела, не собственной личности, не своего жалкого самолюбьишка, а идеи, служители, по превосходному выражению автора „божьего живого дела“».[30] «Но старый солдат был человек добрый, а нынешние так называемые критики — ну, да что говорить об этом, — „Избави бог и нас от этаких судей“» (стр. 126) и т. п.

Характерно типичное для стиля Достоевского употребление слов «поэтический» в смысле «полный высокого словесно-художественного творчества, истинной поэзии», «поэзия» — подлинное словесное искусство, творческий акт, «поэт» — художник великой творческой силы и настроенности. Например, в «Дневнике писателя» за 1873 год (гл. IX — «По поводу выставки»): «Господин же Тургенев понимал Гоголя конечно до тонкости; как все тогда, полагаю, любил его до восторга и сверх того сам был поэт, хотя тогда почти не начинал еще своего поэтического поприща (NB. Он написал только несколько стихов, забыл каких, и сверх того повесть «Три портрета» — произведение уже значительное)».[31]

В том же «Дневнике писателя» за 1873 год («Ряженый»): «Но для повествователя, для поэта могут быть и другие задачи, кроме бытовой стороны; есть общие, вечные и кажется во веки неисследимые глубины духа и характера человеческого».[32]

Ср. в «Дневнике писателя» за 1877 год (гл. II — «Один из главнейших современных вопросов») о Л. Толстом и об «Анне Карениной»: «Поэт доказал, что правда эта существует в самом деле, не на веру, не в идеале только, а неминуемо, необходимо и воочию. Кажется, именно это-то и хотел доказать нам поэт, начиная свою поэму».[33]

В письме к А. Н. Майкову от 9 (21) октября Ф. М. Достоевский признавался: «...будучи больше поэтом, чем художником, я вечно брал темы не по силам себе».[34]

Вся эта терминология очень характерна для Достоевского. Он даже рассказ Неволина «Дьячок», помещенный в № 15—16 «Гражданина» за 1873 год, называет поэмой: «Поэма эта — исключительная, почти фантастическая».[35]

Вместе с тем нельзя не обратить внимание на некоторые устойчивые, повторяющиеся приемы выражения в стиле рецензии на «Соборян». Например:

«Роман этот, созданьем которого Н. С. Лесков поставил вне всяких сомнений свое глубокое поэтическое дарование, есть вместе с тем чрезвычайно знаменательное, отрадное явление в нашей образованности» (стр. 125).

«...Ставит перед нами положительные типы из этой среды» (стр. 125).

«На фоне бедной жизни уездного городка автор ставит перед нами трех духовных...» (стр. 125).

«...Эта великорусская сила-душа стоит теперь перед нами, перед совестью и сознаньем так называемого образованного русского общества,

---

[30] «Гражданин», 1873, № 4, стр. 125. Далее ссылки на этот номер журнала приводятся в тексте.

[31] «Гражданин», 1873, № 13, стр. 423.

[32] Там же, № 18, стр. 535.

[33] Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1877, 1880 и 1881 годы, стр. 53.

[34] Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, стр. 291.

[35] «Гражданин», 1873 № 18, стр. 535.

lib.pushkinskijdom.ru

неотразимо стоит, облекшаяся в плоть и кровь до осязательной очевидности...» (стр. 125).

«Но в своей примиренности, в чистом сиянье искусства оно стоит перед нами еще неотразимее, еще сильнее, чем если б поэт вздумал обратиться — если б это было возможно — в грошового обличителя, наставителя, моралиста и т. п.» (стр. 125).

Ср. в «Дневнике писателя» (гл. II — «Старые люди»): «Рефлексия, способность сделать из самого глубокого своего чувства объект, поставить его перед собою, поклониться ему и сейчас же, пожалуй, и насмеяться над ним, — была в нем развита в высшей степени».[36]

«Я ведь эту картинку только для одного примера поставил» («Дневник писателя», гл. IX — «По поводу выставки»).[37]

Следует также выделить несколько афоризмов и синтаксико-фразеологических построений, очень близких стилю Ф. М. Достоевского: «Опять, в тысячный и тысячный раз, наша поэзия, как и всегда, идет впереди общества и напоминает нам о наших силах среди нашего бессилья!» (стр. 125).

Как известно, мысль о направляющем, пророческом или, во всяком случае, исполненном предвидения значении истинного искусства — одна из центральных мыслей эстетики Достоевского.

«Тихо и сильно, как всякая настоящая жизнь, проходит перед нами это глубокое лицо, живое до способности к комизму и серьезное до высокого, до трагизма, до слез» (стр. 125).

«Создание этого нового типа в нашей поэзии, типа чуть-чуть не центрального (по его близости к сердцу жизни)...» (стр. 125).

«Нам жаль, что поэт пренебрег здесь тою истиной, что и отрицательные типы существуют только поэтической правдой, т. е., если отрицательный тип занимает главную роль в создании, то он должен изумлять нас своею жизненною энергией и силой (Скупой рыцарь, Ричард III и т. д.), так что в нас невольно теснится мысль: „Боже, какая роскошь жизни, и на что все это пошло!..“» (стр. 126).

«...Вместо художественного типа автор открывает нам в своем созданьи прореху, которая так и остается прорехой и только разрывает его композицию» (стр. 126; ср. гоголевский образ «прорехи на человечестве»).

С авторством Достоевского легко связываются и живописные образы, которые затем еще более остро и многообразно выступят в «Дневнике писателя» — в характеристике выставки и картин Куинджи, В. Маковского, Перова, Репина, Ге.

«...Если отрицательный тип, или вернее отрицательная фигура, играет второстепенную роль, то она в крайнем случае должна быть по крайней мере дополнительною краской, или же она — ничто, т. е. чистый промах художника!» (стр. 126).

«...Неужели и вправду нельзя было обойтись без такой длинной, скучной, вялой партии, как поимка черта дьяконом, и все это почти только для того, чтобы мотивировать смерть Ахиллы от простуды! Нет, такой поэт, как г. Лесков, сам не может верить, чтобы подобные места были чем-либо иным, как только серыми пятнами на его превосходной картине» (стр. 126).

За принадлежность рецензии Ф. М. Достоевскому говорит и совпадение содержащейся здесь оценки изображения смерти Ахиллы с замечанием Ф. М. Достоевского по этому вопросу в «Дневнике писателя».

---

[36] Там же, № 1, стр. 15
[37] Там же, № 13, стр. 424

lib.pushkinskijdom.ru

В главе VII «Дневника писателя» — «Смятенный вид» Достоевский иронически отзывается о композиции «Запечатленного ангела» Лескова: «...тут автор не удержался и кончил повесть довольно неловко. (К этим неловкостям г. Лесков способен; вспомним только конец диакона Ахиллы в его «Соборянах»). Он, кажется, испугался, что его обвинят в наклонности к предрассудкам, и поспешил разъяснить чудо».[38]

Вообще Достоевскому кажется, что Лесков не всегда достаточно глубок в изображении «вторых лиц» своих романов и повестей и во внутренней мотивировке событий и происшествий. Так, Достоевский склонен считать повесть «Запечатленный антел» «в некоторых подробностях почти неправдоподобною». «И вообще в этом смысле повесть г. Лескова, — пишет он в статье «Смятенный вид», — оставила во мне впечатление болезненное и некоторое недоверие к правде описанного. Она, конечно, отлично рассказана и заслуживает много похвал, но вопрос: неужели это все правда? Неужели это все у нас могло произойти?» [39]

С этими критическими замечаниями о творчестве Лескова, сделанными четыре недели спустя после появления рецензии на «Соборян» в № 4 «Гражданина» за 1873 год, вполне гармонируют такие утверждения этой рецензии: «Автор хотел быть романистом, но здесь уж он не является художником, мастером дела. Нужны ль ему, как романисту, вторые лица, они (за исключеньем остающихся на дальнем плане, как Плодомасов, Пизанский, которые действительно прекрасны) — или совершенно бледны и бескровны, как весь персонаж уездных властей, или слишком готовы на все для автора, слишком марионетны, как межеумок Препотенский, или слишком докучливы своею растянутостью, как два карлика, которыми, впрочем, автор мотивирует прекрасные страницы своей хроники, или же, наконец, совершенно невозможны и отвратительны, как т. наз. нигилисты: мошенник Термосесов и Бизюкина... Нужны ли автору, как романисту, переходы, пункты отдыха для пораженного, взволнованного читателя, нежные краски для противовеса резким, сильным, в целом всей композиции, он впадает в фокусы, каково, наприм., брежжущее утро, рисующееся каким-то жертвоприношеньем индийской богини Кали и разрешающееся потом в ничто, т. е. в совершенно для нас ненужное купанье исправника, лекаря, дьякона и др., впадает, что еще хуже, в крайность. и где же, в потрясающей последней части! неужели и вправду нельзя было обойтись без такой длинной, скучной, вялой партии, как поимка черта дьяконом, и все это почти только для того, чтобы мотивировать смерть Ахиллы от простуды! Нет, такой поэт, как г. Лесков, сам не может верить, чтобы подобные места были чем-либо иным, как только серыми пятнами на его превосходной картине. Счастливое и блестящее исключенье из таких переходных сцен составляет изображение грозы, застигшей Туберозова в его поездке по благочинию в дубраве среди наших русских бесконечных полей; но опять не столько мастерство исполненья, сколько глубоко-поэтическая концепция чарует здесь читателя» (стр. 126).

Нельзя не привести еще одного аргумента в пользу авторства Достоевского. В № 1 «Гражданина» за 1873 год была напечатана рецензия на появившиеся в последних трех номерах «Вестника Европы» за 1872 год (октябрь, ноябрь, декабрь) главы романа (А. Пальма) «Алексей Свободин. Семейная история». Эта рецензия написана или самим Достоевским, или при его непосредственном участии. Трудно сомневаться в том, что Достоевский внес очень значительную долю своего авторства в ее текст. Недаром современные газеты, например «Голос» (от 31 июня

[38] Там же, № 8, стр. 224.
[39] Там же, стр. 225.

lib.pushkinskijdom.ru

1873 года), иронически подсмеивались над тем, что Ф. М. Достоевский сам, будучи редактором «Гражданина» и автором этой рецензии, не постеснялся здесь собственный роман «Бесы» наряду с «Войной и миром» Л. Толстого и «Соборянами» Лескова отнести к числу «капитальных произведений» тогдашней литературы, богатых типами. Но именно эти строки рецензии служили основанием для историков литературы отрицать авторство Достоевского в отношении этой рецензии. Вот эти строки:

«Типов, давайте нам типов, в литературе нашей нет типов, — вот слова, которые чуть ли не каждый день приходится говорить, приходится и выслушивать всякий раз, что речь заходит о нашей современной беллетристике.

И действительно, отсутствие типов в литературе есть одна из многих болезней нашей эпохи. Все наши журналы изобилуют романами, повестями, рассказами; но за исключением таких капитальных произведений, как роман гр. Толстого, „Бесы“ Достоевского, „Соборяне“ Лескова-Стебницкого, много ли в них типов?

Все это статуи, изваянные в самых замысловатых позах, где недостает одного: главной живой мысли, проникающей все произведение и объединяющей все его составные части».[40]

Однако в этих заявлениях нет ничего «неприличного», с точки зрения Достоевского. Достоевский был глубоко убежден, что образы его «Бесов» типичны. В сущности, именно эту идею он развивает в XVI главе «Дневника писателя» за 1873 год.[41] «Нечаев» и «нечаевцы» для Достоевского — это обозначения типических категорий современных «существ». Еще в 1871 году в письме к А. Н. Майкову (от 18/30 января 1871 года) [42] Достоевский возмущается карикатурными изображениями нигилистов у Лескова.

Конечно, может показаться нескромным отнесение автором своего романа, хотя бы такого, как «Бесы», к «капитальным произведениям» литературы того времени. Впрочем, «капитальный» в данном контексте может обозначать и «основной» и «принадлежащий к большим формам». Любопытно, что Ф. М. Достоевский, отвечая на нападки газеты «Голос», иронизировал над «литературным приличием, очень похожим на то условное приличие общежития, которое воспрещает хозяину похвалить в присутствии гостей входящее в состав его обеда блюдо».[43]

Само собою разумеется, нельзя считать вполне исключенным предположение о том, что рецензия написана каким-нибудь другим лицом, например В. Ф. Пуцыковичем, и лишь подверглась правке со стороны Достоевского. Однако нельзя не связывать с именем Достоевского основные мысли этой рецензии (например, принцип общественно-психологического «правдоподобия» или оправданности характеров, принцип историзма изображения, вопрос о содержании типа или типичности и т. д.). В рецензии выдвигается как центральная проблема современной художественной литературы — проблема типов и их почти полное отсутствие или, во всяком случае, малочисленность в текущей беллетристике.

«Наши нынешние авторы как будто не понимают, что для создания типа не надо, чтобы обстоятельства жизни их героев и героинь были необыкновенные, и что чем обыкновеннее жизнь, тем нагляднее и рельефнее могут выходить типы».[44]

---

[40] Там же, № 1, стр. 21—22.
[41] Там же, № 50, стр. 1349—1353.
[42] Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, стр. 320.
[43] «Гражданин», 1873, № 28, стр. 791 (заметка «Поток жизни неудержим»).
[44] Там же, № 1, стр. 22 (ср. изложение тех же мыслей в «Идиоте»).

lib.pushkinskijdom.ru

В качестве иллюстрации, кроме романа Л. Толстого «Война и мир», приводятся «Соборяне» Лескова. Но здесь в отличие от богатства типов в толстовском романе выступает реально лишь один тип — отец Савелий. О нем говорится так:

«Свежо еще в нас воспоминание об отце Савелии „Соборян“. Эта убогая по своему общественному значению, но колоссальная по своему богатству внутреннего содержания личность священника, не приковывает ли она к себе, не очаровывает ли она собою именно потому, что тип Туберозова — это жизнь, и опять-таки будничная жизнь, где известные необыкновенные обстоятельства, проходящие чрез эту будничную жизнь, чуть-чуть только усиливают колорит и освещение, но не создают ничего нового и не могут создать, ибо чтобы тип был удачен, он должен слагаться из пережитого всяким, автором и читателями — будничного, так сказать, духовного материала.

Нам говорят в ответ: правда, типов нет, но знаете ли, почему их нет? — потому что их нет в нашей современной жизни.

Трудно с этим безусловно согласиться всякому, кто мало-мальски углублялся в недра нашей нынешней русской жизни.

Туберозов „Соборян“, не есть ли это современный тип с значением высокохудожественного произведения? Если это тип, то один уже этот факт доказывает, что в нынешней нашей жизни типы есть».[45]

О «вторых» или второстепенных образах «Соборян» здесь вовсе нет упоминаний. Общность оценки образа Савелия Туберозова в обеих рецензиях несомненна. Правда, в связи с этим вопрос об авторстве рецензии на «Соборян» можно было бы повернуть в сторону кого-либо другого из сотрудников «Гражданина», например В. Ф. Пуцыковича. Но это маловероятно, если принять во внимание и стиль и ход мыслей в других статьях и заметках этого журналиста. Между тем своеобразие манеры изложения Ф. М. Достоевского в рецензии на «Соборян» выступает очень рельефно

В дополнение к тому, что уже было указано, можно прибавить, что к стилю и образам Достоевского ведет в рецензии на «Соборян» ироническое сопоставление современной ругательной критики с уровнем мнений пушкинского капитана Миронова.

«Мы не высказали здесь и десятой доли тех соображений, которые неотвязно роятся у нас в голове ввиду такого замечательного созданья, как „Соборяне“, — но это дело подробной, обстоятельной критической статьи — только не ругательной, заметим в скобках для иных критиков, для которых критика и ругательство все еще синонимы и которые, несмотря на свою мнимую просвещенность и образованность, все еще стоят на уровне мнений блаженной памяти пушкинского коменданта белогорской крепостцы, который не советует молодому Гриневу сочинять, потому что все сочинители пьяницы и т. д. Но старый солдат был человек добрый, а нынешние так называемые критики — ну, да что говорить об этом, — „Избави бог и нас от этаких судей“» (стр. 126).

Самая основная, центральная идея этой рецензии — противопоставление самобытных путей развития русской литературы истории литературы западноевропейской — также очень близка и дорога Достоевскому.

«Замечательно, что из всех европейских поэтов никто в такой степени не пренебрегает, как именно русские, всем тем, что в композиции, в сочинении можно назвать в одном слове интригой, т. е. преимущественно взаимнодействием, комбинацией сил и личностей. Глубоко-знаменательный характерный факт! Как в самом деле проста постройка нашей

[45] Там же

lib.pushkinskijdom.ru

трагедии, романа и даже лирики. Как проста наша трагедия в бессмертных созданиях Пушкина. Как всегда проста постройка романа у Тургенева, до того проста, что Запад назвал его „мастером новеллы“ (а не романа). А простота в создании гр. Л. Толстого „Война и мир“! да всего не перечтешь!.. Как проста гениальная лирика Фета, по глубине и непосредственности дарования (не по разносторонности) первого лирика новой Европы! Странно· наши поэты берут жизнь не в ее сложности, а в ее глубине. Форма романа между тем создана именно потребностью поэтической идеализации (типизированья) сложности жизни — и что же? Наши поэты менее всего романисты, а наши романисты прежде всего поэты, а потом уже романисты! Таков и т. Лесков в „Соборянах“. За психологическим ростом Туберозова и близких к нему, исполненным — заметим это — с поразительною поэтическою силой, так что автор из полного, истинного юмориста-поэта переходит к концу в трагика-поэта, — за этим ростом, говорим мы, автор позабыл все остальное. Не веришь, что это остальное написано тем же поэтом, который создал Савелия Туберозова, — до такой степени это все остальное слабо» (стр. 125—126).

Любопытны в этой рецензии мысли о построении и значении положительных и отрицательных типов. «Роман этот, созданьем которого Н. С. Лесков поставил вне всяких сомнений свое глубокое поэтическое дарование, есть вместе с тем чрезвычайно знаменательное, отрадное явление в нашей образованности. В сферу поэзии нашей автор вводит в первый раз лица из русского духовенства и притом с чисто-поэтическим отношением к ним, т. е. ставит перед нами положительные типы из этой среды. Г. Лесков открывает таким образом для нашей поэзии новую, нетронутую еще ею жизненную среду русского общества и народа. Заслуга немаловажная сама по себе и получающая еще большую важность ввиду критического положения нашего общества. Опять, в тысячный и тысячный раз, наша поэзия, как и всегда, идет впереди общества и напоминает нам о наших силах среди нашего бессилья!» (стр. 125).

Но рецензент очень отрицательно относится ко всем второстепенным персонажам романа (они-де все — отрицательные типы), особенно к образам мошенника Термосесова и Бизюкиной. «... Эти двое последних составляют величайший поэтический грех уважаемого автора: это не только не типы, это даже не карикатуры, потому что для карикатуры в них совершенно нет соли — нет, это просто созданья какого-то кошмара. Нам жаль, что поэт пренебрег здесь тою истиной, что и отрицательные типы существуют только поэтическою правдой, т. е. если отрицательный тип занимает главную роль в созданьи, то он должен изумлять нас своею жизненною энергией и силой (Скупой рыцарь, Ричард III и т. д.), так что в нас невольно теснится мысль: „Боже, какая роскошь жизни, и на что все это пошло!“ или, если отрицательный тип, или вернее отрицательная фигура, играет второстепенную роль, то она в крайнем случае должна быть по крайней мере дополнительною краской, или же она — ничто, т. е. чистый промах художника! В настоящем случае автор — чего не сделает ни один художник — предлагает нам поверить на слово, что подобное, ничем не мотивированное, голословное уродство, как Термосесов или Бизюкина, имеют в себе что-либо от плоти и крови созданья, т е. вместо художественного типа автор открывает нам в своем созданьи прореху, которая так и остается прорехой и только разрывает его композицию» (стр. 126).

Критика способов изображения вторых лиц и второстепенных обстоятельств в композиции «Соборян» Лескова находится в полном соответствии с теми новыми приемами романной композиции, которые в это время вырабатывались Достоевским применительно к «Подростку».

lib.pushkinskijdom.ru

14 октября 1874 года Достоевский сделал такую запись в своих черновых тетрадях:

«В ходе романа держать непременно 2 правила: 1-е правило. Избежать ту ошибку в Идиоте и в Бесах, что второстепенные происшествия (многие) изображались в виде недосказанном, намеченном, романическом, тянулись через долгое пространство, в действии и сценах, но без малейших объяснений, в угадках и намеках, вместо того, чтобы прямо объяснить истину. Как второстепенные эпизоды они не стоили такого капитального внимания читателя и даже напротив тем самым затемнялась главная цель, а не разъяснялась, именно потому, что читатель, сбитый на проселок, терял большую дорогу, путался вниманием.

Стараться избегать и второстепенностям отводить место незначительное, совсем короче, а действие совокупить лишь около героя.

2-е правило в том, что герой — Подросток. А остальное все второстепенность, даже он (т. е. Версилов, — *В. В.*) второстепенность.

Поэма в Подростке и в идее его, или лучше сказать — в Подростке единственно, как в носителе и изобретателе своей идеи».[46]

Не менее интересны и соответствуют позднейшим суждениям Достоевского о лесковской манере замечания рецензента о языке Лескова. Рецензент сначала отмечает «фокусы» и «серые пятна» в художественных картинах Лескова: «Вообще г. Лесков как будто небрежен; к сожалению, в технике и в этом смысле не мастер; не мастер он подчас и в языке, но у него возможен (и это много значит!) свой язык, потому что при настоящей его невыделанности сухость его красок, в противоположность глубине поэтического замышления, производит какой-то особенный эффект (и это должно очень чувствоваться образованным читателем), хотя этим мы вовсе еще не хотим сказать, что г. Лескову ничего не остается делать и желать относительно языка» (стр. 126).[47]

(Окончание следует)

[46] Георгий Чулков. Как работал Достоевский, стр. 257—258.

[47] Полный текст рецензии Ф. Достоевского на «Соборян» публикуется в Приложении к настоящей статье (см.: «Русская литература», 1961, № 2).

lib.pushkinskijdom.ru

П. КРУК

БЛОК И ГОГОЛЬ

Сложный и своеобразный путь А. Блока вызывает необходимость особенно пристально приглядеться к эволюции поэта, к тому процессу, который проходил в его сознании, отражаясь в поэзии, драматургии, публицистике.

Учитывая сложность, противоречивость и в то же время многоединость этого процесса, взаимосвязь и взаимозависимость различных его сторон, мы обратим внимание на один момент, который в какой-то степени поможет постигнуть характер эволюции Блока. Речь пойдет о некоторых сторонах восприятия поэтом творчества и мировоззрения Гоголя.

В 900-е годы проблема творчества Гоголя стояла очень остро. Декаденты всех мастей и оттенков, стремясь опорочить великую русскую реалистическую литературу, пытались дать свое, извращенное толкование творческого наследия многих писателей. Пушкин был объявлен ими основоположником школы «чистого искусства», Достоевский — «пророком русской революции», причем на щит поднимались его реакционные идеи. Декаденты даже пытались сделать «своим» Л. Толстого. Шла острая борьба и вокруг имени Гоголя, особенно в дни его столетнего юбилея, в марте—апреле 1909 года.

Вполне естественно было то, что декаденты объявили самым выдающимся произведением Гоголя ту самую книгу, которая была гневно осуждена Белинским, Герценом и всей передовой русской общественностью, ту книгу, которая была мила сердцу самых махровых реакционеров и мракобесов и при жизни Гоголя.

Еще в 90-е годы «теоретик» декадентства А. Волынский в книге «Русские критики» (получившей достойную отповедь со стороны Плеханова), объявив автора «Выбранных мест из переписки с друзьями» «пророком», «поэтом тоски, устремленной к невидимым целям», резко обрушился на письмо Белинского к Гоголю, обвиняя великого критика не более не менее как в... ненависти ко «всякому проявлению чужой умственной свободы».

К «историкам литературы» типа А. Волынского впоследствии присоединились и авторы пресловутого сборника «Вехи», которые, однако, действовали более хитро. Не решаясь отрицать значение письма Белинского, они попытались сузить его идейное содержание, утверждая, что это письмо, эта пламенная революционная прокламация является будто бы всего лишь выражением интеллигентского настроения. Веховцы не хотели видеть истинную сущность письма, не хотели понять того, что «настроение Белинского в письме к Гоголю» «зависело от настроения крепостных крестьян».[1]

Борьба вокруг «Выбранных мест» и письма Белинского была, может быть, наиболее ярким проявлением столкновения политических страстей

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 108.

lib.pushkinskijdom.ru

на литературной арене. Однако надо было защитить *все* наследие Гоголя от попыток извратить его смысл. В этом огромную роль сыграли выступления В. И. Ленина, и не только по поводу творчества Гоголя (здесь необходимо учитывать и использование Лениным в его трудах гоголевских образов), но и гениальные статьи о Толстом, явившиеся классическими образцами марксистского, подлинно научного анализа литературных явлений.

Выступления Плеханова, Воровского, Горького, Ольминского и других литераторов-марксистов также в большой степени содействовали научному изучению классического наследия, в том числе наследия Гоголя.

Декадентскому «литературоведению» противостояла в 900-е годы и критика, представленная именами Д. Овсянико-Куликовского, Н. Котляревского и других историков литературы.

1

Отношение Блока к Гоголю было очень своеобразным. В восприятии творчества великого писателя он шел скорее в рядах символистов, однако в его истолковании некоторых идей и образов гоголевских произведений заметны были и традиции демократической и даже революционно-демократической критики, и по мере приближения к 1917 году эти традиции выступали все более отчетливо.

Блок на протяжении всей своей сознательной жизни проявлял большой интерес к русской и мировой литературе. Из его поля зрения никогда не выходили Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, Гоголь, Некрасов, Достоевский, Л. Толстой, Фет, Тютчев, Тургенев, Ап. Григорьев, Гейне, Ибсен, Стриндберг...

Интерес к Гоголю у него проявился очень рано. Его письмо к А. Гиппиусу от 25 июня 1901 года свидетельствует о том, что уже в это время Блок не только хорошо знал Гоголя, но и начал жить его образами. В этом письме без ссылки на автора вспоминаются знаменитые гоголевские слова: «смех сквозь незримые слезы». А через полтора месяца в письме тому же адресату Блок говорит уже об особом, *своем* интересе к Гоголю: «...перечитал очень много Гоголя и пришел в совершенный восторг. Отныне буду любить его и чтить, чего прежде не делал по недоразумению».[2]

Однако Блок вначале не понял Гоголя — ни его сатиры, ни реакционного в целом смысла «Выбранных мест», восприняв преимущественно мистико-религиозные размышления Гоголя о России, хотя и истолковав их по-своему. С этим связано и раздражение по поводу письма Белинского, которое Блок определил как «истерический бранный крик, которым кричал на Гоголя Белинский» (II, 89).

Это вовсе не значит, что Блок отрицательно относился к Белинскому. Высказывая свое отношение к прениям, развернувшимся вокруг его доклада «Россия и интеллигенция», Блок записал в дневнике: «Если доклад мой наивен с точки зрения науки, социологии, политики, — пусть так. Я не принимаю только двух упреков: в „кощунственном реакционерстве“... и в ненависти к Белинскому...» (II, 399).

Пройдет несколько лет, свершится Октябрьская революция, и Блок изменит свое отношение к письму Белинского. В дневниковой записи от 28 марта 1919 года, говоря о том, что художнику вне политики быть нельзя, он отмечает, что политический индифферентизм приводит

[2] А Блок, Сочинения в двух томах, т II, Гослитиздат, М, 1955, стр 521. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте

lib.pushkinskijdom.ru

к стыдливому, «сконфуженному» извинению гоголевской «Переписки с друзьями», «Дневника писателя» Достоевского, а с другой стороны, к одобрению «политической размягченности, конституционной анемичности... так называемых „чистых художников“» (II, 506). Может быть, не следовало в качестве примера «чистого художника» приводить Тургенева, но в нем Блок все же правильно заметил соединение «большого художника с вялым барствующим либералом-конституционалистом» (II, 507; ср.: «тургеневская безмятежность» в «Возмездии»).

Блоку начала 900-х годов с его мистико-романтической настроенностью, предчувствием мировых катастроф и в то же время с остро развитым чувством родины близки были, с одной стороны, фантастические мотивы в творчестве Гоголя, с другой — грустные думы Гоголя о России, а также его высоко патетические раздумья о будущем страны. Обе эти стороны творчества великого писателя в сознании Блока объединялись вокруг одной жизненно важной проблемы, которая волновала поэта в период первой революции в России и особенно после ее поражения, — проблемы родины и судьбы человека в ней и тесно связанной с этим проблемы народа и интеллигенции.

Существует мнение, что в стихах 1907—1908 годов Блок разрабатывал тему России в традициях славянофильского романтизма Хомякова, Тютчева, отчасти Ап. Григорьева, когда он поэтизировал сказочную Русь с ее колдунами, ведунами, ворожеями, преданьями старины и т. п. Очевидно, при этом учитываются и стихи типа «Сын и мать» и особенно «Русь» (оба 1906 года), в которых даны образы сказочных существ. Однако нам думается, что эти образы скорее идут от народного творчества, к которому Блок проявлял большой интерес, в том числе и к таким созданиям народной фантазии, как черти, ведьмы, колдуны и т. п.[3] Отношение Блока к этим существам различно, и оно соответствует отношению к ним народа. Если о ведьмах и чертях Блок говорит сравнительно добродушно, насмешливо (а это заметно и в гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки») —

Где ведуны с ворожеями
Чаруют злаки на полях,
И ведьмы тешатся с чертями
В дорожных снеговых столбах[4]

(I, 181)

то образам колдуна и совы он придает жуткие, зловещие черты.

Впоследствии образы совы и особенно колдуна (с вариациями: коршун, ястреб, упырь, люцифер и т. п.) осмысливаются Блоком по-иному; символика приобретает социальное звучание.

Если образ колдуна в поэзии Блока возник на фольклорной основе, то осмысление его как символа черных сил в России шло через восприятие определенных гоголевских мотивов. В этой связи следует обратить внимание на своеобразное истолкование Блоком романтической символики «Страшной мести», связанное с мучительными раздумьями поэта над судьбой родины.

---

[3] См. написанную Блоком главу «Поэзия заговоров и заклинаний» в «Истории русской литературы» под ред. Е. В. Аничкова, А. К. Бороздина и Д. Н. Овсянико-Куликовского (т. 1, М., 1908).

[4] В статье «Поэзия заговоров и заклинаний» Блок передает поверье, которое бытовало на Украине, в Литве и Польше: «В... ветре, который крутится на дорогах, завивая *снежные столбы*, водится нечистая сила... *В вихревых столбах ведьмы и черти устраивают поганые пляски и свадьбы...*» (История русской литературы. Под ред Е. В. Аничкова, А. К. Бороздина и Д. Н. Овсянико-Куликовского, т. 1, стр. 82. Курсив наш, — *И. К.*).

lib.pushkinskijdom.ru

При изучении блоковской темы России в связи с творчеством Гоголя можно заметить следующее любопытное явление: Блок начал с конца, т. е. с того худшего, к чему пришел Гоголь в «Выбранных местах». Именно эта книга вспоминается, когда мы читаем следующие мрачные строки статьи «Безвременье», написанной в 1905—1906 годах:

«Открытая даль. Пляшет Россия под звуки длинной и унылой песни о безбытности, о протекающих мигах, о пробегающих полосатых верстах. Где-то вдали заливается голос или колокольчик, и еще дальше как рукавом машут рябины, все осыпанные красными ягодами. Нет ни времени, ни пространства на этом просторе...

Вот русская действительность — всюду, куда ни оглянешься, — даль, синева и щемящая тоска неисполнимых желаний. Когда же наступит вечер и туманы оденут окрестность, — даль станет еще прекраснее и еще недостижимее. Думается, все, чему в этой дали суждено было сбыться, — уже сбылось. Не к чему стремиться, потому что все уже достигнуто; на всем лежит печать свершений. Крест поставлен и на душе, которая, вечно стремясь, каждый миг знает пределы свои» (II, 34).

Блок пишет о «тысячеокой России, которой уже нечего терять; всю плоть свою она подарила миру и вот, свободно бросив руки на ветер, пустилась в пляс по всему своему бесцельному, непридуманному раздолью» (II, 34).

Что это за пляшущая Россия? И почему ей нечего терять? И какую плоть свою она подарила миру? Все это несомненно связано с образом пани Катерины из «Страшной мести» Гоголя. Потеряв свою плоть — дитя, убитое злым колдуном, она, обезумев от горя, «неслась..., безумно поглядывая на все стороны и упираясь руками в боки». Образ Катерины, мучимой и в конце концов убитой страшным колдуном, воспринимался Блоком как образ многострадальной России, которую мучают черные силы.

В период работы над «Безвременьем» Блок писал А. Белому: «Я изумился, читая „Зеленый луг“. Дело в том, что все это время я писал статью, в которой последняя глава называется „Зеленые луга“. И вдруг! Более близкого, чем у Тебя о пани Катерине, мне нет ничего» (II, 557).

В своей обширной статье «Луг зеленый» А. Белый тоже делал попытку дать образ современной России в духе гоголевской романтической символики. В статье А. Белого есть, между прочим, такие слова: «Еще недавно Россия спала... Россия уподоблялась символическому образу спящей пани Катерины, душу которой украл страшный колдун, чтобы пытать и мучить ее в чужом замке... В колоссальных образах Катерины и старого колдуна Гоголь бессмертно выразил томление спящей родины,— Красавицы, стоящей на распутье между механической мертвенностью запада и первобытной грубостью».[5]

По свидетельству А. Белого, это место в его статье явилось отзвуком бесед с Блоком в Шахматове летом 1904 года.[6] Это было близко Блоку и по фантастическому, символическому изображению России.

Разумеется, Гоголь не думал о пани Катерине как о символе России. Великий художник не мог создать столь наивную аллегорию. Так это было воспринято Блоком и А. Белым, хотя и не совсем одинаково: А. Белый усложнил образ Катерины в мистически-антигородском духе, Блок же, постепенно освобождаясь от мистики, наполнил гоголевский образ революционным содержанием. И если в статье «Безвременье» Блок

---

[5] «Весы», 1905, № 8, стр. 7, 8.
[6] «Эпопея», 1922, № 1.

lib.pushkinskijdom.ru

еще во всем сходился с А. Белым, то в «Возмездии» образ спящей России, восходящий к образу усыпленной колдуном пани Катерины, с гоголевской героиней имеет только генеалогическую связь. В нем поэт раскрыл уже не мистические свои прозрения и озарения, а вполне реальные политические силы и явления.

Интересно проследить путь суждений двух символистов, отталкивающихся от одного и того же художественного образа.

Осмысливая тему родины по ассоциации с образом пани Катерины, раздумывая о России, находящейся во власти черных сил, А. Белый пытается разглядеть эти силы в реальной действительности и в связи с этим угадать пути страны. И оказывается, что главный враг России — это машины, фабричная гарь, а колдун из «Страшной мести» для А. Белого — это некто, пришедший из страны иноземной, облеченный «в жупан огненный, словно пышущий раскаленным жаром железоплавильных печей».[7]

О том, что А. Белый рассматривал промышленный прогресс как нечто враждебное, чуждое России, свидетельствует и соответствующая интерпретация теории панмонголизма. «Куликово Поле, я жду тебя!» — восклицает он в романе «Петербург». Современное или — лучше — грядущее «Куликово поле» означало для А. Белого изгнание западного, европейского влияния, освобождение страны от фабричной гари, от огня железоплавильных печей.

В чем же судьба России, по А. Белому?

В названном романе он писал, что с победой на новом Куликовом поле произойдет «великий трус», после которого «на горбах окажутся Нижний, Владимир и Углич.

Петербург же опустится».[8]

А с возрождением былого влияния этих древних русских городов восстановится былое благочестие. Одним словом, для России возможны два пути: или «религиозная жизнь» или «путь автоматизма». Спасительным А. Белый считает, разумеется, первый путь, который и истолковывается им в мистико-символистическом духе: «Россия, проснись: ты не пани Катерина — чего там в прятки играть! Ведь душа твоя Мировая. Верни себе Душу, над которой надмевается чудовище в огненном жупане...» [9]

Совершенно иной смысл в гоголевские образы вкладывал Блок. Зловещая тень колдуна, образ диких мхов (а мох — это признак дряхлости), взоры совиные — все это было представлено поэтом как воплощение политической реакции в России, победоносцевщины. Это с полной силой проявилось в целом ряде произведений 10-х годов.

В поэме «Возмездие» гоголевские образы пани Катерины и колдуна воспроизведены в образах спящей красавицы России и колдуна Победоносцева:

В те годы дальние, глухие,
В сердцах царили сон и мгла
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла,
И не было ни дня, ни ночи,
А только — тень огромных крыл;
Он дивным кругом очертил
Россию, заглянув ей в очи
Стеклянным взором колдуна;
Под умный говор сказки чудной

[7] «Весы», 1905, № 8, стр. 8.
[8] А. Белый. Петербург. Роман в 8 главах с прологом и эпилогом. Пгр., 1916, стр. 141.
[9] «Весы», 1905, № 8, стр. 15.

lib.pushkinskijdom.ru

Уснуть красавице не трудно, —
И затуманилась она,
Заснав надежды, думы, страсти...
(I, 507—508)

В поэме дан образ хищного дракона, который над всей Европой разинул пасть; образ совы перекликается с образом другой хищной птицы, кружащей над страной:

На бледном небе ястреб кружит...
И вновь, взмахнув крылом огромным,
Взлетел — чертить за кругом круг,
Несытым оком и бездомным
Осматривать пустынный луг...
Когда ни взглянешь, — кружит, кружит..
(I, 499)

Вращает хищник мутный зрак,
Больные расправляя крылья.
(I, 502)

И нет, кажется, спасения от этой страшной силы, нет спасения от зловещих глаз хищника, впившихся в тело больнее, чем когти.

При изображении колдуна в «Страшной мести» Гоголь прежде всего обращает внимание на дикие, сатанинские глаза его, на их зловещий блеск. Сначала это странный блеск, как представляется он пани Катерине, затем угроза самого колдуна: «посмотри, как я поглядываю очами» — и по мере нарастания трагедии Катерины — страшная власть очей: «навел на меня огненные очи».[10]

Нельзя не заметить, что и Блок в характеристике колдуна, хищной птицы выделяет их взор, соответствующий зловещему облику этих чудовищ: «мутный взор колдуна», «стеклянный взор колдуна», «несытое и бездомное око ястреба», «мутный зрак» ястреба.

Эти зловещие образы преследовали Блока вплоть до Октября, оторвавшись от своего прообраза Победоносцева (в «Возмездии») и превратившись в широкое социальное обобщение.

В марте 1916 года Блок, обличая темные силы, которые ввергли Россию в бессмысленную бойню, пишет стихотворение «Коршун».

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней. —
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?
(I, 450)

Это тот же хищник, покрывший страну зловещей тенью огромных крыльев, что и в «Возмездии»:

Двадцатый век... еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).
(I, 485)

Ясно, что здесь речь идет уже не о Победоносцеве, который умер в самом начале века, а о победоносцевщине как об определенном со-

[10] Н. В. Гоголь, Собрание сочинений в шести томах, т. I, Гослитиздат, М., 1952, стр. 156.

lib.pushkinskijdom.ru

циальном явлении, как о самой страшной форме политической реакции и мракобесия.

Впервые Блок дал политическую характеристику Победоносцева в 1908 году в статье «Солнце над Россией», посвященной 80-летию со дня рождения Л. Толстого. О Победоносцеве здесь говорится как о «чудовищной тени, прошедшей по всей России в день радости». Блок, обратившись к своему излюбленному источнику — фольклору, называет Победоносцева «старым упырем», тем самым подчеркнув страшную силу Победоносцева и после смерти.

Блок с образом упыря-Победоносцева связывает все самое мрачное в русской истории вообще и в истории русской культуры в частности. Ясно, что не Победоносцев как таковой убил Пушкина или Лермонтова, но он наиболее страшное воплощение той зловещей силы, того мракобесия, которое прошло чудовищной тенью над Россией. «Чья мертвая рука управляла пистолетом Дантеса и Мартынова? Кто пришел сосать кровь умирающего Гоголя? В каком тайном и быстро сжигающем огне сгорел Белинский и Добролюбов? Кто увел Достоевского на Семеновский плац и в мертвый дом?» (II, 72). «Могильный глаз упыря», говорит Блок, следит и за каждым шагом Л. Толстого. Мысль о прошлом, когда в лапах упыря погибли Пушкин, Лермонтов, Гоголь, наполняет сердце поэта тревогой за Толстого, за русскую культуру, которая при жизни этого великана опирается на его могучие плечи.

Еще одна вариация кровавого чудовища — паук. С его образом Блок связывает судьбу Гоголя, «который сжег самого себя, барахтаясь в лапах паука» (II, 156).

Итак, в символических образах сил, враждебных России, в поэзии и публицистике Блока раскрываются реальные политические силы в России конца XIX и начала XX века. Поэт воспринял образы-чудовища из «Страшной мести» как художник-гражданин, переживавший глубокую тревогу за судьбу демократической России.

Само собой разумеется, что все только что прослеженное выступает в поэзии Блока в чрезвычайно сложных взаимосплетениях. Фантастические образы, воплощающие в себе все зло и мерзость в жизни России XIX и начала XX века, явились творческим результатом многолетних мучительных раздумий Блока над судьбой России. Вот почему они проходят через многие произведения поэта. Однажды появившись в обостренном воображении Блока, потрясенного гоголевской «Страшной местью», образ колдуна, например, становится привычным для поэта, и, выступая, как уже говорилось, в различных обличьях, воплощает разные стороны как общественной, так и личной жизни. А личное Блок с каждым годом все более глубоко осознает как часть общего.

Вот почему даже образ демона-отца выступает в поэме «Возмездие» не только как своеобразно-романтическое изображение конкретной и реальной личности — Александра Львовича Блока, но и как воплощение все тех же зловещих сил «страшного мира».

Одной из особенностей поэмы «Возмездие» является постоянный перевод личного в общественное, или, как говорил сам поэт, «переход от личного к общему» (II, 473). Наиболее яркие характеристики отдельных героев поэмы перерастают в характеристики общественных явлений, выходя даже за пределы «Возмездия» и становясь, таким образом, одной из черт образного мышления Блока. Так, образ демона, ястреба, коршуна, связанный в поэме с образом отца, трансформируется в зловещую тень хищника, который кружит не только над Россией, но и над всей Европой в стихотворении 1916 года «Коршун».

lib.pushkinskijdom.ru

В самом деле, в «Возмездии» пространное сравнение отца с ястребом, начинающееся словами:

Встань, выйди поутру на луг:
На бледном небе ястреб кружит —

(I, 499)

подытоживается обобщающим выводом:

Россия-мать, как птица, тужит
О детях; но — ее судьба,
Чтоб их терзали ястреба.

(I, 499)

Но ведь это буквально то же, что и в «Коршуне»:

Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

(I, 450)

С подобным обобщением мы встречаемся еще раз в той же третьей главе поэмы: после рассказа об отце поэт дает обобщенный образ хищника, опускающегося на луг.

Такое осмысление Блоком своих же фантастических образов говорит о том, что он в этом отношении пошел иным путем, чем Гоголь, у которого подобные образы, выступая как символы всего мерзкого и уродливого, не имели столь прямой связи с конкретными лицами.

Фантастические образы Блока, который оставался в русле романтического метода, были естественны для творческой манеры романтика-символиста. Изображение же реальных людей (хотя бы и в виде фантастических существ) знаменовало процесс углубленного раскрытия Блоком живой действительности. Однако средства изображения он черпал в хорошо освоенном им арсенале романтизма.

2

Блок увидел и услышал в Гоголе то, что соответствовало его настроению: это и смех сквозь слезы, и слезы без смеха, это и щемящее чувство недолговечности и иллюзорности счастья, — все то, что заставляет заныть сердце в тяжелом предчувствии какой-то неотвратимой беды. Отсюда — внимание Блока и к драме Пискарева, и к трагической фигуре Поприщина, отсюда и постоянно повторяющийся и в поэзии и в публицистике Блока гоголевский образ музыки, которая тревожит душу и без которой жить нельзя, ибо она сама — признак жизни.

Музыка для Блока — это тон эпохи, ее ритм, марш, устремленность, надежда на будущее. Вот почему так взволновал его финал «Сорочинской ярмарки». Может быть, Блок, как никто другой, явился именно тем человеком, о котором писал Гоголь, тем зрителем, которым овладело бы «странное, неизъяснимое чувство при виде, как от одного удара смычком музыканта... все обратилось, волею и неволею, к единству и пришло в согласие...» [11]

В статье «Дитя Гоголя», приведя слова великого писателя о музыке, Блок выражает уверенность, что музыка, как и сама жизнь, вечна: «„Если же и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром?“ — спрашивал „украинский соловей“ Гоголь. Нет, музыка нас не покинет» (II, 110).[12]

[11] Н. В. Гоголь, Собрание сочинений в шести томах, т. I, стр. 36, 37.

[12] Блок неточно цитирует Гоголя, у которого сказано: «Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?» (Собрание сочинений в шести томах, т. VI, стр. 21).

lib.pushkinskijdom.ru

Блок здесь сказал то, что, по его мнению, сказал бы и Гоголь, в вопросе которого была не безнадежность, а благородная тревога за судьбу человека. Поэт XX века взглянул на Гоголя с точки зрения путей современной ему, Блоку, России, как они представали в его понимании. Тревога за родину обостряла любовь к ней, а любовь вселяла веру в лучшую судьбу страны. Так чувствовал Блок, так воспринимал он тему родины у Гоголя. И здесь он стоял на верной точке зрения, здесь он сходился с демократической, реалистической критикой, хотя и высказывался в присущей ему романтической форме. Гоголь, писал он, «слушал все одну, отдаленную и разрастающуюся, музыку души своей — бубенцы тройки и вопли скрипок на фоне однообразно звенящей струны (об этой музыке — и в «Портрете», и в «Сорочинской ярмарке», и в «Записках сумасшедшего», и в «Мертвых душах»)...» (II, 108).

Эти как будто столь разные звуки воспринимаются Блоком в двуединой сущности: как радость и муки рождения нового мира. В этом он видит и основу страданий Гоголя, который радостно прислушивался к бубенцам летящей в даль тройки и грустно вздыхал, всматриваясь в процесс умирания. Но не ясно ли, что Блок здесь вкладывал прежде всего свое. И как легко заменить имя Гоголя именем Блока в следующих взволнованных словах поэта: «...Русь... сверкнула Гоголю, как ослепительное видение, в кратком творческом сне. Она далась ему в красоте и музыке, в свисте ветра и в полете бешеной тройки». Гоголю, продолжает Блок, «открылась омытая весенней влагой, спящая бездна, „незнаемая земле даль", будущая Россия... Такая Россия явилась только в красоте, как в сказке, зримая духовным очам. Вслед за Гоголем снится она и нам» (II, 109—110).

«Какие ж сны тебе, Россия, какие бури суждены?» — вопрошает Блок в «Возмездии». Явь — это колдун, ястреб, сова, упырь, Победоносцев и победоносцевщина; сны — Россия будущая, чистая, прекрасная, сказочная, Россия гоголевская, Россия блоковская. Поэтому образ тройки и для Гоголя и для Блока — это не только воплощение России будущей, но и средство спасения от России настоящей, победоносцевской.

Мы слышим страшный, трагический крик Поприщина о спасении от ужасных мук «Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеся, кони, и несите меня с этого света!» [13]

Это не крик сумасшедшего, это вопль измученного, истерзанного жизнью человека; это не крик из сумасшедшего дома, это вопль из России, России палачей.

Крик Поприщина — это крик всей России, стремление родины к лучшей жизни, и этот порыв связан с образом очистительного, освежающего ветра, получившим яркое и своеобразное развитие в творчестве Блока.

В этом плане большой интерес представляет драма Блока «Песня судьбы». Эпиграф к ней, взятый из «Мертвых душ» (лирическое отступление о Руси), определяет пафос драмы, основную ее идею, устремленность Блока и его героев. Образ ветра, сопутствующего полету тройки, как символ свежей, чистой жизни проходит через «Песню судьбы». В звуках ветра, в его живительной струе и слышится эта песня.

Богатырь, о котором писал Гоголь в своей элегии о Руси, еще не родился, но все живет ожиданием его прихода и прежде всего ждет его сама Русь. Облик этого богатыря не ясен Гоголю, не видит его еще и Блок. Герман, герой драмы, это, конечно, нисколько не богатырь, автор называет его

---

[13] Н В Гоголь, Собрание сочинений в шести томах, т III, стр 194

lib.pushkinskijdom.ru

даже глуповатым, но он все же представляет определенный интерес, ибо во многом выражает настроения автора. Герман испытывает томление в душном воздухе тихого дома, его тянет куда-то вдаль, туда, где простор, где поет ветер. Эти стремления не были чужды самому Блоку. И если он называл Германа глуповатым, то здесь, возможно, была насмешка и над собой, над своими очень туманными в период работы над пьесой мечтами и порывами. Ведь эта столь нелестная характеристика Германа относится к 1912 году, когда прошло не просто четыре года после создания пьесы, а произошла определенная эволюция во взглядах Блока на жизнь и место человека в ней.

Германа уводит из дому жажда услышать, «как поет ветер... Точно песня самой судьбы... веселая песня... А в доме нет ветра и не слышно песни судьбы».[14]

Через пять лет Блок создал цикл стихов «О чем поет ветер», который является развитием одного из основных мотивов пьесы.

Герои первого стихотворения этого цикла сидят «тихонько в тепле», «в...комнатном теплом углу». Вдруг что-то их встревожило, они обеспокоенно прислушиваются, вглядываются:

...Что ж ты смотришь вперед?
Смотришь, точно ты хочешь прочесть
Там какую-то новую весть?

(I, 387)

Второе стихотворение начинается словами: «Поет, поет... Поет и ходит возле дома». Поет несомненно ветер, это он взволновал обитателей тихого, тепленького дома, это он принес беспокойные, тревожные думы, неясные порывы.

Перекликается со словами Германа и третье стихотворение цикла:

Не найти мне места в тихом доме
Возле мирного огня!
Голоса поют, взывает вьюга,
Страшен мне уют.

(I, 388)

В те же годы было написано стихотворение «Земное сердце стынет вновь», в котором буквально повторена та же мысль:

Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!
Уюта — нет. Покоя — нет.

(I, 423)

Образ ветра и в «Песне судьбы», и в цикле стихотворений переплетается с образом весны — это весенний ветер, ветер пробуждения (Герман: «Ты видишь: весна настала»).

Но для блоковской символики характерно и перерастание ветра в бурю, и потому мы встречаемся в его произведениях с вариациями: буря, метель, вьюга, стужа. В «Песне судьбы» — «Весенний ветер усиливается», во втором стихотворении цикла «О чем поет ветер» — «Поет нам снег седой зимы», в третьем:

Голоса поют, вздыхает вьюга:
. . . . . .
Бьет в меня светящими очами
Ангел бури — Азраил!

(I, 389)

[14] А. Блок. Собрание сочинений. Стихотворения. Поэмы. Театр. Ред. В. В. Гольцева. ГИХЛ, М.—Л, 1931, стр. 232.

lib.pushkinskijdom.ru

Образ тревожного, черного, дикого ветра встречаем и в стихотворении из цикла «Родина», написанном в 1916 году. Публикующееся во всех изданиях без заглавия, оно в рукописи и первой публикации называлось «Ветер» («Дикий ветер стекла гнет»).

Образ ветра у Блока всегда или почти всегда связан со светлым началом — с радостным, бодрым настроением («Встану я в утро туманное»), с порывами к жизни и борьбе —

...ветер, зовущий с севера,
Мое детское сердце нашел.

Призывал на битву равнинную —
Побороться с дыханьем небес.
Показал мне дорогу пустынную,
Уводящую в темный лес

(I, 83)

с чувством родины —

Матушка-земля
Кудри ветром растрепала
Ты издалека...

(I, 152)

с надеждой и верой в освобождение родины от темных сил:

Веет ветер очистительный
От небесной синевы.
Сын бросает меч губительный,
Шлем снимает с головы.

. . . . . .

Здравствуй, даль, освобожденная
От ночной туманной мглы!

(I, 186)

И сам Блок, и его герои ждут бури, которая разбудила бы родину для лучшей жизни. В «Песне судьбы» выступает символический персонаж — Фаина, которая для Блока была воплощением России, мятущейся, порывающейся в незнаемую даль, России, усыпленной злыми силами: «Фаина: Я жизнь мою проспала!.. (Бросается на землю) Родимая! Родимая! Бури! Бури!» И в отчаянии: «Или тишины! Дай тишины, черной твоей, тишины твоей несмутимой!» [15]

Но тишина — это опять сон, а ведь самый сильный крик Фаины — России: «Не хочу уснуть». И этот крик услышан! Кем? Неизвестно. Но тройка подана, весело зазвенели бубенцы, вихрем помчалась она, ветром разрывая воздух. Фаина «увлекает Германа туда, где вздрагивают разбуженные ее голосом бубенцы тройки. Через мгновение раздается окрик ямщика, свист и конский топ; голос колокольчика, побеждая бубенцы, вступает в мировой оркестр, берет в нем первенство, а потом теряется, пропадает, замирая где-то вдали на сияющей равнине».[16]

Ведь это то же, что и у Гоголя: «...вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух... Чудным звоном заливается колокольчик, гремит и становится ветром разорванный в куски воздух...» [17]

Так о чем же поет ветер? И какова же судьба России? Судьба страны — в ее будущем. Именно об этом поет ветер. Блок умел «слушать в мире ветер», который звучал для него музыкой надежд и предзнаменований, битв и дерзаний, музыкой революции.

[15] А. Блок. Собрание сочинений. Стихотворения. Поэмы. Театр. Ред. В. В. Гольцева, стр. 245.
[16] Там же, стр. 248.
[17] Н. В. Гоголь, Собрание сочинений в шести томах, т. V, стр. 258, 259.

lib.pushkinskijdom.ru

3

1908 год — важнейший этап в творчестве Блока. В этот год перед поэтом во всем своем величии и сложности встала тема России, тема, которой он с этого момента «сознательно и бесповоротно» посвятил жизнь.

Одним из самых сложных и мучительных для Блока вопросов, связанных с этой темой, был вопрос о народе и интеллигенции. Это отразилось и в стихах, и в публицистике, и в письмах, и в дневниках, и в записных книжках начиная с 1908 года и вплоть до завершающей эту тему статьи «Интеллигенция и Революция» в 1918 году. Октябрь помог Блоку в основном правильно понять проблему взаимоотношений между народом и интеллигенцией, проблему места и роли интеллигенции в жизни страны и народа.

Давно уже вошло в литературоведческий обиход при рассмотрении цикла стихов Блока «На поле Куликовом» напоминать о том, что в стихотворении, открывающем этот цикл, создан образ России, преемственно связанный с романтической патетикой Гоголя, с его необгонимой птицей-тройкой. Мы уже видели, что гоголевский образ России-тройки, устремившейся в даль веков, органически вошел в творчество Блока.

Но откуда же эти тревожные ноты в стихах «На поле Куликовом»? Почему блоковская Русь — степная кобылица летит «сквозь кровь и пыль»? Почему этот крик — «Останови!»?

Связь с гоголевским образом России в этих стихах несомненна. Но как он осмыслен Блоком? Почему гоголевская патетика обратилась здесь в предчувствие чего-то ужасного и кровавого? «Закат в крови! Из сердца кровь струится!»

Во втором стихотворении цикла, написанном на второй день после первого, Блок описывает боевую настороженность полков накануне битвы. Но опять же — откуда это тревожное предчувствие, которое противоречит историческому факту победы полков Дмитрия Донского?

Светлый стяг над нашими полками
Не взыграет больше никогда.
(I, 285)

А если это так, то не вкладывает ли Блок в этот символ мысли, которые беспокоили его при раздумьях о судьбе России, будущее которой тогда Блоку представлялось очень неясным и далеким, а путь к нему — трудным и мучительным: «Долго будет родина больна».

Нет сомнения, что в этих образах нашли отзвук размышления Блока о взаимоотношениях между народом и интеллигенцией. А это было центром его раздумий о судьбе родины. Это станет особенно ясным, если мы еще раз обратимся к «Песне судьбы».

1 декабря 1912 года Блок записал в дневнике, вспоминая 1908 год: «Станиславский страшно хвалил («Песню судьбы», — *И. К.*), велел переделать две картины, и я переделал в то же лето в одну» (II, 444). Речь идет о сценах в уборной Фаины и на вокзале, которые были заменены сценой на пустыре (впоследствии сцена в уборной Фаины была восстановлена). В скобках в той же записи Блок отмечает: «Здесь родилось „Куликово поле“».

Указанные сцены и цикл «На поле Куликовом», точнее — первые три стихотворения, писались одновременно — в июне—июле 1908 года. И характерно, что в добавленной сцене на пустыре больше всего гоголевского, связанного с образами тройки и зовущей, незнакомой дали. Все это своеобразно перекликается с темой о судьбе интеллигенции, об отношении к ней народа, что является, как уже говорилось, частью очень важной для Блока темы России.

lib.pushkinskijdom.ru

Прибегая к привычной символистической форме, Блок говорит о единственном живом в России — о народе, о народной душе, о том, чего интеллигенция трагически не понимает. «Вам не понять Фаину... — говорит Человек в очках своим собеседникам-писателям. — Она принесла нам часть народной души... Мы, писатели, живем интеллигентской жизнью, а Россия, неизменная в самом существе своем, смеется нам в лицо. Эти миллионы окутаны ночью; еще молчат их дремлющие силы, но они уже презирают и ненавидят нас. Они придут и, знаю, принесут неведомые нам строительные начала. Останется ли тогда какой-нибудь след от нас? Не знаю. В моей душе разверзается пропасть, когда я слушаю песни Фаины. Эти песни, точно костры, — долго выжигают пустынную, дряблую, интеллигентскую душу».[18]

И дальше этот персонаж, который несомненно высказывает мысли автора, говорит, что Фаина поет песню о тех, кто сменит дряблых, не способных к жизни интеллигентов (ср. слова Блока из стихотворения «Поднимаясь из тьмы погребов»: «Пусть заменят нас новые люди!»).

Пьеса Блока является по сути песней о двух судьбах — о незавидной судьбе буржуазной интеллигенции, зашедшей в тупик, и о судьбе народа, с которым связывается будущее России. Герман, мучительно и в конце концов безрезультатно ищущий смысл жизни, завороженно, как слепой, идет на голос ветра, страстно и вдохновенно говорит о своей тревоге, «как перед подвигом», и тут же — о муках родины, о том, что истинный патриот не может не жить муками родины.

В тревоге за Россию Герман вспоминает ее историческое прошлое, живое воображение рисует картину Куликовской битвы. «Помню страшный день Куликовской битвы. — Князь встал с дружиной на холме, земля дрожала от скрипа татарских телег, орлиный клекот грозил невзгодой. Потом поползла зловещая ночь, и Непрядва убралась туманом, как невеста фатой. Князь и воевода стали под холмом и слушали землю: лебеди и гуси мятежно плескались, рыдала вдовица, мать билась о стремя сына. Только над русским станом стояла тишина, и полыхала далекая зарница».[19]

Образы эти повторяются в стихах цикла «На поле Куликовом», в частности во втором и третьем стихотворениях:

За Непрядвой лебеди кричали,
И опять, опять они кричат...

(I, 285)

С полуночи тучей возносилась
Княжеская рать,
И вдали, вдали о стремя билась,
Голосила мать.

(I, 286)

Встречаются эти образы и в статьях Блока того периода.

Река Непрядва — историческое место, где происходил бой между войсками Дмитрия Донского и хана Мамая. Но почему мысль о России Блок связывает с мыслью о Непрядве? Это станет ясно, если мы примем во внимание основную мысль статьи «Народ и интеллигенция», написанной в 1908 году.

Главное в этой статье (точнее — докладе, который назывался «Россия и интеллигенция») — мысль о трагическом отрыве интеллигенции от народа: «...полтораста миллионов с одной стороны и несколько сот ты-

[18] А. Блок. Собрание сочинений. Стихотворения. Поэмы. Театр. Ред. В. В Гольцева, стр 241.

[19] Там же, стр. 247.

lib.pushkinskijdom.ru

сяч — с другой; люди, взаимно друг друга не понимающие в самом основном» (II, 86).

Тут-то Блок и обращается к исторической аналогии, характерной для исторических воззрений поэта. Соотношение между народом и интеллигенцией в представлении Блока подобно соотношению между русскими и татарами в канун Куликовской битвы: «Среди сотен тысяч происходит торопливое брожение, непрестанная смена направлений, настроений, боевых знамен. Над городами стоит гул, в котором не разобраться и опытному слуху, такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой» (II, 86).

И тут же — другая сторона в осмыслении родины: то, что идет от Гоголя. В той же статье Блок писал: «Гоголь и многие русские писатели любили представлять Россию как воплощение тишины и сна; но этот сон кончается; тишина сменяется отдаленным гулом, не похожим на смешанный городской гул» (II, 90).

«Тот же Гоголь, — продолжает Блок, — представлял себе Россию летящей тройкой. „Русь, куда несешься ты? Дай ответ“. Но ответа нет, только „чудным звоном заливается колокольчик“.

Тот гул, который возрастает так быстро, что с каждым годом мы слышим его ясней и ясней, и есть „чудный звон“ колокольчика тройки» (II, 90).

Образ гоголевской тройки был одним из центральных в «исследованиях» декадентов о великом русском писателе. Но обычно, как и все остальные гоголевские образы, он служил для искажения идейного смысла творчества великого писателя.

Так, в своей нашумевшей в декадентских кругах книге о Гоголе (в первом издании она называлась «Гоголь и черт») Мережковский сажает в знаменитую тройку Хлестакова и Чичикова, которые ведут Россию «к „черту“, в пустоту, в „нигилизм“, в ничто».[20] С этим можно было бы согласиться, ибо указанные гоголевские герои действительно туда завели бы Россию — дай им только волю. Однако, в истолковании Мережковского, Хлестаков, Чичиков да еще Поприщин — единственные, кто достоин представлять будущую Россию. По Мережковскому, Россия иных рождать не может. «Как исполинские видения, как „дряхлые страшилища с печальными лицами“ предстали ему (Гоголю, — *И. К.*) только два „героя нашего времени“, два богатыря, рожденные русским простором, — Хлестаков и Чичиков».[21] И если Чичиков скрылся, рассуждает Мережковский, то на смену ему «из необъятного русского простора» появится «бессмертный Хозяин „мертвых душ“».[22]

Это откровенно реакционное, мистическое и клеветническое по отношению к Гоголю и России заключение не мог разделять Блок, объявивший в то время войну мистикам.

Тема России связывалась Блоком, как мы видели, с темой народа. Но поскольку она раскрывалась с позиций буржуазного интеллигента, представителя сословия, далекого от народа, а значит, и от подлинной России, то нередко при решении проблемы «Россия и интеллигенция», «народ и интеллигенция» образ летящей тройки — Руси у Блока выглядел очень своеобразно: она не только мчится вдаль, но и надвигается страшной силой на растерянных, рефлектирующих интеллигентов: «...мы любим и ненавидим вместе далекую от нас Россию — набегающую гоголевскую тройку» (II, 95).

[20] Д. С. Мережковский Гоголь. Творчество, жизнь и религия. Изд. «Пантеон», СПб., 1909, стр. 34.

[21] Там же, стр. 35.

[22] Там же, стр. 69

lib.pushkinskijdom.ru

Да, Русь, разгон которой почувствовал Гоголь, устремилась в даль веков. Она примчалась в XX век, Блок слышит гул ее движения, она сметает со своего пути все лишнее, все мешающее ей, и к этому Блок относит и интеллигенцию, далекую от России, ибо она далека от народа.

«Что, если тройка, вокруг которой „гремит и становится ветром разорванный воздух", — *летит прямо на нас*? Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель» (II, 90).

Эти слова вовсе не знак того, что Блок запугивал сближением с народом. Трагедия интеллигенции, по твердому убеждению поэта, заключается в том, что она не понимает народ, хотя как будто и тянется к нему. Но и народ ее не понимает, ибо та интеллигенция, которую знал Блок, ничего не сделала и не умела сделать для установления духовных связей с народом. Это вековое недоверие одних к другим теперь может привести к столкновению.

Но пусть даже произойдет столкновение, если оно — историческая необходимость. Все симпатии Блока на стороне народа. Народ победит. Он вольет новую жизнь в Россию, а это именно то, о чем все это время так настойчиво думает Блок. Те «люди с новой душой», о которых говорит Человек в очках в «Песне судьбы», не зная, однако, их, и есть народ: это неоспоримо вытекает из статьи «Народ и интеллигенция». «Новая душа» народа противопоставлена Блоком «пустынной, дряблой, интеллигентской душе».

Как уже говорилось, Блок долго не понимал правоты Белинского в его письме к Гоголю. В данном случае нам важно обратить внимание на то, что великого критика он называл «отцом русской интеллигенции», а потому и взваливал на него все грехи современной ему интеллигенции кадетского, мистического толка. Другой же интеллигенции, связанной с народом, выражавшей его интересы, боровшейся за него, поэт не знал.

А как же с Гоголем? В том-то и дело, что для Блока он не интеллигент, ибо выражал дух народа. Последнее было бы верно, если бы Блок говорил о великих произведениях Гоголя, однако он имел в виду «Выбранные места из переписки с друзьями», которые очень далеки от подлинной народности.

Представления Блока об «интеллигентности» Белинского и «народности» Гоголя и вообще об этих двух понятиях в их конкретном воплощении были чрезвычайно путанными. Об этом свидетельствует, например, рассуждение о горьковской «Исповеди» в том же докладе «Россия и интеллигенция».

Подобно представителям буржуазной и декадентской критики, Блок говорит о «бледности» романа «Мать» и «неудачности» статей Горького, «написанных в острый революционный период», т. е. в 1905—1907 годах. О повести же, которую осудил Ленин, а затем и сам Горький, он писал: «В „Исповеди"... ценно то, что роднит Горького не с Луначарским, но с Гоголем, не с духом современной „интеллигенции", но с духом „народа". Эта ценность и есть любовь к России в целом, которую, может быть, и „обожествляет" разум Горького, попавший в тенета интеллигентских противоречий и высокопарных „боевых" фраз, свойственных Луначарскому; но сердце Горького тревожится и любит не обожествляя, требовательно и сурово, по-народному, как можно любить мать, сестру и супругу в едином лице родины — России».[23]

[23] «Золотое руно», 1909, № 1, стр. 80 Заметим, что сам Блок в своей поэзии стремился именно по-народному (в его понимании народности) осмыслить свою любовь к России как к самому близкому существу Отсюда поэтические параллели Русь—Жена—Невеста. И это теперь уже имеет мало общего с мистической идеей Мировой Души, воплощенной в образах Жены, Невесты, Жениха Ср рассуждения

lib.pushkinskijdom.ru

Здесь налицо непонимание того, что Горький в «Исповеди» так же искажал душу народа, как и Гоголь в «Выбранных местах», и это искажение делалось именно в духе современной Блоку «интеллигенции», в духе богостроительской теории Луначарского и вопреки теории народности, которая была выдвинута Белинским, да и самим Гоголем, поддержана и развита в революционном, марксистском духе В. И. Лениным, лучшим представителем подлинной русской интеллигенции.

Но нельзя не обратить внимание и на то, что Блок чутко подметил основное в заблуждениях Горького периода «Исповеди» — его «интеллигентские», богостроительские увлечения, ощутил и то, что помогло Горькому преодолеть эти заблуждения: любовь к родине, связь с народом. Отсюда — сравнение с Гоголем. Великим Гоголя делал дух народа, отразившийся в его произведениях, заблуждения же разума, мистицизм, отступление от правильной народной позиции — все это было причиной трагедии великого писателя.

Конечно, этот вывод можно сделать из путаных и противоречивых рассуждений Блока, только если учитывать объективный смысл «Ревизора» и «Мертвых душ» Гоголя, «Матери» и «Врагов» Горького, с одной стороны, и «Выбранных мест» и «Исповеди» — с другой, если помнить все время об ориентации Блока на связь писателя с народом как основу его творческих успехов, не забывать и о том, что представления Блока о народе были довольно смутными, далекими от конкретного *знания* народа.

Доклад Блока «Россия и интеллигенция» вызвал большой резонанс. Он был положительно встречен демократической частью общества, в частности В. Г. Короленко и другими сотрудниками «Русского богатства»,[24] и отрицательно — интеллигенцией кадетского толка.

К критике со стороны демократической части общества Блок отнесся довольно легко, отвергнув лишь несправедливое обвинение в «реакционерстве» и ненависти к Белинскому, исходившее от М. Рейснера и Неведомского. Смущала поэта форма изложения и, как ему казалось, неубедительность аргументации. Однако основную идею доклада о трагическом разрыве между интеллигенцией и народом Блок готов был отстаивать и действительно отстаивал, все более убедительно аргументируя ее, вплоть до статьи «Интеллигенция и Революция», в которой он с огромным вдохновением говорил о той реальной основе служения интеллигенции народу и новой России, которая была создана Октябрьской революцией. И если полемика в Литературном обществе, где был прочитан доклад, подсказала Блоку необходимость глубже продумать и убедительнее изложить мучивший его в течение почти всей жизни вопрос, то резко отрицательное отношение к докладу со стороны кадетов Струве и Кусковой вызвало иную реакцию поэта, убедив его, уже с другой стороны, в правильности и нужности доклада. «Пусть даже *все* под разными предлогами отказываются пропечатывать мои идеи. (А напечатать доклад отказался именно Струве, — *И. К.*). Это — доказательство, что идеи живые. Живое всегда враждебно умирающему» (II, 398).

Декадентская критика, которая особенно широко обсуждала выступление Блока, попыталась по-своему истолковать мысли поэта, тщетно стараясь представить его своим соратником. Тот же Вяч. Иванов, явно

Вяч. Иванова в статье «Древний ужас»: «Христианство дало разрешение борьбе полов. Мужское как Сын, женское как Невеста, каждое действие как брак Логоса и Души Мира, земля как Жена, стоящая на Луне и облеченная в Солнце при встрече Жениха» и т. п. — сплошная мистическая абракадабра («Золотое руно», 1909, № 4, стр. 65).

[24] Не потому ли Вяч. Иванов заговорил вдруг о народничестве Блока («Золотое руно», 1909, № 1)?

lib.pushkinskijdom.ru

искажая смысл доклада Блока, писал: «Блок пророчит, что приблизится Стихия, — налетит русская тройка, и уже черные космы коренника у него перед глазами, — и поглотит стихия культурунашу...» [25]

Блок никогда не говорил о гибели культуры. По Блоку, народная Россия грозила *буржуазной* культуре, а не культуре вообще.

О том, как искажали декаденты мысли Блока, свидетельствует и тот факт, что Вяч. Иванов, «опираясь» на доклад Блока, приветствует то направление, которое, как ему кажется, начал принимать марксизм в богостроительской теории Луначарского. Хотя Блок о марксизме и не «заботился», как это делал Вяч. Иванов, но, осудив теорию богостроительства, он, не подозревая этого, стоял, конечно, ближе к марксизму, чем «ратовавшие» за него современные поэту «интеллигенты».

Горячо оспаривал основную мысль Блока Г. Чулков в своей статье «Лицом к лицу». Надо сказать, что он правильно почувствовал слабость статьи — огульное осуждение интеллигенции. Пафос статьи Чулкова — защита демократической, трудовой и даже революционной интеллигенции, которую не заметил Блок. Критик говорит о Рылееве, Герцене, Добролюбове, Гл. Успенском, об учителях и земских врачах. «Наша интеллигенция — глаза и уши народной массы, — пишет Чулков. — Она рассеяна и по деревням и по городам и всегда готова примкнуть к восстанию...

Про какую же интеллигенцию говорит Блок? Не про ту ли, которая составляет большинство Третьей Думы? В таком случае я отказываюсь понимать язык Блока. На моем языке это называется буржуазией и привилегированным дворянством, а не интеллигенциею».[26]

Во многом упреки Чулкова справедливы. Однако его статья отличается еще более разительными противоречиями, чем доклад Блока. Пафосу народной идеи, которой руководствовался Блок, его критик противопоставляет позицию мистического анархизма. Чего только стоит проповедь союза революционеров с... сектантами! Или заявление о том, что сектанты — «почти все коммунисты по убеждениям, почти все революционеры по духу».[27]

Г. Чулков, этот символист, игравший в революцию, вдруг смыкается с архиправым Вяч. Ивановым: все обречены на гибель — и рабочий, запомнивший формулы марксизма, и либерал профессор, и русский мужик, и французский крестьянин. И если Чулков призывает встретить жизнь лицом к лицу, то это не только потому, что ему ненавистен «абсолютизм с его системой государственного террора» и «буржуазный порядок, где торжествует Механика, как Железная Смерть», но и потому, что официальная церковь перестала быть церковью мистической.

При всех своих крайностях Блок действительно был оптимистом, ибо он верил в силу и жизнеспособность народа, и гибель интеллигенции рассматривал как неизбежный и спасительный для России, для народа процесс, гибель именно той «интеллигенции», которая «составляет большинство третьей Думы».

В оценке доклада Блока наиболее прав был, пожалуй, автор статьи «О Гоголе» в «Золотом руне», скрывшийся под псевдонимом Б. К. Основной ошибкой Блока автор статьи считал то, что в своих рассуждениях о народе и интеллигенции поэт исходил из «Выбранных мест». Б. К. правильно замечает, что день выхода этой книги был днем смерти Гоголя. «Недавно один из современных поэтов (речь идет о Блоке, — *И. К.*) ци-

---

[25] Там же, стр. 89.
[26] Там же, стр. 106
[27] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

тировал отрывки из „Переписки", стараясь сблизить свои мысли о разладе между интеллигенцией и народом с мыслями Гоголя о России».[28]

«Гоголь и Россия, — продолжает автор статьи „О Гоголе", — едва ли эта тема не достойна глубокого раздумья, но мы будем искать связь между Гоголем и Россией не в статье „Надо проездиться по России", а в рыданьях поэта над полями русскими, когда он мчался на тройке от деревни до деревни и перед ним возникали ужасные маски Плюшкина, Коробочки, Собакевича, Ноздрева...» [29]

Это, пожалуй, наиболее трезвая и разумная статья о литературе, которая когда-либо появлялась в этом претенциозном декадентском журнале. И не потому ли редакция «Золотого руна» не выполнила своего обещания «в ближайшем номере» поместить еще одну статью о Гоголе, что вторая статья была бы несомненно резко противоположного содержания?

Заметим, что связь между Гоголем и Россией надо искать не только в рыданьях по поводу ужасных масок, но и в патетике будущей России, в поэтическом образе Руси-тройки; именно этот образ наиболее органично вошел и в творчество Блока.

В речи о Гоголе, произнесенной в 1909 году, Блок использует образ Руси, мчащейся в будущее. Этот образ был для Гоголя мечтой всей его жизни, и не случайно Блок назвал свою речь «Дитя Гоголя». Но Русь представлялась Гоголю «сверкающей, чудной, незнакомой далью». Подчеркивая два последних слова, Блок не только указывает тем самым, что гоголевское настроение, гоголевское романтическое восприятие Руси ему близко, но и признается в своей собственной слабости и даже некоторой растерянности при раздумьях о будущей России.

В той же речи Блок говорил, что Россия «глядит на нас из синей бездны будущего и зовет туда. Во что она вырастет, — не знаем, как назовем ее, — не знаем» (II, 110).

Несколько позже Блок назвал ее Великой Демократией. Историческая и политическая ограниченность поэта была причиной того, что образ России — Великой Демократии он связывал с Америкой (стихотворение «Новая Америка»), представляя США как образец демократии, хотя и не настаивал на своем сравнении: «Для меня мыслима и приемлема будущая Россия как великая демократия (не непременно новая Америка)» (II, 713).

Ошибка Блока произошла оттого, что, стремясь увидеть свою родину демократической республикой, он неверно выбрал образец, но он думал о демократии.

Интересно сопоставить рассуждения Блока и Гоголя о США. Нет сомнения, что позиция Блока даже в период работы над «Россией и интеллигенцией» была прогрессивнее, чем позиция автора «Выбранных мест». Это особенно заметно позже, в частности в период создания «Новой Америки».

В одном из своих писем Гоголь замечал: «А что такое Соединенные Штаты? Мертвечина. Человек в них выветрился до того, что и выеденного яйца не стоит».[30] Что же — совершенно правильно. В этом замечании слышится Гоголь-сатирик, автор «Портрета», создатель Чичикова. Блок не идеализировал Америку. Но с каких позиций оба писателя оценивали эту страну? О позиции Блока уже говорилось. Гоголь же причину «выветрива-

---

[28] Там же, № 2—3, стр. 111.
[29] Там же, стр. 112.
[30] Н. В Гоголь Сочинения. Ред. Н. С Тихонравова и В. И. Шенрока. СПб, 1901, стр. 1402.

lib.pushkinskijdom.ru

ния» человека в США видит в республиканском строе: «Государство без полномощного монарха то же, что оркестр без капельмейстера...»[31]

Речь и у Гоголя и у Блока идет, по сути, о России, о ее судьбе, о ее устройстве. Но если Гоголь искал спасение России в монархии, то Блок — в демократии.

Да, Блок при использовании «Выбранных мест» нередко разделял ошибочные взгляды Гоголя, он осудил Белинского за его письмо, и все же в осмыслении путей и судеб России он следовал не за «Перепиской», а за патриотической романтикой «Мертвых душ», его любимым образом был образ тройки, устремленной в даль веков, и он разрабатывал его в самых различных вариациях.

Великая любовь Гоголя к России, которая проявилась не только в «Мертвых душах», но и с особой — болезненной, драматической и даже трагической — силой в «Переписке», для Блока не подлежала никакому сомнению. Вот почему и его самые задушевные мысли о родине были связаны с Гоголем. Вот почему и тогда, когда путь России окончательно определился, когда Великий Октябрь разрешил раздумья Блока о том, как назовут в будущем Россию, — поэт вспомнил о Гоголе, об осуществлении его мечты.

В великолепной, революционно-страстной статье «Интеллигенция и Революция» Блок, отвечая на истерические вопли буржуазных интеллигентов о «гибели России», писал: «Но передо мной — Россия: та, которую видели в устрашающих и пророческих снах наши великие писатели; ...та Россия, которую Гоголь назвал несущейся тройкой» (II, 218).

Художник, писатель, говорит Блок, именно теперь обладает счастьем слышать ту музыку жизни, о которой писал Гоголь, «ту музыку, которой гремит „разорванный ветром воздух“» (II, 221).

С гоголевской тройкой, с разорванным ветром воздухом, с той музыкой, которую страшился потерять Гоголь и которую сберегла для Блока Великая Революция, связаны у поэта мысли о новой России. По-новому услышал Блок и тот гул, который сопутствует вихрем несущейся тройке: это ветер, буря, циклон революции, «гул этот ... о *великом*». «„Мир и братство народов“ — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать» (II, 222).

Сложными путями шел Блок к революции. Предельно искренний в своей поэзии, он раскрыл и драматичность преодоления старых привычек и связей, и радость постижения нового мира. Великий гуманист, он искал опору у классиков русской литературы, самой гуманной в мире; весь в исканиях и противоречиях, он пробовал найти истину у трагически противоречивого Гоголя. Чутким сердцем патриота-романтика разглядел он на путях истории стремительную гоголевскую тройку, услышал звон ее бубенцов, вдохновенную музыку движения и, сделав пафос Гоголя своим пафосом, идя извилистыми, но вперед ведущими путями, соединил этот динамический образ родины с образом величайшей в истории человечества революции.



[31] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

А. СТАРЦЕВА

ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА

Образы-символы... Своеобразная поэтическая эмблематика, к которой обращаются художники разных времен...

Иногда это неожиданная для самого автора, импровизированная находка, иногда необоримое свойство его творческой фантазии, способ осмысления им мира. Но всегда — результат обобщения виденного, раздумий.

Обычно, когда произносится слово «символ», одно за другим вспоминаются имена Байрона, Лермонтова, Ибсена, Блока... Демон, Манфред, Пер Гюнт, Прекрасная Дама, Барка жизни... Эти образы призваны обозначать целые эпохи в человеческих поисках идеала, счастья, красоты и смысла жизни.

Образы-символы широко используются также и самыми суровыми художниками-реалистами. Трудно назвать писателя, который в какой-то мере не прибегал бы к приемам и средствам поэтической символики для усиления характеристики изображаемого, увеличения его смысловой емкости. Без реалистической символики трудно представить себе многие произведения Тургенева, Щедрина, Достоевского, Чехова, Горького, Шолохова, Леонова. Всякий раз эти художники обращаются к средствам символики, чтобы обрисовать событие, состояние героя особенно четко и впечатляюще, и, разумеется, никого из них нельзя назвать поборником идеалистической теории «священного символа», потому что символика как особый способ художественного отбора и представления является в какой-то мере качеством самого искусства. Ведь создавая образ-символ, писатель, с одной стороны, конкретизирует, делает более зримым, материализованным описываемое явление, с другой стороны, символ, непременно несущий в себе момент сильной концентрации, обобщения, способен выпуклее, а значит, и глубже выразить самую тенденцию писателя. Естественно, что образы-символы есть лишь одно из многочисленных художественных средств, используемых писателем, и только при помощи совокупности разнообразных и тонких приемов можно создать подлинное произведение искусства.

Русская литература создала глубокую традицию в обнажении внутреннего, сокровенного смысла явлений, идейного их истолкования с помощью символических обозначений. Об этом часто говорят самые заглавия произведений: «Мертвые души», «Накануне», «Новь», «Чайка», «Поднятая целина»...

Различна бывает самая окрашенность символа, «нагрузка» на него, степень использования символов, их место среди других компонентов произведения и, главное, их соотнесенность с отдельными образами произведения и с замыслом в целом.

Поэтому изучение образов-символов также может явиться отправной точкой к изучению особенностей творчества советских писателей а также возможностей социалистического реализма

lib.pushkinskijdom.ru

Помогая читателю понять особые душевные состояния своих героев — Аксиньи, Григория, Натальи, а также сложные перипетии пути казачества, Шолохов создает в «Тихом Доне» одну за другой картины вытоптанной земли, ручейков, пробивающихся под снегом, образ извилистой, теряющейся в камнях, а затем коварно раздваивающейся тропинки. И почти всегда в таких случаях образ-символ выступает как яркая, но кратковременная аналогия, параллель характеризуемого в данный момент явления, образа. Выполнив свою функцию, символ обычно отступает вместе с описанной ситуацией и больше не появляется. Наплывают новые повороты сюжета, новые сдвиги в характерах, в развитии замысла, и выступают новые «символы». В таких случаях символика является как бы локализованной, частной, «местной».

Но бывает, что символ выступает как образ, проходящий через все произведение, несколько раз настойчиво всплывающий в нем. В таких случаях он связан с общим замыслом, с идеей произведения в целом.

С такими образами часто встречаемся в произведениях Горького. Например, незадачливая песенка юродивого в «Деле Артамоновых» В «Жизни Клима Самгина» постоянно переосмысляется легенда о жертвоприношении Исаака Авраамом, раз услышанная Климом от отца еще в детстве. Ее он «примеряет» и к себе, постоянно ощущая себя жертвой чужой воли, и к событиям Ходынки, и к последнему российскому императору.

Бессильная жалоба маленькой горбатой девочки, ее повисающий в воздухе вопрос-возглас: «Да что вы озорничаете?» — также становится постепенно особой мерой оценки действительности главным героем, мерилом слабости его жизненной позиции, его политической трусости. Климу Самгину не нравится «беспокойство» неутомимых Кутузовых, Пояркових, Гогиных, Усовых. Ему начинает даже казаться, что вся огромная и богатая Русь населена «каким-то озорниковатым народом». Ему бы очень хотелось, чтобы «кто-то очень внушительный, даже — страшный крикнул на этих людей: „Да что вы озорничаете?“» Конкретный, как бы невзначай уроненный возглас оказался совмещенным с философией главного героя романа.

Приемы поэтической символики обоих родов широко применяет в своем творчестве и Леонид Леонов. В его произведениях в изобилии представлены и сопутствующие символические образы, и сквозные, связанные с пафосом произведения. Таково, например, сопоставление тяжелых раздумий Митьки Векшина в «Воре» о собственной неудачливой жизни с лепетом слабоумного парня о «кривых детях» общества, а также мотив «глиняных ног» как признака неустойчивости героя в жизненной борьбе. Образ Лизы Похвисневой из «Дороги на океан», девушки, умевшей «прочно пускать корешки даже в самую тощую почву» жизни, связывается с тоненькой нежной повиликой, уживающейся среди «дикарских трав» в овраге, и т. д.

Но не эти общие в литературе приемы и образы позволяют говорить о каком-либо своеобразии и творческой индивидуальности Леонида Леонова.

В композиции пьес и романов Леонова как постоянная ее закономерность имеют место образы, которые кладут печать своеобразной символичности на *весь стиль* произведения. Именно эта особенность порою сбивает с толку и затрудняет работу режиссеров над его пьесами, именно она позволяет говорить зарубежной и даже советской критике об особом «символическом реализме» Леонова, о постоянном тяготении писателя к созданию в рамках сурового реалистического произведения романтических, доходящих до абстракции ситуаций.

lib.pushkinskijdom.ru

Особенность метода Леонова состоит в том, что писатель или делает свой символический образ почти «равноправным» действующим лицом романа, пьесы, или создает образ сильно зашифрованный, предельно конкретный и максимально обобщенный в одно и то же время.

Писатель убежден, что в рамках социалистического реализма возможно и нужно применять приемы, позволяющие «сгустить», «уплотнить» содержание, дать в малой художественной единице максимальную дозу художественного смысла. Он считает, что явные символические ситуации, шифрованные образы, скрывающие в себе ключ к истолкованию всего произведения, не повредят его высокой реалистичности. Напротив, реализм как метод представляет художнику широкую возможность создавать полноценный, действительно одухотворенный большим социальным и философским смыслом образ.

Выдвинув в 30-х годах свое требование писать лаконично, «эссенциями», Леонов пояснял и подчеркивал принципиальное отличие этого художественного приема, необходимого реализму новой эпохи, от заветов символизма. «Это не старый прием символистов, сводившийся к различию интерпретации символа, а реальный, действенный показ событий, в которых читатель сам устанавливает закономерность развития и их психологический стержень».[1] Именно обилие в произведениях Леонова максимально обобщенных, символических образов дает повод одним критикам говорить, что они насыщены «законспирированными мыслями и не всякому есть время их расшифровывать» (А. Германов, Болгария), другим — об особом, романтическом стиле писателя, который «разгоняет призраки схематизма и бездушного натурализма» (И. Гаек, Чехословакия),[2] но чаще — и справедливее — говорить о творчестве Леонова как творчестве больших концепций, масштабов и объемности.

И в пьесах и в романах писателя мы сталкиваемся с особым явлением в композиции, с образами, которые можно назвать образами-мелодиями. Подобно тому, как музыкальная тема могла бы настойчиво и неотступно сопровождать действие на сцене, звучать отчетливее и сильнее в напряженных моментах повествования, так эти образы-мелодии пронизывают все произведение писателя. Причем образ-символ или образ-мелодия в реалистических произведениях Леонова выступает как самостоятельный персонаж, как действующее лицо, а это значит, что он имеет свою судьбу, свою сюжетную линию.

Природу и функции символических образов у Леонова удобнее проследить сначала в его пьесах.

Почему пьеса «Обыкновенный человек» начинается с появления на сцене громоздкой картины в чехле? Почему в продолжение всех актов пьесы она так упорно выталкивается автором на сцену? Какова ее роль в «закономерности развития» пьесы?

Конечно, картина является наглядным олицетворением увлечения Дмитрия Ладыгина внушительной на вид «необыкновенностью», призвана символизировать его погоню за показной красивостью, за тем, что не принадлежит «будням».

Но чтобы оттенить это, было бы достаточно и одной сцены с картиной, одного ее присутствия, — ведь прием характеристики через «ударную» деталь, использования ее разоблачительной силы давно прочно вошел в литературу. Но Леонов использует символику детали по-своему и

[1] С. Ромов Встреча с Л. Леоновым. «Литературная газета», 1930, № 43, 24 сентября.

[2] Цит. по статье В. А. Ковалева «Восприятие творчества Л. Леонова за рубежом» («Русская литература», 1958, № 4).

lib.pushkinskijdom.ru

по-новому. Чтобы выяснить функции картины в пьесе, нужно посмотреть, в какие именно моменты в развитии сюжета появляется она.

Картина выступает в пьесе как лукавая аналогия той игры, которую ведет Дмитрий Ладыгин в связи с появлением в его доме старого друга Свеколкина. Вспомним, что на этой игре строится комедийная основа пьесы, вся цепь недоразумений, связанных с тем, что депутата, наркома, ученого принимают в доме Ладыгина за кассира и чистосердечно предлагают ему сыграть роль депутата, наркома, ученого.

Со всеми главными перипетиями игры, которую затеял Ладыгин, и связано каждое появление картины. Оно немногим предшествует появлению в доме Свеколкина. Показательно, что ее решают везти на дачу («Черт с ней, можно и на дачу!»): почти так же не затруднительно для Ладыгина пригласить на дачу и своего друга. Отношение Ладыгина к Свеколкину определено примерно теми же критериями, что и к картине: как посмотрят на это друзья, а сможет ли Свеколкин немедленно добавить что-нибудь ощутимое к славе Ладыгина?

Началось действие, и картина, как сопровождающий аккорд, всякий раз предупреждает своего хозяина о его глупом положении в собственном доме. А это усиливает комический эффект, углубляет сатирический пафос пьесы. Ладыгин искренне старается укрепить репутацию своего друга. Представляя Свеколкина, он говорит: «Это, брат, тоже своего рода ученый. Скрещивает под пиво раков с помидорами!» [3] Домочадцы соглашаются, что к юмору Дмитрия Романовича «надо терпеливо привыкать». И именно в этот момент входят шофер и сторож, которым предстоит подвешивать на даче картину.

Во все время действия раздаются приказы поглубже вбить крюк для картины. Но Ладыгин также хочет поглубже вбить крюк своей затеи, довести игру до конца. Все видят, что с картиной затеяна «глупая возня». Но глупую возню затеял фактически глава дома и со Свеколкиным.

Как только Ладыгин хочет деятельно помочь своему другу в его трудной «роли», немедленно, как неумолимый свидетель, заявляет о себе злополучная картина.

«Смотри, замотаешься, старик. Засадят тебя в санаторий...» (т. 3, стр. 536), — говорит Ладыгин. А за стеной слышатся удары, как бы означающие: «Лжешь, ведь, Ладыгин!» С удовольствием режиссера, ловко направившего действие, слушает Ладыгин разговор Алексея и Свеколкина на научные темы. Он восхищен и «актерским» талантом друга, и собственной затеей. А за стеной постепенно нарастает звук, который вскоре не дает Ладыгину слушать. И вот уже слышатся гром, обвал мебели, возня около неправильно вбитого крюка.

И так в продолжение всей пьесы. Лжет Ладыгин, а его картина врывается на сцену, как бы опровергая действия своего хозяина, стучит, падает, не подчиняясь его воле. Недаром Ладыгин боится ее.

И когда выясняется унизительное для Ладыгина недоразумение — он узнает, что Свеколкин действительно большой ученый, со зловещим шелестом срывается с крюка картина, и теперь уже в последний раз. «Три дня она, как гора, надо мной висела» (т. 3, стр. 581), — говорит Ладыгин, а ведь все три дня висела над «дядей Митей» и другая «угроза» — быть разоблаченным, предстать в глазах окружающих другом «простого кассира». Дав такое сопровождение всему действию, автор проводит свою мысль: подобно тому как жизнь захламляют ненужные вещи, так захламляют ее ложь, извращенные представления Ладыгиных о порядочности, учености и красоте.

[3] Леонид Леонов, Собрание сочинений в пяти томах, т. 3, Гослитиздат, М., 1953, стр. 535. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Итак, картина в чехле выступает в пьесе «Обыкновенный человек» как своеобразный образ-мелодия, сопровождающий все главные перипетии в развитии действия пьесы. Это образ-символ, акцентирующий мысль произведения. Но символичность его заключается не в его содержании, не в характеристике, какую он может сообщить одному из героев пьесы, а в закономерности, симптоматичности самого его появления в строго определенных моментах действия.

Вот такие образы, которые усиливают действие, выступают в виде своеобразного сопровождения к нему, характерны для композиции произведений Леонова.

Драматическая тема, которую привносит в пьесу «Золотая карета» образ факира Рахумы, обусловлена не только тем, что Рахума — бездомный человек преклонного возраста, являющийся как бы самой совестью последней войны (он потерял всех близких). Многие удивительные совпадения и вся «подстроенность» ситуаций и коллизий пьесы происходят, конечно, не от того, что Рахума по ремеслу «маг и волшебник». С факиром связана как бы противоречащая общему тону суровой пьесы символика. Рахума — не просто «старикашка... непьющий», «чучело гороховое», «брехун гладкий». Он своеобразный регистратор развития действия, отмечающий самим своим появлением наиболее напряженные драматические поворотные места в пьесе. При первом упоминании имени Рахумы и наведении кратких справок о нем появляется Марька. С этого времени начнет «обугливаться» огнеупорный до сих пор Юлий Кареев. С этого времени начнутся метания Марьки, выбирающей дорогу в жизни. Факир приходит в кабинет Марьи Сергеевны, прежде чем зазвонит телефон и она узнает о приезде Кареева, но непосредственно перед этим. Наконец, именно в тот момент, когда факир на именинах Марьки начинает «сеансы по исполнению желаний», Кареевы торжественно навсегда покидают город. Один из них — старший — передает надменное, но искреннее сожаление о том, что ему «не удалось продлить задуманную прогулку в прошлое»; другой — молодой — горько заявляет, что ему «сердце с кровью приходится отрывать». И образ Рахумы как особая мелодия предупреждает эти этапные ситуации.

В то же время писатель тщательно заботится о предельной реалистичности этого образа, его бытовом правдоподобии, лишая его какого-либо таинственного романтического ореола. Профессия «чародея» не мешает Рахуме говорить «публичным языком» («теретически» вместо «теоретически»), носить мед в бидончике и т. д.

Определенное композиционное построение произведения, когда ряд сцен, положений, реплик является только прологом к главным, имеющим совершиться событиям, известен в литературе. Такой прием одно из средств акцентирования задушевной мысли произведения, концентрации действия, в конечном счете — средство типизации.

В. Турбин и И. Усок убедительно показали, как в «Маскараде» «едва ли не каждому слову, намеку будет суждено эхом прокатиться от действия к действию».[4] Но самая «подстроенность» ситуаций в «Маскараде» существенно отличается от «подстроенности» леоновских произведений. В «Маскараде» событие, которое должно произойти, четко и точно называется, обозначается («Несчастье с вами будет в эту ночь!»; «Дай бог, чтоб это был не твой последний смех»; «...он из полка был выгнан за дуэль, или за то, что не был на дуэли»; «Внимательны вы что-то слишком, князь, и проиграетесь порядком», и т. д.).

[4] В. Турбин, И. Усок. Трагедия гордого ума. «Вопросы литературы», 1957, № 4, стр. 98.

lib.pushkinskijdom.ru

Но многочисленные намеки могут получить новую художественную силу благодаря особой реплике, имеющей двойной смысл, обращенной полемически еще к нескольким идейным центрам произведения. А это уже совершенно иной композиционный прием так называемого *подтекста*. Леонов тяготеет к репликам, а также образам, уводящим в глубь произведения от незамысловатых внешне, простых и очевидных слов, положений, интриг.

Для создания какой-то символической закономерности действия в своих произведениях он пользуется не репликой, имеющей сокровенный смысл, а самыми обыкновенными, «безобидными» образами. Они могут выступать то в виде безгласного интерьера (картина в «Обыкновенном человеке»), то в роли действующих лиц (Рахума в «Золотой карете»), причем сам автор никак не обыгрывает эти намеки и мотивы, не дает им в произведении никакого комментария, рассчитывая на активное восприятие читателя.

От романа к роману, от пьесы к пьесе изменяются формы и средства создания символических образов и ситуаций, авторские замыслы, связанные с ними, но характерная проникающая символичность леоновских вещей остается неизменной.

«Барсуки» — первое значительное эпическое полотно писателя, и, может быть, оно менее других обнаруживает тяготение автора к созданию обобщенных образов-символов. О суровых событиях гражданской войны, о дремучих душах темных, забитых старой жизнью крестьян, душах, которые еще долго придется шлифовать, убеждать в процессе революционной перестройки страны, рассказывает в нем писатель. Много бессмысленной жестокости и малодушия обнаружат жители деревни Воры, прежде чем осознают до конца, что «идти-то им некуда», осознают несостоятельность своих желаний жить «барсуками» по отношению к новым формам жизни; один за другим проходят перед читателем жители глухой, невежественной деревни в этой «печальной и жуткой» (*Горький*) повести.

Как грустный укор этой жизни, ее равнодушию и беспощадности, как ее непременный и характерный атрибут выступает в романе образ деревенской дурочки Марфушки — Дубовый язык. До конца попрано человеческое достоинство в этом существе. Грязная, неопрятная, жалкая и жестокая, она является олицетворением старой деревни.

Несколько раз в романе, казалось бы вне непосредственной связи с событиями, всплывает этот образ; но появляется он в моменты особого напряжения в судьбе того или иного героя.

Впервые образ Марфушки появляется задолго до мятежа, в тревожном сне Пашки Рахлеева, попавшего в услужение к зарядьевскому купцу. Марфушка почему-то пригрезилась Пашке среди картин и образов навсегда покинутой деревни. Уже угроза нависла над головой Пашки, уже тянется к его уху хозяйская рука, а ему все снится луг и румяная обидчица — Марфушка. Распался сон, и Пашке через несколько минут предстоит идти в бесприютную ночь. Именно сейчас его, «непоклонного», выгонит хозяин Быхалов. Именно в эту ночь разошлись пути братьев Павла и Семена, о чем предвещал эпиграф романа. Один из них — Пашка — уйдет не в ночь. Он освободится от злого собственнического дурмана Зарядья, и ему понравится смотреть, «как железо точат». Не случайно и Семен в этой главе видит во сне поле, «огромное, ровное, ночное. И в этом поле разошлись пути братьев на две разные стороны».

Или другой пример. Возвратясь дезертиром домой, Егор Брыкин узнает об измене жены Анны. «И березу подрубят, так она жива», — жалобно говорит он о своей жизни, которая отныне пойдет на убыль. Полная безысходность царит сейчас в сознании Егора. Он плачет обо

lib.pushkinskijdom.ru

всем, что было в молодости пущено прахом. И в унисон тяжелому чувству Егора, в тон ветру «негромко и тягуче» поет Марфуша что-то, понятное только ей одной.

«Чтой-то гнусит-то она, ровно отпевает кого?» — жалуется матери Егор Иванович.

«Да ведь как! — вздыхает мать. — Глупому всегда песня» (т. 1, стр. 146).

В шутку обещает Петр Грохотов жениться на Марфушке и погибает волей нелепого случая через час.

Кульминационная символическая сцена выезда мужиков с насиженных мест и их возвращения при внезапно пришедшей мысли, что «ехать-то им некуда», также отмечена присутствием в ней Марфушки. Не случайно с возвращением мужиков связана ее трагическая гибель (ее потоптали расскакавшиеся лошади). Окончание сюжетной линии Марфушки знаменательно для внутренней логики романа. Не будет больше в жизни крестьян описываемой деревни ошибок злее, нелепее, судеб печальнее, ситуаций сложнее и тягостнее. Гибель героя, всегда своим появлением предвещавшего перемену, должна, очевидно, означать, что крестьяне возвращаются прочно, наступает какое-то просветление в их общей судьбе.

И действительно, все дальнейшее течение событий идет уже на спад: уходят в лес «барсуки», но ежедневно иссякают их надежды, сила и вера, убежденность. Скоро заявит им Семен Рахлеев: «Кончена игра наша... И кто по домам хочет расходиться, могут!» (т. 1, стр. 359).

Так гибель Марфушки, постоянно проносящей трагическую тему, казалось бы, вопреки логике связана с жизнеутверждающим пафосом произведения — с мыслью об окончании жизни дикой и темной, когда людям представлялось, что они живут «ровно под землей».

Прием использования в сюжете произведения особых символических обстоятельств, совпадений, создающих то, что иногда зовется «романичностью», нередко встречаем у многих прозаиков-реалистов.

Возьмем такой пример.

В романе «Первые радости» К. Федин рассказывает, как Пастухов был привлечен по делу Рагозина и Извекова. Ему, по собственному его выражению, хотели «присобачить прокламации». Пастухов растерян и напуган. Ему, как человеку здравомыслящему, писателю, хорошо известно, «в каком он живет царстве-государстве». Вот с него уже взята подписка о невыезде, которую он называет идиотской. Подписка означает для него безнадежное сидение в недвижимой пустоте глухого города, и это сидение кажется ему «ничуть не легче бастилий». Он чувствует себя тараканом в спичечной коробке, воробьем, зажатым в кулак, дворняжкой на привязи. Для Пастухова потерян сезон, он уже видит себя обреченным на забвение и чувствует тоску такую, «что хоть роман заводи».

Как уехать? Как выпутаться из силков, из этой глупейшей истории, постоянно думает Пастухов, и об этом он спрашивает у Мефодия.

Пастухов все время иронизирует, саркастически шутит, и Мефодий в тон ему, тоже в шутку, советует попробовать брать не умом, не логикой, а как-нибудь... «трансцендентально». Например... найти хрустальную пробку...[5]

Изменить «меру пресечения» Пастухова может только «его превосходительство господин прокурор палаты». Пастухову настойчиво отказывают

[5] «...Вот, знаешь, как повара. У них есть этакие загадочные штучки. К примеру чтобы хорошо сварилась старая курица, надо кипятить ее с хрустальной пробкой» (К. Федин, Собрание сочинений в девяти томах, т. 6, Гослитиздат, М., 1960, стр. 374).

lib.pushkinskijdom.ru

в снятии подписки о невыезде даже тогда, когда он должен был ехать в Астапово к умирающему Толстому. Но вот на благотворительном вечере Пастухов выигрывает вещь, при виде которой ахнули все трое друзей. Мефодий растроганно и, кажется, в неподдельной тревоге вынимает из хрустального графина пробку и возглашает: «Понимаешь ли ты, безумец, что это означает?»

Теперь, вооруженный хрустальной пробкой, этой «таинственной магией», этой «символикой», по словам Цветухина, Пастухов через несколько минут уже был представлен прокурору палаты, который был до этого фантастически недосягаем. Он потрясает пробкой перед лицом превосходительной четы и упорно спрашивает только об одном: может ли он надеяться, что в нем уже больше нет нужды у них в городе?

И вот уже прокурор палаты дает распоряжение Полотенцеву прекратить дело, которое он называет «недоразумением с господином Пастуховым». Тут и выясняется, что «дела-то нет... никакого», и следует приказ: «Давайте-ка отпустим их душу на покаяние».

«Прав я?» — жадно спрашивает Мефодий. «Ты пророк», — отвечает Пастухов и торжественно возвращает пробку в горлышко графина. «Суп сварен, она мне больше не нужна!» — и трясется от беззвучного смеха.

Что такое? Действительно ли в истории Пастухова имеет место «магия», «пророчество», «трансцендентальность» и «символика»? Ведь отсутствие хрустальной пробки означает безвыходное сидение героя в паутине охранки. Появление ее — чудесное спасение из плена. Кажется, что пробка выступает как волшебно действующий талисман. Но все происходит вполне прозаично, хотя в сюжете романа весь этот случай действительно обыгран символически и... пародийно. По существу, это сатирический эпизод в романе. Федин показал один из курьезных анекдотов в истории царской охранки. Ведь его превосходительству вдруг захотелось показать, что он вовсе не из тех чиновников, которые никогда не берут книг в руки, не заглядывают в театр, не интересуются «явлениями». В состоянии временного благодушия прокурор и разрешил его же присными созданную «историю» Пастухова.

Казалось бы, хрустальная пробка в композиции романа — явление одного ряда с картиной из «Обыкновенного человека», Рахумой из «Золотой кареты», образом Марфушки из «Барсуков». Но хрустальная пробка при всей ее видимой символичности — слишком частный эпизод в масштабах фединского произведения. С ее появлением не связаны главные, центральные ходы в произведении, перипетии развития замысла в целом, существенная закономерность в развитии сюжета (скажем, она не имеет никакого отношения к судьбам Кирилла Извекова, Рагозина, Аночки и т. д.). В этом принципиальное отличие приема Федина от леоновской символики.

Увидеть стилевую разницу в применении образов-символов различными художниками, разницу в их природе, конкретных средствах создания позволит и такой пример. Особую композиционную функцию выполняет в романе Леонова «Скутаревский» картина «Канцлер», созданная Федором Скутаревским (его заказчик, крупный капиталист Жистарев, «стоял во весь рост, с чековой книжкой в протянутой руке: этот человек покупал»; т. 3, стр. 172). С картиной происходит в романе целый ряд метаморфоз, и они всегда связаны с важными событиями в судьбах героев.

Картина была выполнена в спокойных зеленоватых тонах, а в момент передачи ее заказчику на нее падают багровые отсветы от кленов, пылающих осенней листвой за окном. На «отечных, дрябловатых щеках» еле приметно играл багрец, подчеркивающий увядание. Это неожиданно помогает «досказать» картину, досказать то, чего не решился сделать «из

lib.pushkinskijdom.ru

ложного целомудрия художник». Заказчик правильно понял содержание картины, увидев в ней революционный вызов, протест, пророчество. И он произносит слова. «Да, это уже не вполголоса». Он увидел, что «приручить» Федора Скутаревского ему не удалось.

После революции у Канцлера закрашивают чековую книжку, которую он держал в руках. Рука человека, когда-то оплачивавшего все труд художника, преступления, войны, — теперь была «до жалостности пуста». «Казалось, он утомленно .. то ли проспал о хлебе жизни, то ли вопрошал об истине...» (т. 3, стр. 175). Но эта «эволюция» образа Канцлера символизирует обреченность новых хозяев картины, Петрыгиных.

Но вот в эмиграции умирает прототип Канцлера, покойника обмывают, а картину как раз в этот день промывают скипидаром, отчего портрет «молодеет» и у него меняется выражение глаз («...воротилась прежняя жизненная яркость»). Он как бы обнадеживает Петрыгина в его безнадежных вредительских делах.

Канцлер, изображенный на картине, участвует в событиях, о которых рассказывается в романе, обнадеживает одних, «советует» им, у других (Скутаревского) вызывает настороженность и недоверие к самому дому, где находится картина.

Общий тон картины — обреченность — непосредственно связан с реальным положением и душевным состоянием инженеров-вредителей, собирающихся на свои подпольные заседания в комнате, где висит портрет.

Нечто аналогичное ситуации в романе «Скутаревский» можно увидеть, в частности, в «Саге о Форсайтах» Джона Голсуорси. В развитии замысла одной из частей этого произведения важным смысловым звеном выступает картина «Белая обезьяна». Умные тоскующие глаза животного — главное в картине. Каждому из героев романа понятно, почему сердится и тоскует обезьяна: она ничего не может найти в апельсине, хотя ей кажется, что в нем еще что-то скрыто. Разумеется, эта картина символична Так же, как и в «Скутаревском», о ней думают все герои романа. Она — художественный фокус, в котором сконцентрированы судьбы и настроения поколения собственников. Настроение, переданное неизвестным художником на картине, оказалось созвучным состоянию людей, которые вдруг почувствовали, что их вера разрушена и надежда подорвана.

На какое-то время всем главным героям показалось, что они, как и обезьяна, тоже съели уже плоды жизни и попались на этом, а если еще не попались, то непременно попадутся. Поэтому цинизм и неверие, охватившие их, начинают называться в романе белой обезьяной. В этом смысле картина выступает превосходной аллегорией, символом веры поколения.

Интересно также то, что и название главы и самый образ белой обезьяны являются полемичными. Полемика самого автора и его героев с «философией белой обезьяны» составляет содержание конфликта этой части произведения и начинается она с эпиграфа. «Все вперед, все вперед, отступления нет, победа или смерть».

Мы видим, что в данном случае с символическим образом связаны постановка и развитие главной философско-этической проблемы произведения. Образ, созданный Голсуорси, принадлежит к классическим, и несомненно он объемнее и значительнее по своему художественному содержанию, чем Канцлер в «Скутаревском». Но нужно учитывать разницу творческих замыслов и задач двух художников, а также разницу, обусловленную жанром произведений. стремление передать все идеологические, философские напластования времени нескольких поколений в жанре монументальной хроники — у Голсуорси и злободневный «производствен-

lib.pushkinskijdom.ru

ный» роман, написанный немедленно, по живым следам конкретных событий, — у Леонова.

Но дело ведь как раз не в содержании, не в емкости этих образов, а в их природе, в их свойствах в произведении, в композиционных «полномочиях», которыми наделяет их автор.

Образ белой обезьяны является только одним из многочисленных проявлений определенной, прочно установившейся манеры Голсуорси. Его «Сага о Форсайтах» представляет целый ряд глубоких образных аллегорий. Аллегорией является уже самая фамилия Форсайтов. Часто, казалось бы случайные, образы и детали оказываются связанными с центральными проблемами произведения. Воздушные шары, которые продает безработный, тотчас же становятся символом неустойчивости жизни, призрачности, загадочности счастья человеческого. Синие австралийские бабочки украшают гостиные богатых особняков. Они же олицетворяют мечту других людей о жизни сытой и без долгов. Шапка набекрень на одном из прохожих выступает как характеристика беззаботного, эпикурейского отношения к главным вопросам бытия. Ходит из комнаты в комнату изнеженная собачка, кривляется попугай, а Сомс удрученно заключает: «Что такое жизнь? Кривлянье попугаев» и т. д.

Автор очень свободно и преднамеренно сразу же дает развернутый комментарий своему символическому образу, проводит настойчивую перекличку между мимолетной деталью в произведении и целым рядом коренных вопросов. Он сам откровенно раскрывает замысел, который имеется им в виду. Вот Сомс, впервые увидев картину в доме остряка, циника и умельца пожить Джорджа, сначала недоумевает, а потом решает: «Не была ли сама жизнь горькой шуткой, не понимал ли Джордж все глубже его самого?»

Эти раздумья героев об определенном явлении, факте, предмете, постоянное заострение внимания читателя на нем и создает философскую настроенность произведения. При этом меняется только трактовка образа персонажами, зависящая от их возможностей, настроения, позиции. Сам же образ остается конкретным, неизменным и в событиях не участвует.

Показательно, что при большом количестве и разнообразии символических образов в произведениях Леонова писатель никогда не дает им никакого комментария и объяснения. Оно следует из самого контекста романа, из его логики, из закономерностей его развития. Кроме того, символические образы у Леонова нередко принимают участие в развитии действия. Будучи, так же как и «Белая обезьяна», только картиной, «Канцлер» выступает в романе не просто как аллегория, обозначающая искания и образ мышления героев, но и как персонаж, как действующее лицо произведения. Картина выполняет важную композиционную функцию, определяя глубокий подтекстовый характер связи сюжетных линий героев (Федор Скутаревский—Жистарев—Сергей Скутаревский).

Признает ли Леонов любую символику, любые сюжетные ухищрения?

Роман «Вор» интересен в данном случае тем, что в нем писатель в пору своего идейного кризиса настойчиво и пытливо проверял пути и средства художественного изображения действительности. На страницах романа фактически дебатируются, оспариваются и утверждаются приемы изображения современника и, в частности, вопрос о поэтической символике. Несомненно, что через поиски своего героя — «сочинителя» Фирсова Леонов выразил и свои собственные (интерес к «маленькому» человеку, желание представить его без «орнаментума» и т. д.). Но с другой стороны, именно Фирсов и является объектом суровых иронических нападок писателя.

lib.pushkinskijdom.ru

Леонов делается сам непримиримым оппонентом своего коллеги Фирсова, а вместе с тем непримиримым противником трескучего пафоса, цветистого штампа в литературе. Ведь Фирсов непременно хотел сделать многие эпизоды своего повествования «фигурироватее, эстетичнее» и «в целях усложнения фабулы допускал весьма хитрые положения». Трудную судьбу героя он хочет описать в произведении, похожем на «изящную новеллку из гражданской войны». И автор саркастически и гневно осуждает своего героя-коллегу: «На значительнейшие в истории события, которым тысячи людей отдали свои лучшие силы, смотрел он как на некоторую непревзойденную экзотику, способную порой оскорбить изысканный глаз безумственной щедростью пролитых красок».

Эту экзотику ищет Фирсов в жизни, рыская по притонам московской плутни. При этом он хочет насытить свою повесть образами с «высочайшим смыслом», ситуациями откровенно символическими, многозначительными. И Леонов ловит своего героя на этом, разоблачая условность, примитивность, заношенность этих приемов.

«Беспорядка не выносил сочинитель», — говорит он, и это становится самым тяжким обвинением писателям типа Фирсова. Ведь речь идет о боязни смелого «беспорядка», о боязни постановки сложных проблем жизни и искусства. Фирсов привык пользоваться готовыми, «умными» приемами. Он старается вогнать всех своих «непричесанных» героев в стандартную модель романа с выгодными, впечатляющими ситуациями, частенько не может устоять перед «дешевым искушением» превратить сложность человеческих отношений в жестокую любовную интригу, скрестить героев в непременных поединках, где только «ненависть и ночь». При этом Фирсов в восторге потирает руки, называя свое творение: «Рахатлукум, а не картина!», — хотя он не смог объяснить и верно мотивировать ни одного состояния, поступка своих персонажей.

Среди других героев «Вора» выступает Мария Доломанова — женщина «отточенной и бесстрашной красоты». Она также стоит в ряду сломанных и выпавших из жизни, потерявшихся «на перегоне двух эпох», в момент «великого переустройства жизни».

Но вот писатель в числе всех других персонажей романа отдает свою Доломанову на суд, прочтение и изображение Фирсову. И тот делает из нее «колесо вертящееся», «циклон», «ведьму», «демона» и т. д. Фирсов создает условный образ совсем иной женщины, совсем иную Маньку-Вьюгу, образ туманный, «неувядающий вовеки, перепоясанный молнией и шествующий посреди жизни». В этой характеристике ясно чувствуется жестокое высмеивание Леоновым такого стиля, таких приемов изображения. «В том и состоял фирсовский прием, — говорит он, — Доломанова в его повести всегда появлялась внезапно, как грозовой удар».

Вот эти «грозовые удары» в композиции произведения, всевозможные роковые совпадения, нарочитую ложную многозначительность осуждает писатель и не связывает с Доломановой никаких существенных переломов в сюжете произведения. Он иронизирует и над приемами введения образов, которые, подобно темному экрану, «бросают мрачные роковые блики» на других героев и события.

Казалось бы, это парадокс. Казалось бы, писатель иронизирует над приемами, которыми сам владеет и которым остался верен на протяжении всей своей творческой практики. Но тут нет противоречия. Осуждая откровенную и убогую символику как претензию на глубину мысли и значительность, писатель остается в убеждении, что глубоко мотивированная образность способна вдохнуть в произведение больший смысл, придать событиям предельно обобщенный характер.

lib.pushkinskijdom.ru

Вместе со своим Фирсовым он задумывается о принципиальном различии двух правд — правды жизни и правды художественной. «Жизнь везде одна и та же: разница между *нами* (жизнью, — *А. С.*) и *ними* (персонажами художественных произведений, — *А. С.*) — в том, на каких событиях ставить ударения». Иными словами, здесь идет речь об отборе событий, о процессе типизации, о необходимости определенной творческой концепции.

С постановкой больших философских вопросов и совершенствованием реализма писателя символичность не только не исчезает из его произведений, но делается все более проникающей и разветвленной.

Сразу же после выхода в свет романа «Дорога на океан» критика обратила внимание на особый философский и романтический облик этого своеобразного произведения социалистического реализма. И не случайно раскрытие темы и идей романа начиналось с объяснения его символического заглавия.

Тема дороги постоянно присутствует в романе, сопровождая каждого из героев, даже эпизодических, второстепенных. Дорога в романе — это прежде всего «беспокойное, изрезанное рельсами пространство», в котором «никогда не переставал звучать отголосок колес» (т. 4, стр. 323). Но писатель постоянно акцентирует этот образ, и он живет даже в пейзажах, деталях, сравнениях романа («Вечер был длинный, как железная дорога»). При этом постепенно тема дороги приобретает второй, обобщенный смысл, не утрачивая и своей конкретности.

Вот два фрагмента из романа. «...Мы (т. е. писатель и герой романа журналист Пересыпкин, — *А. С.*) выступили из-под укрытия и молча пошли по дороге, неминуемой для всех, кто выходит из дому в непогоду» (т. 4, стр. 549). Это — последняя фраза из послесловия к роману, и имеет она итоговый смысл. Писатель не случайно воскрешает в ней тему дороги. Ведь весь роман рассказывает о целом поколении, которое приняло в наследство мир «в скверном состоянии», поколении, которое вышло в дорогу во время ненастья и приняло на свои плечи туманы и перепутья этого ненастья.

Обращаясь к показу конкретных событий — рабочих будней черемшанской дороги, писатель сообщает просто, что в январе увеличились случаи снежных заносов. Но потом он продолжает: «Каким бы маршрутом ни отправлялась буря, территория дороги неизменно оказывалась на ее пути» (т. 4, стр. 322). Конечно, фраза эта имеет иносказательный смысл, и обращена она к центральной философской проблеме произведения, повествующего о бурях, проносящихся над бесконечными дорогами новых и беспокойных людей. Не случайно автор подчеркивает, что «начало века походило на грозовой день. Горячее удушье повисло в воздухе — и злая тишина, и дымка мнимого благополучья...» Это своего рода метафорическое изображение атмосферы эпохи.

Герои романа думают о том, как «расточительно, зачастую неумело, но всегда с оттенком взволнованной величественности нарождался новый век», как уходит из жизни «битый и недобрый старик» (т. 4, стр. 68, 69) — век старый, какие причудливые формы принимала в эти годы жизнь. Героям кажется, что самые материки плывут, как льдины по реке, в прекрасную и страшную неизбежность. А тем временем выявляются все новые и окончательные смыслы самого образа Океана, в частности Океана будущего в человеческой жизни, мира надежд, возможностей и идеалов, отпущенных поколению, а также каждому отдельному человеку.

Самые различные жизни проходят в сюжете романа, конкретизируя замысел писателя. Одни (Похвиснев) жизнь свою «выпивают востор-

lib.pushkinskijdom.ru

женно и неторопливо, как стакан морса на знойном перепутьи», и не представляют себе иного жизненного идеала. Другие (Закурдаев) желают привычной славы и легкой жизни и тотчас «разваливаются», когда от них потребуется работа и молодость. Такие, как Глеб Протоклитов, боятся и своего прошлого и своего будущего и завидуют людям, чьи «даже промахи и ошибки... величественны и человечны». Лизу Похвисневу мучает испуг перед неизвестным, желание дать верную заявку на будущее и не просчитаться при этом, сознанье того, что она мало умеет, и радость оттого, что главное еще впереди. Кочегара Скурятникова отовсюду уводит мечтание, и этот человек любит уходить не попрощавшись, и обрывать историю на полуслове. Наконец, такие, как Курилов, главный «страх» жизни видят в том, что они не успеют сделать чего-то самого главного, но, по мнению других, они владеют самым главным — ключом к миру, к жизни, огромными, океанской широты пространствами.

Все эти люди живут, встречаются и дискутируют в романе. Их биографии, встречи, размолвки и поражения предстают как перекрестки, перепутья дорог, над которыми светит не только зеленая семафорная звезда, но и «зеленоватая звезда счастья», волшебно всплывающая над головой и осеняющая дороги в будущее. Эти люди беспокойно ищут своего места в жизни и по-разному — радостно и тревожно, трусливо и прозорливо — всматриваются в Океан, в свое будущее. Так распадается в контексте романа самое понятие об Океане как о «вольном множестве вод». Так образ Океана становится символическим, получает свой изначальный глубокий смысл... Человек в романе чувствует себя счастливым и обретшим главное только в том случае, если вырастают его требования к этому Океану, его представления о нем.

Один за другим Марина, Лиза, Сайфулла, Илья Протоклитов осознают то, что является главной мыслью романа: «Право на хлеб сейчас дает всякий труд, но только творчество — право на радость».

Выбор дороги на Океан — выбор и определение своей судьбы. Стремление к воплощению высокого идеала в жизни, выращивание и накапливание в себе сил для этого — также означает в леоновском романе дорогу на Океан. Способность мечтать — также дорога на Океан, т. е. дорога в мир страстно искомых образов, ожиданий и представлений, дорога путешествий за пределы видимых горизонтов. Океан — то большое, главное, которое всегда имеет свершиться у человека в жизни.

Весь роман написан о людях, которые начинают и хотят жить по-новому. Поэтому и злопыхательствует Дудников: «Все хвастаетесь, что новые корабли построены плыть в неоткрытые океаны» (т. 4, стр. 73). Неоткрытые океаны — это новые требования людей к жизни, новые представления о ней. Новые корабли — люди, которые «умеют жить».

Даже старая безграмотная татарка из глухого селенья, мудрая Биби-Камал, постигает горечь потери, когда ее сын было ушел с железной дороги после неудачного рейса комсомольской бригады паровоза. Она понимает, что́ означает для ее сына дорога на океан — совершенно новая жизнь, в которую он уже вошел и потерять никогда не сможет. «Как ей понятны стали в эту минуту, — говорит автор, — и паровозы, и люди, и бескрайные дороги на Океан!» (т. 4, стр. 433).

На Океан текут не только реки нефти, вагоны железнодорожных составов, потоки товаров, но и все народы. Герои романа называют себя, современников «самой большой рекой Океана, куда мы все течем». И вагоны, приходящие с Океана, пахнут «вовсе не рыбой, не лесом или сырыми кожами, а прежде всего свежим вольным ветром Океана», которым предстоит дышать последующим поколениям.

lib.pushkinskijdom.ru

Как видно, мы сталкиваемся в данном случае с приемом широких, разветвленных аллегорий, которые также символические по своей природе. Понятия «дорога» и «Океан» то суживаются, становятся обозначением наших простых будничных представлений, то становятся романтическими образами, то расширяются до отвлеченных абстракций, означающих бесконечность и бессмертность материи. И к этому символическому образу подведены все сюжетные линии романа. «Расшифровка» его помогает увидеть и понять обилие и многообразие проблем в романе, постичь истинный авторский замысел.

Совсем не важно на первый взгляд, что в «Русском лесе», сопровождая всю сюжетную линию Поли Вихровой, то и дело возникает образ реки жизни (главы I, III, VIII, XI, XIII, XIV, XVII). Да и самый сюжет романа, основанный автором на выяснении Полей родительской тайны и освобождении ее от бремени сомнений, не кажется единственно необходимым и бесспорым для такого произведения, как «Русский лес». На первый взгляд представляется случайной, несколько сентиментальной фраза, запавшая в душу Поле, которую она сделала эпиграфом к своему дневничку: «И вот былинку понесла река!» Но и весь роман начинается с момента, когда Полю «пригласила жизнь» и понесла по своим быстринам, — с момента приезда Поли в огромный незнакомый город. Зазвучавший малопонятный рефрен, напоминающий о Полиной «реке жизни», четырежды возникает только в пределах первой главы.

Многое совершит Поля, подчиняясь неодолимой силе своей реки. Все рубежи в жизни Поли отмечены появлением в тексте романа этого образа. Не может Поля решить вопроса о настоящем своем месте в осажденной Москве, и ее не покидает «ощущение былинки, что крутится в заколдованной заводи, не в силах выбиться на манящий простор реки» (т. 6, стр. 331). Несколькими месяцами позже Поля остается совсем одна, но в ней зреет решение, и ее одиночество было уже «одиночеством былинки, закрутившейся в водовороте неподалеку от стрежня» (т. 6, стр. 445). А встретив доктора Струнникова, она уже верит, что теперь ее, может быть, «вынесет на стрежень набежавшая струя». Так начинают заменять друг друга слова «река» и «жизнь». Писатель говорит о героине, что она отбилась от главного течения реки, а сама Поля жалуется просто и трогательно: «отбилась... от жизни». И Поля выходит из безветренной заводи на большую реку, т. е. приходит к подвигу во имя жизни. «Как быстро свою былинку мчит река», — поражается Поля в конце романа, пройдя трудный путь. Можно было бы заключить, что образ реки жизни — просто своеобразный поэтический рефрен, мотив, сопровождающий путь одной героини в романе, как-то характеризующий образ ее мышления. Но образ этот несравненно значительнее, шире, и вырастает он из материала всего романа. С ним связан и главный философский замысел произведения.

Не только Полю мчит река жизни. Автор как бы заимствует образ у своей героини и начинает измерять им судьбы других героев. Передавая впечатление, произведенное внешностью Грацианского на Полю, автор сообщает: «Наверно, река жизни основательно потрепала его на порогах, прежде чем вынесла в устье заслуженного общественного признания» (т. 6, стр. 115). И, напротив, Вихров, приехав навестить родные места, чувствует себя «частью великой и бессмертной реки», и «не было надежней защиты от возможных бед» (т. 6, стр. 734). При изображении тления и распада в среде благонамеренно настроенной интеллигенции, обломков различных партий в канун революции, «шлака и накипи общественного отчаяния» автор настойчиво обращается вновь к Полиному образу реки: «...всегда после отлива большой бури что-нибудь живое

lib.pushkinskijdom.ru

корчится на берегу» (т. 6, стр. 171). Иными словами, река вечного движения, река жизни не приняла в свое лоно человеческий шлак и выбросила его на берег. Как в «Дороге на океан» и «Скутаревском», раз взятую аллегорию автор проецирует на весь роман, заставляет ее наполнять собою даже пейзажные зарисовки. «Потихоньку алели шпили, башни, купола, тронутые золотцем восхода. Начинала грохотать река жизни» (т. 6, стр. 131).

А разве невинное архитектурное украшение детская песенка «Каравай», также лейтмотивом идущая по роману? Как живое, то смыкается, приседая до земли, то расходится с поднятыми руками пестрое колечко, состоящее из «гражданят». «Шумней галчат перед дождем» распевают они свой «каравай», и звуки их немудреной песенки не может заглушить шум реки жизни, они вплетаются в общий ее гул, становятся одним из ее голосов, признаком ее чистоты и неугомонности.

Многократно уже отмечалось стержневое положение в смысловом узле романа лесного родничка, выступающего символом вечной, всегда обновляющейся жизни. Кроме того, родничок становится и обозначением творческой жилки в человеке, жизни всегда беспокойной, полной смысла и исканий. Но ведь родничок и совершенно иной по оформлению образ «реки жизни» прямо связаны в романе. Они производные одного и того же смыслового ряда, и родничок — логическое начало темы «реки жизни» в романе. Только родничок выписан и представлен реально, пластическими средствами искусства, а «реки» в прямом и конкретном смысле в романе нет. Правда, автор в самом начале отмечает, что вода родничка является истоком огромной реки, «расхлестнувшей северную низменность на две половины», и что Кнышевы посягают именно на эти реки жизни, но на этом «конкретность» образа оканчивается.

Река превращается в художественный символ, объединивший в себе все мотивы и темы романа. Аллегорический образ реки призван обозначать самую жизнь, текущую по страницам романа, жизнь со всей ее неумолимой логикой и законами, красотой и могуществом, величием и беспощадностью.

В защиту жизни написан весь роман, в защиту жизни, в которой есть все для счастья людей: «и различные пальмы и аппатиты, и отзывчивые человеческие сердца», музеи и картинные галереи; таланты и цветущие липы. Грани этой жизни и предстают поочередно в романе, его отдельных главах и разделах. Так, становятся на свое место темы юности и чистоты, войны и любви, споры о смерти и бессмертии, о непреходящей красоте в искусстве и «произведениях» искусства, которые старятся прежде, чем высохнет на них краска. Все это скреплено единым требованием романа: «красоты в мире, и мира в красоте». Каждый эпизод в романе — апофеоз жизни, забота о ней, тревога за нее. Недаром только что пережившей смертельную опасность Поле «искалеченный — но вдвое милей! — мир впереди показался ... похожим на рождающийся цветок с алыми, чуть отогнутыми лепестками». «Мир впереди», «река жизни», поток жизни, не останавливающийся никогда, «тугой властный ветер времени», овевающий судьбы героев, восторг движения на самом гребне жизни «в обгон всего на свете, времени в том числе» — все это задумано как философская и символическая антитеза зловещему образу хищничества, разоблачаемому в романе. И непосредственно с этим связан секрет особой композиции романа, его жанр, его объемность.

Утверждая победу реки жизни над темными силами, автор создает в конце романа картину стремительно несущегося по разоренной немцами земле потока. Центральный символический образ логически заканчивает роман, и только теперь возвращает автор образу его конкретность.

lib.pushkinskijdom.ru

Рассмотренные образы являются источником проникающей символичности, которая отличает произведения Леонова. Казалось бы, к пим обращаются многие писатели, но у Леонова они связаны с особыми задачами, художник находит для них новые возможности, ставит в новые, неповторимые соотношения с замыслом, сюжетом, героями, частями произведения.

В одних случаях писатель делает символичными образы, которые вовсе не несут на себе никаких признаков обобщения, отвлеченности, являются, напротив, будничными и очень конкретными (Марфушка — «Барсуки»; картина «Канцлер» и Жистарев — «Скутаревский»; обитатели монашеского скита — «Соть»; картина в чехле — «Обыкновенный человек», Рахума — «Золотая карета» и т. д.). В произведении они имеют свою динамику развития, свою самостоятельную сюжетную линию, свою судьбу, что можно редко встретить у других художников.

Символичность этих образов состоит в строгой закономерности их появления в определенных и всегда поворотных моментах произведения. Иначе говоря, самое их появление в сюжете симптоматично для дальнейшего развития событий в произведении. В этом отношении их можно сравнить со смысловой мелодией, оттеняющей события, предупреждающей о них. Это позволяет автору придать определенную настроенность своему творению, сделать необходимый акцент.

С такими образами и бывает связана особая внутренняя мотивированность событий и фактов в романах и пьесах Леонова, кажущаяся иногда нарочитой и искусственной «подстроенность» событий, характерная для стиля писателя, наконец, лирический и философский подтекст его произведений.

В широких эпических полотнах, в произведениях многоплановых писатель обращается к сложным и емким аллегориям, которые проецируются автором на весь замысел произведения, на все его образы, начиная от главных персонажей до отдельной метафоры, пейзажа, фразы произведения. Эти образы являются часто опорными стержнями в композиции произведения и придают ему максимально обобщенный философский характер («Гора и долина» в «Скутаревском»; дорога на Океан; река жизни в «Русском лесе»).

Откровенное и очевидное тяготение писателя к символичности, зашифрованности положений и образов, блестящее овладение этими приемами, мастерское преломление этих приемов, казалось бы опасных для реалистичности и боевой направленности произведений, говорят о бесконечных возможностях социалистического реализма как метода, о свободном развитии в нем самых различных стилей художественной характеристики и творческих индивидуальностей.

lib.pushkinskijdom.ru

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Т. ЦЯВЛОВСКАЯ

НОВОНАЙДЕННЫЙ АВТОГРАФ ПУШКИНА

(ЭПИГРАММА НА БУЛГАРИНА)

Как это ни странно, не все еще автографы Пушкина появились за это столетие с четвертью, прошедшее после его смерти. Столько было юбилеев Пушкина, столько устраивалось выставок, столько организовывалось архивов, к которым стекались рукописи великого поэта, а все еще то здесь, то там открываются новые, неизвестные автографы.

Вновь найденные автографы Пушкина по-разному обогащают пушкиноведение: одни способствуют разрешению текстологических вопросов, другие содержат новые биографические данные, третьи открывают нам неизвестные творения поэта.

Но иные автографы не разрешают загадки и споры, а вызывают их. Именно с такого рода автографом мне и предстоит познакомить читателей.

1

Один из московских собирателей рукописей, Всеволод Григорьевич Данилевский, владеет чрезвычайно интересным документом. Это — старая тетрадь, сшитая из листов большого формата (in folio). Она является цензурным экземпляром книжки журнала «Московский телеграф» (номер девятый за 1827 год). По всем листам рукописи идут пометы (так называемая скрепа): «Читал — ценсор — и — кавалер — Иван — Снегирев — рассматривал — Иван — Снегирев...» Даже на модной картинке, приложенной по обычаю «Московского телеграфа» в конце номера, имеется след визы цензора: «фессор» (Снегирев, как известно, был профессором Московского университета).

На обложке тетради (первом листе) сверху сделана надпись: «№ 136. Подано 30 мая 1827». На обороте титульного листа: «1827 года мая 30 дня. Сию рукопись рассматривал ординарный профессор надворный советник и кавалер Иван Снегирев. Печатать позволяется декан А. Мерзляков».

Большинство листов являются писарскими копиями. Во многих местах имеются редакторские поправки, сделанные рукой издателя журнала, Николая Полевого. Им же написаны титульные листы, названия отделов журнала и сделаны разметки шрифтов: «крупным», «мелким», «самым мелким»: пройдя цензуру, рукопись направлялась в типографию; это подтверждается и жирными черными пятнами — отпечатками пальцев наборщиков на листах рукописи.

Под некоторыми статьями имеются инициалы, не попавшие в печать, другие хранят следы авторской правки. А одна из анонимных статей написана интеллигентным, индивидуальным почерком, отнюдь не писарским. К ней мы вернемся в другой раз.

lib.pushkinskijdom.ru

На страницах тетради попадаются строки, написанные на редкость своеобразным почерком Вяземского. Он был в эти годы одним из деятельнейших участников журнала.

Кое-где встречаются пометы цензора, однообразно придирающегося к словам «божественный», «свобода», «революция». И тут же исправления, сделанные Николаем Полевым, находчиво подставляющим безопасные синонимы. «Французскую революцию» он заменяет «современными событиями», «божественный» — «небесным», «свободу» — «нравственной свободой», «проповедника разврата» — «поборником шалостей».

В заметке «Портрет А. С. Пушкина», помещенной в конце тетради, есть любопытное дополнение. Речь идет о портрете работы Тропинина. Заметка заканчивается (в писарской копии и в печатной книжке) словами: «Портрет Пушкина принадлежит С. А. Соболевскому». Вслед за тем рукой Полевого приписано: «Радуемся, что богатая картинная галерея сего известного любителя гастрономии изящного украсилась новым превосходным произведением живописи». Фраза эта вычеркнута и не попала в печать. Она останавливает внимание не намеком на известное чревоугодничанье Соболевского, а тем, что у него, оказывается, была богатая картинная галерея в то время, когда у него в течение пяти месяцев (в начале 1827 года) жил Пушкин. Это — интереснейшее дополнение, воссоздающее обстановку Соболевского в доме № 12 на Собачьей площадке (ныне Композиторская улица), который не сохранился.

2

Среди одинаковых, больших белых листов цензурной тетради «Московского телеграфа» вшит небольшой лист серой бумаги.

Рукой Пушкина написано на нем стихотворение (см. фотокопию)

Он точно, он бесспорно,
Фиглярин журналист
Марающий позорно —
Свой бестолковый лист
А это что за дура?
Ведь Истина, ей ей!
Давно ль его канура
Знакома стала ей — ?
На бешеные враки
Чутьем приведена
Бесстыдному мараке
Пришла мешать она

Эпиграмма на Булгарина.

Но это же, как известно, Баратынский! Однако почерк Пушкина

В тексте сделан ряд поправок, часть из них Пушкиным, а другая часть — Баратынским. В стихе 3 — «Марающий позорно» слово «позорно» зачеркнуто и рукой Баратынского написаны варианты: «упорно», «задорно», — первый зачеркнут. Вместо определения, выразительно передающего негодующее отношение автора, — «Марающий позорно» — сделаны смягчения, холодно характеризующие манеру работы Булгарина: «Марающий *упорно*», «*задорно*».

Первый стих третьего четверостишия исправлен рукой Пушкина, вместо «На *бешеные* враки» написано «На *чепуху и* враки». Поэт жертвует эмоционально окрашенным эпитетом ради более полного определения писаний Булгарина: он писал не только бешеные враки, т. е. фельетоны, но и чепуху, т. е. романы.

В следующем стихе — «Чутьем приведена» — причастие исправлено Пушкиным: «*наведена*».

lib.pushkinskijdom.ru

И, наконец, предпоследний стих, исправленный рукой Баратынского, вместо чтения «*Бесстыдному* мараке» дает вариант: «*Занятиям* мараки». Это рассудочное исправление, аналогичное исправлению в стихе 3, вызвано, может быть, соображениями смягчения текста ради печати, а может быть, и тем, что рифма (враки) требовала формы «мараки» вместо «мараке» и отсюда — родительный падеж.[1]

Разглядывая исправления Баратынского, можно видеть, что они сделаны не одновременно. «Занятиям» вместо «бесстыдному» написано более толстым пером и черными чернилами, как рукопись Пушкина. А слова «задорно» и «упорно» написаны более тонким пером и более светлыми чернилами, в другой раз.

Выше текста рукой Полевого вписано заглавие: «Журналист Фиглярин и Истина». Между текстом и росчерком-винтом (пушкинским знаком концовки) вписано: «читал И. Снегирев».

На предшествующем листе (большого формата, как и вся рукопись) рукой писаря, переписывавшего тексты этого номера журнала для набора, переписана и эта эпиграмма в том виде, который она приняла после исправлений Баратынского и Пушкина, с заглавием, вписанным Полевым.

Ниже текста копии сделана аннотация рукой Полевого: «Сии стихи нарочно переписаны для набора, а при сем прилагается и черновой список, подписанный цензором» (перед словом «подписанный» зачеркнуто незаконченное придаточное предложение: «по которому пр...»).

Эти обстоятельства указывают на то, что эпиграмма на Булгарина была внесена в рукопись дополнительно, уже после того, как вся рукопись номера девятого была прочитана и подписана цензором.

В вышедшей в свет девятой книжке «Московского телеграфа» эпиграмма была напечатана без подписи. Нет указания на автора и в оглавлении.

Напомню прежде всего объяснение эпиграммы, давно в литературе известное.

Она написана на картинку, помещенную на титульном листе первого тома «Сочинений» Фаддея Булгарина (1827). Здесь изображен Булгарин за письменным столом и рядом с ним призрак женщины в сиянии. Картинка иллюстрировала предисловие Булгарина к его сочинениям. Оно названо: «Истина и сочинитель. (Предисловие в лицах)». Там находятся следующие слова: «Цель трудов моих — польза и удовольствие моих сограждан. Достигну ли сей цели — это решат они, а мое дело стремиться к ней. Я служу Истине; она наставит и защитит меня!..

Вдруг кабинет Сочинителя озарился приятным светом, наподобие утренней зари; он в изумлении оглянулся и видит — Женщину прекрасную, как идеал Поэзии. Она была облечена в белую полупрозрачную одежду и сладостно улыбалась. „Ты назвал себя моим служителем“, сказала она, „и я пришла навестить тебя“. —

Сочинитель. Неужели ты... Истина? —

Истина. Точно так».

Булгарин, присягавший России и участвовавший в походах русских войск против Франции (в 1805—1807 годах), затем присягнувший Франции и в польском легионе французской армии воевавший против России (в 1812 году) и вновь ставший служить России; предатель по натуре, впоследствии всем известный «тайный» агент III отделения, презираемый общественным мнением, но завоевавший успех у широкой публики своими

[1] Рифма «враки—мараки» — рифма Баратынского, появившаяся в напечатанном незадолго до сочинения эпиграммы послании его «Богдановичу» («Северные цветы на 1827 год»).

lib.pushkinskijdom.ru

Журналистъ Фигляринъ и Истина.

Онъ точно, онъ безспорно,
Фигляринъ журналистъ
Марающій ~~подорно~~ задорно ~~упорно~~
Свой безстолковый листъ
А хоть что за дура?..
Вѣдь Истинна ей ей!
Давновъ его капура
Знакомо сама ей —?
На ~~[illegible]~~ чепуху и враки
Чутьемъ на привидѣнія
~~безстыдному~~ занятіямъ мараки
Пришла мѣшать она
читалъ И. Сенуръ

авантюрными романами, редактор официозной газеты «Северная пчела», рептильный журналист Булгарин... и Истина!

Естественной реакцией на эту картинку и булгаринское предисловие была эпиграмма, появившаяся в «Московском телеграфе». Булгарин сам счел автором эпиграммы Баратынского. Когда вскоре после опубликования в «Московском телеграфе» эпиграммы вышла в свет книга «Стихотворения Евгения Баратынского», Булгарин приветствовал ее восторженной рецензией, в которую ввернул следующий пассаж: «Честь вам и слава, г. поэт! Вы победили меня звуками своей лиры!» Булгарин намекал тут на то, что за год до этой эпиграммы, когда Баратынский выпустил «Эду» и «Пиры», он (Булгарин) выступил с критикой, в которой утверждал, что рассказ в «Эде» прозаический и вялый.[2] Пушкин назвал эту рецензию Булгарина «неприличной статейкой»,[3] а Баратынскому написал следующее пятистишие:

Стих каждый в повести твоей
Звучит и блещет, как червонец.
Твоя Чухоночка, ей-ей,
Гречанок Байрона милей,
А твой Зоил прямой чухонец.

(III, 11)

Возвращаемся к статье Булгарина. «Вы сделали пародию в стихах из предисловия к моим сочинениям: Истина и Автор. Теперь вы удостоверитесь, что я точно так поступаю, как сказал: могу, как человек, ошибаться, но никогда с умыслом не отступаю от истины...».[4]

Так Булгарин отозвался на прозвище Фиглярин.[5]

3

Умер Пушкин. Умер Баратынский. В литературу вошли новые имена. Журнал «Современник», начатый когда-то Пушкиным, издают Некрасов и Панаев. И вот, в десятилетие со смерти Баратынского, в 1854 году, Иван Сергеевич Тургенев присылает в журнал публикацию: «XV стихотворений Евгения Баратынского». Они появляются вслед за повестью «Отрочество» молодого писателя, скрывшегося под инициалами Л. Н. Т.

---

[2] Эда, финляндская повесть, и Пиры, описательная поэма, Евгения Баратынского. СПб., 1826. «Северная пчела», 1826, № 20, 16 февраля.

[3] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, 1949, стр. 71. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[4] «Северная пчела», 1827, № 145, 3 декабря.

[5] Перелицовывание фамилии Булгарина — и в Фиглярина и в Флюгарина — было пущено в литературу Вяземским. См. куплеты Вяземского «Семь пятниц на неделе», напечатанные в «Северных цветах на 1826 год». Строфа, посвященная Булгарину, была полностью повторена в книжке восьмой «Московского телеграфа» 1827 года. Ее перепечатал анонимный участник статьи «Журналистика», подписавшийся тремя звездочками. Издеваясь над безответственной непоследовательностью суждений Греча и Булгарина о литературе, автор пишет: «По русской пословице это — на неделе семь пятниц: под сим заглавием напечатано в „Северных цветах на 1826 год“ стихотворение, из которого теперь (да и всегда) кстати напомнить следующую строфу:

Устроив флюгер из пера,
Иной так пишет, как подует;
У тех, на коих врал вчера,
Сегодня ножки он целует.
Флюгарин, иль Фиглярин, тот
Набил уж руку в этом деле,
Он и семь совестей сочтет,
Да и семь пятниц на неделе».

lib.pushkinskijdom.ru

К заглавию «XV стихотворений Евгения Баратынского» было сделано примечание: «Редакция „Современника“ получила эти стихотворения от Ив. Серг. Тургенева, при следующем письме: „Милостивые государи! Посылаю вам, с согласия г-жи Баратынской, все те стихотворения покойного поэта, которые не находятся ни в собрании его сочинений, изданном в 1835 году в Москве, ни в «Сумерках» 1842 года.

Большая часть из них была напечатана в изданиях, не имевших обширного круга читателей, и потому мало известна публике; некоторые (как-то: „На смерть Лермонтова“ и другие) появляются в первый раз. Я уверен, что вы с радостью дадите им место на листах вашего журнала и тем оживите в памяти всех любителей русского слова образ одного из лучших и благороднейших деятелей лучшей эпохи нашей литературы“».

Среди этих пятнадцати стихотворений на предпоследнем месте помещена эпиграмма на Булгарина.[6]

В тексте, напечатанном в «Современнике», отсутствует имя Фиглярина: Булгарин был еще жив, и Тургенев или редакция журнала могли решить не задевать опасного человека. Не забудем, что времена были мрачные, — это было за год до смерти Николая I.

Эпиграмма названа в «Современнике»: «На виньетку, представляющую господина за письменным столом, а возле него Истину».

Стих 2. Вместо «Фиглярин журналист» здесь читается: «Зоплов журналист».

Стих 4. Вместо «Свой бестолковый лист» — «Свой оглашенный лист».

Стих 12. Вместо «Пришла мешать она» — «Мешать пришла она».

Оригиналом для тургеневской публикации в «Современнике» послужил текст из архива Баратынского. В автографе Баратынского эпиграмма в наше время не известна. Сохранилось три копии эпиграммы, переписанные рукой жены Баратынского. Все три переписаны ею в альбомы произведений ее мужа. Один из них — тетрадь самого поэта, озаглавленная им «Сочинения Евгения Баратынского 1824 и 1825 года»; сюда переписаны им самим его стихи; она продолжена, по-видимому после смерти поэта, его женою.[7]

Две другие копии находятся в альбомах стихов поэта, составлявшихся его женою после его смерти.[8]

Во всех трех копиях один и тот же текст, который дословно повторен в публикации «Современника», за исключением стиха 2, который в копиях читается так же, как в рукописи Пушкина и в «Московском телеграфе»:

Фиглярин журналист.[9]

---

[6] «Современник», 1854, т. 47, № 10, стр. 159 первой пагинации.

[7] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, фонд Е. А. Баратынского, № 21731/CLб 9, л. 58.

[8] Вторая копия — там же, № 21732/CLб 10, л. 57—57 об., третья копия — там же, № 21729/CLб 7, л. 46.

[9] В «Полном собрании сочинений» Е. А. Баратынского в серии «Академическая библиотека русских писателей» под редакцией и с примечаниями М. Л. Гофмана (т. I, СПб., 1914) в примечании к эпиграмме (стр. 269) сказано, что в «Московском телеграфе» вариант стиха 2:

Зотов журналист.

Помимо того, что здесь явное искажение наборщика: Зотов вместо Зоилов, — вариант этот находится не в «Московском телеграфе», а в «Современнике» 1854 года. Ошибочное утверждение это повторено во втором томе «Полного собрания стихотворений» Баратынского под редакцией и с комментариями Е. Купреяновой и И. Медведевой (в серии «Библиотека поэта», 1936, стр. 291).

lib.pushkinskijdom.ru

Текст стихов 4 и 12 в «Современнике» повторяет текст копий Н. Л. Баратынской. Если «*оглашенный* лист», может быть, не хуже, во всяком случае изысканнее «*бестолкового* листа», то

Мешать пришла она

вместо

Пришла мешать она

не может быть исправлением поэта. Это — порча стиха, она создает косноязычное нагромождение звуков и лишает концовку — острие эпиграммы — интонационной определенности.

Разночтение последнего стиха принадлежит, может быть, не Баратынскому, а является ошибкой при переписке эпиграммы его женой. Известно, что не всем свидетельствам жены Баратынского можно верить, — она не всегда точна. Она ошибается в том, например, к кому обращены стихи ее мужа. Тем более могла она переставить два слова в строке — это обычное явление при переписке. Но тогда пришлось бы думать, что, составляя рукописные сборники стихов покойного поэта, вдова его два раза из трех копировала не его автограф, а собственную копию.

Заглавие во всех трех копиях: «На виньетку, представляющую автора за письменным столом, а подле него Истину». На третьей копии над словами «На виньетку» надписано: «некрасивую». Вероятно, это надписывание имитирует дополнение Баратынского в его автографе.

Заглавие, напечатанное в «Современнике», восходит к заглавию копий, но оно отредактировано и литературно — «возле» вместо «подле» — и дипломатически — убраны намеки на Булгарина: «автор» превратился в нейтрального «господина»; то же и в стихе 2: общепонятный Фиглярин заменен безадресным Зоиловым.

4

Обратимся к вопросу о значении нового документа. Нужно выяснить, вносит ли он коррективы в существующую уже второе столетие традицию печатать эпиграмму «Он точно, он бесспорно» под именем Баратынского.

Данные за авторство Баратынского достаточно вески.

Так считала жена его, сообщившая эпиграмму Тургеневу для публикации. В копии Н. Л. Баратынской по сравнению с первопечатным текстом «Московского телеграфа» имеется не вызывающий сомнения авторский вариант («Свой оглашенный лист» вместо «бестолковый»). Он говорит о том, что жена поэта копировала эпиграмму не из журнала, а с рукописного авторского текста. Кроме того, Баратынский сделал несколько исправлений в подлиннике, написанном рукой Пушкина. Наконец, Булгарин отвечал на эпиграмму Баратынскому, и Баратынский не возразил ему. Совокупность этих данных делает версию о Баратынском как авторе эпиграммы очень надежной.

Следует выяснить, какова же роль Пушкина в этой эпиграмме, почему подлинник эпиграммы оказался написанным его рукой.

Нам известно несколько случаев, когда Пушкин переписывал чужие стихи. Еще в лицее пятнадцатилетнему поэту пришлось выступить в роли переписчика, когда друг его Дельвиг сочинил «триолет» к именинам их одноклассника князя Горчакова. Может быть, объясняется это плохим почерком Дельвига. Кроме того, Пушкин переписывал неизданные стихи своих любимых поэтов — Дениса Давыдова, Вяземского, Жуковского, Батюшкова, Андрея Шенье, Державина. Известна и копия Пушкина «сти-

lib.pushkinskijdom.ru

хотворной перепалки» Ломоносова «с Дмитрием Сеченовым по случаю Гимна Бороде», которую Пушкин считал нужным опубликовать.

Но перед нами явно случаи иного порядка. Непритязательная эпиграмма на Булгарина — «Он точно, он бесспорно», переписанная Пушкиным, поправки, сделанные в ней Баратынским и Пушкиным, помета цензора, заглавие издателя журнала, — все это имеет совершенно иной характер, чем записанные Пушкиным для себя неизданные стихи избранных поэтов.

Можно предполагать, что автограф, включающий почерки четырех лиц, возник во время их общей встречи. О такой встрече, относящейся именно к этому времени, вспоминал Ксенофонт Полевой (брат Николая Алексеевича Полевого). «Весною 1827 года, — пишет он, — не помню по какому случаю, у брата был литературный вечер, где собрались все пишущие друзья и недруги; ужинали, пировали всю ночь и разъехались уже утром. Пушкин казался председателем этого сборища и, попивая шампанское с сельтерской водой, рассказывал смешные анекдоты, читал свои непозволенные стихи, хохотал от резких сарказмов И. М. Снегирева, вспоминал шутливые стихи Дельвига, Баратынского и заставил последнего припомнить написанные им с Дельвигом когда-то рассказы о житье-бытье в Петербурге. Его особенно смешило то место, где в пышных гексаметрах изображалось столько же вольное, сколько невольное убожество обоих поэтов, которые „в лавочку были должны, руки держали в карманах (перчаток они не имели!)“...»[10]

Установлена и дата этого вечера благодаря дневнику И. М. Снегирева. Он записал об этом дне (16 мая 1827 года): «Когда лег было спать, приехал Пушкин с Соболевским и увезли меня к Полевому на вечеринку».[11]

По-видимому, здесь, у Полевых, в руках у собравшихся оказалась новинка, недели две как появившаяся в Москве. — «Сочинения» Булгарина.[12]

Картинка, изображающая этого бесстыжего журналиста в обществе Истины, возмутила и развеселила компанию. Тут же, вероятно, и родился этот хлесткий и саркастический экспромт. Пушкин мог записать его за импровизирующим Баратынским, если тот не вспоминал на вечере свою уже готовую эпиграмму.

Мог Пушкин и сам принять в ней участие, как принимал участие в коллективных лицейских куплетах и как и в зрелые годы не раз сочинял эпиграммы, пародии, шуточные стихотворения вдвоем с кем-нибудь из приятелей.

Так, блистательные пародии на апологи Дмитриева — «Нравоучительные четверостишия» Пушкин сочинил вдвоем с Языковым; поминанье с веселым и неожиданным набором имен — «Надо помянуть, непременно помянуть надо» — в содружестве с Вяземским. А как раз накануне опи-

---

[10] Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого. СПб., 1888, стр. 209; Николай Полевой Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Редакция, вступительная статья и комментарий Вл. Орлова. Издательство писателей в Ленинграде, 1934, стр. 234.

[11] Н. Лернер. Заметки о Пушкине. IX. Из «Журнала» И. М. Снегирева (1825—1827 гг.), о Пушкине. В кн.: Пушкин и его современники. Материалы и исследования, вып. XVI. СПб., 1913, стр. 52.

[12] «Сочинения» Фаддея Булгарина (тт. I—II, СПб., 1827) вышли 24—26 апреля. 24 апреля Н. И. Греч в качестве владельца типографии, в которой печаталось это издание, подал в цензуру прошение о выдаче ему билета на выпуск «Сочинений» Булгарина из типографии (Прошения владельцев типографий о выдаче им билетов на выпуск изданий за 1827 год, 4 января по 30 марта, л. 26. — ЦГИАЛ, ф. 777 (Санкт-Петербургского цензурного архива), оп. 1 (1804—1849), № 730). В Москве объявление о продаже «полученных на сих днях из Петербурга» «Сочинений» Фаддея Булгарина появилось 4 мая (в газете «Московские ведомости», № 36)

lib.pushkinskijdom.ru

санного вечера у Полевого Пушкин сочинил эпиграмму в соавторстве с Баратынским. Рассказал об этом тот же Снегирев (запись в дневнике от 15 мая 1827 года): «...к Погодину на завтрак, где я нашел Пушкина, К. Вяземского; познакомился с П. А. Мухановым, охотником до русской старины...

За столом Пушкин с Баратынским написали на Шал‹икова› след‹ующее› по случаю рассказанного анекдота:

Князь Шаликов, газетчик наш печальный,
Елегию семье своей читал,
А казачок огарок свечки сальной
В руках со трепетом держал.
Вдруг мальчик наш заплакал, запищал. —
Вот, вот с кого пример берите, дуры!
Он дочерям в восторге закричал. —
Откройся мне, о милый сын натуры,
Ах! что слезой твой осребрило взор?
А тот ему в ответ: *мне хочется на двор*».[13]

Это был завтрак у издателя журнала «Московский вестник», который Пушкин поддерживал на первых порах публикацией своих произведений. А на другой день была вечеринка у издателя «Московского телеграфа», в котором Пушкин в 1827 году уже не печатался, с головой уйдя в интересы нового журнала. И вот в результате этой второй встречи появляется эпиграмма на Булгарина — в автографе Пушкина с поправками его и Баратынского.

Пушкина, как мы видели, не расхолаживало общество; он мог сочинять и на людях — конечно, только стихи эпиграмматического свойства. О том, как обнаруживался присутствующим процесс творчества Пушкина, рассказывает Ксенофонт Полевой, впервые наблюдавший поэта у брата своего (в другой вечер): «Он был не весел в этот вечер... Пушкин несколько развеселился бутылкою шампанского (тогда необходимая принадлежность литературных бесед!) и даже диктовал Соболевскому комические стихи в подражание Виргилию. Не припомню, какая случайность разговора была поводом к тому, но тут я видел, как богат был Пушкин средствами к составлению стихов: он за несколько строк уже готовил мысль или созвучие и находил прямое выражение, не заменимое другим. И это шутя, между разговором!» [14]

Но в данном случае возможность написания эпиграммы одним Пушкиным, без участия Баратынского, отпадает по ряду приведенных причин, из которых наиболее убедительный — копия жены Баратынского с вариантом в тексте.

К этому можно присовокупить и то, что не только Баратынский, но и Пушкин не реагировал на печатную реплику Булгарина в адрес Баратынского. Если бы Баратынский был не при чем, а автором эпиграммы был бы Пушкин, можно быть уверенным, что Пушкин не смолчал бы и выступил в печати с опровержением. Чувство дружбы было у Пушкина исключительно рыцарским, активным. Он не допускал, чтобы из-за него задевали его товарищей.[15]

---

[13] Н. Лернер. Заметки о Пушкине, стр. 50.

[14] Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого, стр. 199; Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов, стр. 227.

[15] Я имею в виду, например, письмо Пушкина к издателю «Сына отечества», где он вступился за Вяземского; эпиграмму «Не то беда, что ты поляк», в которой он отбивал нападение на Дельвига; заметку «Вастола», цель которой была защитить честь Люценки.

lib.pushkinskijdom.ru

Итак, речь может идти только о двух возможностях — эпиграмма написана Баратынским или Баратынским совместно с Пушкиным.

Вторая версия кажется правдоподобнее. Написавшие эпиграмму вдвоем накануне на людях, Баратынский с Пушкиным вошли во вкус и легко написали другую за дружеским столом на следующий день. Участие Пушкина тем более вероятно, что свидетель вспоминает об особенно приподнятом настроении Пушкина, казавшегося на вечере «председателем сборища».

Тут же полушутя, подписал эпиграмму и цензор Снегирев, сарказмы которого в этот вечер также отмечает мемуарист.

Было это 16 мая, а 19-го Пушкин уехал в Петербург. 30 мая, как мы видели, рукопись была подана в цензуру, в тот же день рассмотрена Снегиревым и разрешена Мерзляковым. Эпиграмма, как выше было сказано, не была представлена вместе со всем номером журнала.

Полевой колебался, вероятно, — печатать ли в своем журнале эту резкую эпиграмму против издателя официозной газеты (о доносительской деятельности Булгарина еще в это время не было известно). Он носил, по-видимому, на всякий случай листок с эпиграммой с собой: на листке имеются сгибы, он был сложен вчетверо, и две стороны его грязны, затерты, как бывает от долгого ношения в кармане. Наконец, он решился, получил новые, смягчающие поправки Баратынского и сдал эпиграмму в печать дополнительно. 6—7 июня 1827 года девятая книжка «Московского телеграфа» с эпиграммой на Булгарина вышла из печати.[16]

5

Гипотеза о том, что эпиграмма «Он точно, он бесспорно» написана Баратынским и Пушкиным совместно, основана на рассмотрении документальных источников. Ее следует проверить анализом текста эпиграммы — вариантов, словарного состава, стиля, стиха — сравнительно с эпиграммами Баратынского и Пушкина.

Мы видели, что текст из архива Баратынского (три копии жены его и редакция, напечатанная в «Современнике» в 1854 году) близок не к первоначальному тексту автографа Пушкина, отражает не поиски слов Баратынского в этом документе, а повторяет окончательный текст автографа Пушкина и Баратынского, отличаясь от него лишь двумя новыми вариантами. Это обстоятельство позволяет утверждать, что редакция из архива Баратынского является записью по памяти эпиграммы уже сочиненной. Тогда эпитет «отлашенный» (лист) вместо «бестолкового» (листа), более характерный для Баратынского, является его позднейшим вариантом, а последний стих — ошибочной, небрежной записью его памяти. В таком случае подтверждается гипотеза о сочинении эпиграммы публично, на описанном вечере.

Был ли Баратынский ее единственным автором, а Пушкин лишь записывал текст рождающейся публично эпиграммы, или же Пушкин принимал действенное участие в творчестве, — покажет дальнейший анализ.

Выражения «бесстыдный», «бешеный», «дура», «ей-ей», «привести», «чутье» встречаются и у Пушкина, и у Баратынского. Некоторые из них, эмоционально выражающие негодование по адресу высмеиваемого журналиста, как «бешеный», «бесстыдный», больше подходят к темпераменту Пушкина, к решительной энергии его суждения. Все эти выражения —

[16] Билет на выпуск девятой книжки «Московского телеграфа» 1827 года был выдан в цензуре 6 июня (Книга для отпечатанных сочинений 1826 и 1827 гг, л 59 — Государственный исторический архив Московской области, ф 31 (Московского цензурного комитета), оп 5, св № 378, ед хр 15)

lib.pushkinskijdom.ru

«марающий позорно», «бешеные враки», «бесстыдному мараке» — заменены, как мы видели, более рационалистическими, холодными, сдержанными вариантами, написанными — в двух случаях из трех — Баратынским.

Словарный состав эпиграммы, таким образом, одинаково характерен как для Пушкина, так и для Баратынского.[17] Что касается стихотворного размера эпиграммы, то у Баратынского мы не встретим ни одного стихотворения, написанного трехстопным ямбом. Зато как любил он сочетание трехстопного ямба, перемежающегося с четырехстопным, в своих лирических стихотворениях! Эта строфа, широко употреблявшаяся Жуковским в его балладах [18] и пэане «Певец во стане русских воинов», а также Батюшковым в «Пленном» и пародии «Певец в Беседе любителей русского слова», — в поэзии Баратынского зазвучала совершенно по-новому. Трехстопные стихи обращены им как бы в аккомпанемент к ведущей теме.

Взгляни на лик холодный сей,
Взгляни: в нем жизни нет;
Но как на нем былых страстей
Еще заметен след! [19]

Такого рода сочетанием четырех- и трехстопных ямбов Баратынским написано пять стихотворений.[20]

Однажды применил он трехстопный ямб в сочетании с пятистопным, в той же последовательности — через стих. Здесь у трехстопного стиха та же функция, но выраженная еще контрастнее; его подчиненное положение еще заметнее. Мы точно слышим придыхание за возгласом:

Не даром ты металась и кипела,
Развитием спеша,
Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа!

(I, 218)

Однако в эпиграммах Баратынский трехстопных ямбов не употреблял. Не в счет один единственный стих этого размера, замыкающий четырехстопные ямбы в ранней эпиграмме:

Я унтер, други! — Точно так,
Но не люблю я бить баклуши,
Всегда исправен мой тесак,
Так берегите — уши!

(I, 285)

В эпиграммах Баратынского (их у него тридцать одна) встречается один случай четырехстопного хорея, шесть случаев разных сочетаний четырех- и шестистопных ямбов; подавляющее же большинство их написаны чистым четырехстопным или чистым пятистопным ямбом.

Это не значит, конечно, что он не мог написать эпиграмму трехстопным ямбом, тем более, если она родилась из сказанной или услышанной реплики: «А это что за дура?» (реплика эта производит впечатление вы-

[17] К этому выводу я пришла в результате сопоставления словарного состава эпиграммы со «Словарем языка Пушкина» в четырех томах (М., 1956—1959; справки по т. IV, еще не вышедшему в свет, мне любезно предоставила В. А. Робинсон) и с «Полным собранием стихотворений» Баратынского («Библиотека поэта», 1936).

[18] «Двенадцать спящих дев», «Пустынник», «Гаральд», «Рыбак», «Ленора».

[19] Баратынский, Полное собрание стихотворений, т. I, «Советский писатель» («Библиотека поэта»), 1936, стр. 69. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[20] «Вдение», «А. А. Воейковой», «Надпись» (начало которой мы привели), «Звезда», «Весна, весна...» (I, 24, 47, 69, 83, 182).

lib.pushkinskijdom.ru

хваченной из жизни). Но это был бы случай для Баратынского уникальный.

У Пушкина же трехстопный ямб — далеко не исключение: известно тринадцать стихотворений, написанных им этим размером; а если считать «Фавна и пастушку» не за одно стихотворение, а за сюиту из девяти стихотворений, то их будет не тринадцать, а двадцать одно.

Большинство из стихотворений, написанных трехстопным ямбом,— лицейские: семь легких дружеских посланий в батюшковской традиции, одно анакреонтическое стихотворение, одно подражание Парни. И четыре позднейших: «К моей чернильнице» — 1821 года, «Мой друг, уже три дня Сижу я под арестом» — 1822 года и два стихотворения 1825 года: шутка «Веселого пути Я Блудову желаю» и лирическое стихотворение «Лишь розы увядают Амврозией дыша».

Из эпиграмм Пушкина до нас дошло далеко не все. Мы знаем их только сто двадцать три (я включаю сюда 14 коллективных и 12 dubia). Они написаны десятью разными размерами: рифмованным гекзаметром — 1, элегическим дистихом — 1 (в обоих случаях размеры имитировали авторов, против которых были написаны эти эпиграммы, — Кюхельбекера и Гнедича), двухстопным анапестом — 1, разностопным хореем — 1, четырехстопным хореем — 15, трехстопным хореем — 1, шестистопным ямбом — 10, пятистопным ямбом — 17, разностопными ямбами — 26, четырехстопным ямбом — 50. Эпиграмм, написанных трехстопным ямбом, у Пушкина, как и у Баратынского, нет ни одной. Но тут дело даже не в размере, а в характере эпиграмматического творчества Баратынского и Пушкина.

Хотя эпиграммы их на Булгарина сближаются тем, что у обоих поэтов господствует тон пренебрежительный, передающий житейские слова, обороты, интонации разговорной речи:

А твой Зоил *прямой* чухонец
(Пушкин, III, 11)

Какой-нибудь *да пакостью* означишь
Ты каждый день без цели, без нужды
(Баратынский, I, 180)

Пожалуй, *будь себе* татарин
(Пушкин, III, 215)

Честь, *братцы,* честь дороже нам всего
(Баратынский, I, 307)

Эх, не тужи, *уж это* мой расчет
(Баратынский, I, 300)

Иль *в Булгарина наступишь*
(Пушкин, III, 489)

Но мы вместе с тем слышим два резко отделяющиеся друг от друга голоса — раздумчивую речь Баратынского с его замедленным пятистопным ямбом, с ударением на первом неударном слоге первой стопы:

Честь, братцы, честь, дороже нам всего

или

Эх, не тужи, уж это мой расчет

и рядом — энергичную, краткую речь Пушкина с безапелляционными утверждениями:

Беда, что ты Видок Фиглярин

lib.pushkinskijdom.ru

или другое:

Иль в Булгарина наступишь.

Столь же решительный характер носит местами рассматриваемая нами эпиграмма «Он точно, он бесспорно»:

А это что за дура?..
Ведь Истина, ей-ей!

Тон этот кажется подсказанным коротким стихом трехстопного ямба, который, как уже отмечалось, производит впечатление вышедшего из подхваченной живой реплики: «А это что за дура?»

Впрочем, и у Баратынского можно найти, хотя и очень редко, эпиграмму, достаточно энергично выраженную:

Так, он ленивец, он негодник,
Он только что поэт, он человек пустой;
А ты, ты ябедник, шпион, торгаш и сводник.
О! человек ты деловой.

(I, 283)

Эпиграмма «Он точно, он бесспорно» длинновата, растянута, чего в пушкинских эпиграммах не бывает. Первый стих с ударениями на неударных слогах, несвойственный пушкинским эпиграммам, звучит в духе раздумчивого стиха эпиграмм Баратынского. И концовка эпиграммы — «Пришла мешать она» — не удивила бы среди обычных концовок эпиграмм Баратынского:

Ему же после будет стыдно
(I, 82)

А перед ним природа виновата.
(I, 85),

Но для чего читает он?
(I, 86)

Его стихи — выходят в свет.
(I, 91)

Благословясь, схватитесь за виски!
(I, 129)

Бывали в эпиграммах Баратынского и сильные концовки:

Подписчики мне платят за бесчестье.
(I, 300)

Являются в тетрадях чепухи.
(I, 301)

Ужели все она по пальцам знает?
(I, 302)

И как щенок его загадил он.
(I, 303)

Но их немного. Перевешивают другие:

Смешнее всех нам пламенный глупец.
(I, 308)

Что плоский автор он. — «Вот что!»
(I, 309)

Самой природой данный враг!
(I, 313)

lib.pushkinskijdom.ru

А вот беспощадные острия пушкинских концовок (сравните их с концовкой «Пришла мешать она»):

Только что картежный вор.
(II, 155)

Когда б твой стих ходил хотя в копейку.
(III, 155)

Беда, что скучен твой роман.
(III, 245)

А ты бездельник деловой.
(II, 154)

Там всего слабее он.
(II, 127)

Невежда глуп, зевая скажет Ум.
(II, 153)

И рога тебе к лицу.
(II, 240)

Пушкин назвал эпиграммы Баратынского «маленькими сатирами, столь забавными и язвительными» (XI, 186).

«Эпиграмма, определенная законодателем фр‹анцузской› пиитики

Un bon mot de deux rimes orné [21]

скоро стареет, — писал Пушкин, — и живее действуя в первую минуту, как и всякое острое слово, теряет всю свою силу при повторении. — Напротив, в эпиграмме Баратынского, менее тесной, сатирическая мысль приемлет оборот то сказочный, то драмматический и развивается свободнее, сильнее. Улыбнувшись ей как острому слову, мы с наслаждением перечитываем ее как произведение искусства» (XI, 186).

И в пушкинской эпиграмме, как и в эпиграмме Баратынского, порой «сатирическая мысль приемлет оборот то сказочный, то драматический» («Сапожник», «В Элизии Василий Тредьяковский», «Журналами обиженный жестоко» и др.). Но она действует неотразимо и «в первую минуту». Она убивает наповал, не теряя качеств «произведения искусства».

Пушкин сам в своем «Собрании насекомых» прекрасно сказал о непреоборимой силе остроты своих эпиграмм и о незавидной участи их жертв:

Куда их много набралось!
Опрятно за стеклом и в рамах
Они, пронзенные насквозь,
Рядком торчат на эпиграммах.

Рассмотрение документальных источников, как и анализ эпиграммы «Он точно, он бесспорно», разночтений текстов, языка, стиха и стиля в соотнесении с эпиграммами Пушкина и Баратынского приводят нас к наиболее правдоподобному выводу, что эпиграмма на Булгарина, автограф которой здесь публикуется, сочинена Баратынским при участии Пушкина.

[21] Словцо, украшенное двумя рифмами.

lib.pushkinskijdom.ru

Я. ГЕНЦЕЛЬ
(Польша)

О ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИХ НЕДОСТАТКАХ НОВОГО ИЗДАНИЯ СОЧИНЕНИЙ БЕСТУЖЕВА-МАРЛИНСКОГО

В 1958 году вышло в свет двухтомное собрание сочинений А. Бестужева-Марлинского,[1] заполнившее собой существовавший до того пробел в изданиях произведений русской литературы первой половины XIX века. Можно, правда, сожалеть о том, что в «Сочинения» не включены такие интересные во многих отношениях произведения Бестужева-Марлинского, как «Поездка в Ревель» или «Наезды»; следует, однако, признать, что в целом двухтомник выполняет свою задачу: дает довольно широкое и правильное понятие о творчестве писателя, представляющем яркую страницу истории русской литературы периода романтизма.

К сожалению, текстологическая сторона издания оставляет желать много лучшего. При этом следует отметить, что до сих пор (за все 140 лет литературной известности Бестужева-Марлинского) не существует ни одного авторитетного, основанного на изучении рукописных материалов издания произведений этого писателя.

Два первых собрания сочинений Бестужева-Марлинского[2] редактировались крайне небрежно, чему не мог воспрепятствовать автор, находившийся в то время в Кавказской действующей армии и оторванный от столичной литературно-издательской жизни. Посмертные — третье и четвертое — полные собрания сочинений А. Бестужева[3] не принесли никакой перемены к лучшему, являясь перепечаткой предыдущих. Так же обстояло дело и с более поздними изданиями вплоть до выпущенного в Петербурге в 1906 году двухтомника А. А. Каспари[4] и однотомника 1914 года.[5]

Первым, кто поставил перед собой задачу восстановить подлинный текст важнейших произведений Бестужева-Марлинского, был Г. В. Прохоров, редактор однотомника, вышедшего в Ленинграде в 1937 году.[6] Г. В. Прохоровым было устранено значительное количество опечаток и искажений, но все же многие из них остались незамеченными и проникли в его издание.

Последнее, двухтомное, собрание сочинений Бестужева-Марлинского не подвигает дела вперед. Его редакторы не использовали сохранившиеся рукописи-чистовики и опирались исключительно на предыдущие издания. Основным источником стал для них однотомник 1937 года, однако за текстами, не вошедшими в издание Прохорова, они вынуждены были обращаться к собраниям 1830—1840-х годов или же к двухтомнику А. Каспари. В результате в двухтомнике 1958 года были повторены все ошибки и искажения текста, допущенные в ранних изданиях и не исправленные Г. Прохоровым. Сравнение текстов, помещенных в двухтомнике, с рукописями

---

[1] А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах. Составление П. А. Сидорова. Вступительная статья и подготовка текста Н. Н. Маслина. Примечания Л. В. Домановского и Н. Н. Маслина. Гослитиздат, М., 1958.

[2] Русские повести и рассказы, чч. I—V. СПб., 1832; чч. VI—VIII. М., 1834 (автор не указан); Полное собрание сочинений А. Марлинского, чч. I—XII, СПб., 1835—1839.

[3] Полное собрание сочинений А. Марлинского, ч. I—VIII, СПб., 1838; чч. IX—XII, СПб., 1840; Второе полное собрание сочинений А. Марлинского, Изд. 4-е, СПб., 1847.

[4] Полное собрание сочинений А. Марлинского (А. А. Бестужева) в двух томах, изд. А. А. Каспари, СПб., 1906.

[5] Собрание сочинений А. Марлинского. Повести, рассказы, романы. Изд. Акционерного общества «Копейка», Пгр., 1914.

[6] А. Марлинский (А. А. Бестужев). Избранные повести. Редакция и примечания Г. В. Прохорова. Вступительная статья Н. Л. Степанова. Гослитиздат. Л., 1937.

lib.pushkinskijdom.ru

обнаруживает десятки мелких погрешностей и ряд серьезных опечаток, пропусков, неправильных расшифровок неразобранных слов и других неисправностей.

В тексте повести «Испытание» мною было замечено 19 искажений и упущений. Например:

В печатном тексте	В рукописи[7]
Как бессмертная заря! (т. 1, стр. 270, эпиграф к I главе).	Как бессмертия заря! (л. 1).
Эта дама в перьях, pendant князя Пронского, вдова генерала Крестова, графиня? (т. 1, стр. 187).	Эта дама в перьях pendant князя Пронского, летающая воланом со стороны на сторону, вдова генерала Крестова, графиня? **(л. 17 об.).**
Мельком, сударыня; я не нагляделась бы на него (т. 1, стр. 194).	Мельком, сударыня, а не нагляделась бы на него (л. 23).
...Скорее скромность свою, чем правдивость (т. 1, стр. 215).	...Скорее скромность свою, чем мою правдивость (л. 42 об.).

Не соответствует ни рукописи, ни подлинному тексту Шиллера немецкий текст эпиграфа к главе VII (ошибочны формы Fotherinaschloß и wußtet).

Много (свыше 40) текстологических недостатков было найдено в двухтомнике 1958 года в тексте повести «Аммалат-бек».

Не соответствует рукописи написание имени Шах-Али-хан (стр. 472) и слов «евь» (стр. 433) и «кызыль-гюллар» (там же). В подлиннике здесь: Ших-Али-хан (л. 10), эвь (л. 7), кызыль гюлларь (л. 8).

Неточно передан эпиграф к повести.

В печатном тексте	В рукописи[8]
Будь медлен на обиду — к мщению скор! (т. 1, стр. 423).	Будь медлен на обиду — к отмщению скор! (л. 1).

Кроме того, назовем следующие существенные разногласия между текстом двухтомника и рукописью:

В печатном тексте	В рукописи
Тридцать горцев (т. 1, стр. 455).	Тридцать гонцов (л. 22 об.).
...Под видом этих горцев (т. 1, стр. 460).	...Под видом этих мирных горцев (л. 26).
Главнокомандующий смотрел ему в очи грозными очами (т. 1, стр. 475).	Главнокомандующий смотрел ему в очи грозными своими очами (л. 36).
...Ты придешься под мое сердце! (т. 1, стр. 476).	...Ты крадешься под мое сердце! (л. 37).
Растопленное солнце потечет мне (т. 1, стр. 483).	Растопленное солнце потечет во мне (л. 42).
...Теряюсь на первом затруднении (т. 1, стр. 484).	...Теряю терпение на первом затруднении (л. 42 об.).
С каждым шагом росло его нетерпение и с каждым шагом увеличивался страх (т. 1, стр. 501).	С каждым шагом росло его нетерпение и с каждым мигом увеличивался страх (л. 54).
...Пора взвиться орлом под облака, чтобы сверху блюсти врага, недосягаемого стрелами (т. 1, стр. 518).	...Пора взвиться орлом под облака, чтобы сверху блюсти врага, недосягаем его[9] стрелами (л. 65 об.).
...Правоверная совесть тебя мучила, как степь (т. 1, стр. 533).	...Правоверная совесть тебя мучила, как стень[10] (л. 76).
...Ущелие, лежащее сзади крепости Нарынь-Кале, служащее цитаделью Дербенту (т. 1, стр. 537).	...Ущелие, лежащее сзади крепости Нарынь-Кале, служащей цитаделью Дербенту (л. 78 об.).
...И Аммалат с изумлением переступил за решительный порог (т. 1, стр. 539).	...И Аммалат с недоумением переступил за решетчатый порог (л. 80).

[7] Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 69, № 8.

[8] Там же, № 7.

[9] В рукописи форма «недосягаем» употреблена в значении «будучи недосягаем». В печатном тексте предложение приобрело другой смысл.

[10] стень — тень, привидение (см.: В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. IV. М., 1956, стр. 351).

lib.pushkinskijdom.ru

...Залить нестерпимую жажду (т. 1, стр. 542).

Сухопутные войска переправились через реку, которая впадает в Черное море (т. 1, стр. 543).

...Залить, утолить нестерпимую жажду (л. 82 об.).

Сухопутные войска переправились через реку Рион, которая впадает в Черное море (л. 82 об.).

В издании не учтены графические обозначения, имеющиеся в рукописи. В главе VI (Выдержки из записок Аммалата) в рукописи отрывки—абзацы разделены горизонтальными чертами. После заключительного фрагмента следуют две горизонтальные черты и звездочка, отделяющие текст записок Аммалата от авторского повествования. В печатном тексте пропущены также графические разделяющие знаки в главе VII (в рукописи л. 48), в главе VIII (л. 59) и в главе X (л. 70). Отсутствие этих знаков сглаживает намеченные автором композиционные грани и стирает своеобразие манеры повествования, свойственной Бестужеву-Марлинскому.

Рукопись повести «Мулла-Нур» сохранилась только во фрагментах, однако даже на их основании можно убедиться, что печатный текст во многих местах не соответствует подлинному.

При сравнении первого фрагмента рукописи (охватывающего первую и начало второй главы повести) [11] с текстом, напечатанным в двухтомнике, были обнаружены следующие существенные расхождения:

В печатном тексте	В рукописи
Встаньте! Потому что молитва лучше сна (т. 2, стр. 315).	Встаньте: молитва лучше сна (л. 41).
Кыр — нефть, смешанная с песком; им обливают плоские кровли домов, сверх земли (т. 2, стр. 316).	Кыр есть не что иное, как с песком скипевшаяся нефть, добываемая вблизи бакинских вечных огней. Им кроют (обливая) в Дагестане кровли. Пуд кыру стоит гривну серебром (л. 41).
...Никем не слушаются (стр. 319).	...Никогда не слушаются (л. 45 об.).
Мусульмане давай молиться в мечетях: нейдет дождь! Давай потом молиться в чистом поле в надежде, что Аллаху сквозь открытое небо слышнее будут их мольбы (т. 2, стр. 319).	Надо правду сказать: все мусульмане народ очень набожный, а набожность у невежд почти всегда падает в суеверие. Давай они молиться в мечетях: нейдет дождь! Давай потом сочинять торжественные ходы за город в надежде, что аллаху сквозь открытое небо слышнее будут их мольбы (лл. 48 об.—49).
...Для образования уменьшительного (т. 2, стр. 320).	...Для образования существительного (л. 48).
...(это хоть бы в исторический роман годилось) (т. 2, стр. 322).	...(ей-ей лихо — это хоть бы в исторический роман годилось) (л. 50).
...Для статистических обозрений (т. 2, стр. 322).	...Для статистических сведений (л. 51).

Не вошло в издание примечание Бестужева-Марлинского к 51 листу рукописи: «В городах закавказских весьма уважают большие бороды, в горах, напротив, белые бороды — Ах-Саккаль. Старшины горных селений не имеют другого имени, а часто и другого достоинства».

Во многих местах в издании встречается не соответствующее рукописи написание татарских слов. В печатном тексте (эпиграф к повести): варыды, углем, везирей, — тогда как в рукописи: варады, углемов, визирей.

В одном случае имеем дело с заменой иноязычного текста, снабженного русским переводом, другим, также снабженным переводом. В рукописи (л. 50) мы читаем: «Ля иля, иль алла, Мугаммед ресуль алла!», — а ниже: «Бог истинный есть бог единый, а Мугаммед пророк божий!» В печатном тексте (стр. 322) эти слова приводятся иначе: «Ля иляге илль аллах, ве Мухаммеду ресулю'льлах!» — и далее: «Нет божества кроме бога, а Мухаммед посол бога!»

Не соответствует рукописи перевод текста татарской песни о Гюдуле из I главы повести.

---

[11] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, архив Бестужевых, ф. 604, № 7 (5576), лл. 40—51.

lib.pushkinskijdom.ru

Установка на перепечатку текстов предыдущих изданий была причиной того, что редакторы двухтомника прошли мимо представляющего большой историко-литературный интерес рассуждения об эпидемии холеры в России, включенного Бестужевым-Марлинским в первую главу повести «Мулла-Нур» и не напечатанного, по всей вероятности, по цензурным соображениям в ранних, а по инерции и в более поздних изданиях. В рассуждении (лл. 46 и 47) автор на основе воспоминаний о недавнем поветрии дает сатирическую характеристику нравов русского общества.

Во втором из сохранившихся фрагментов рукописи повести «Мулла-Нур», заключающем в себе часть второй главы,[12] содержится абзац, не включенный в печатный текст. Он предшествует абзацу, начинающемуся со слов: «Однако ж из бород всех величин», — и звучит следующим образом: «Впрочем я утешаю себя мыслию, что борода и патриархальный порядок не сегодня так завтра возьмут свое: круглые бакенбарды завладевают уже подбородком, сливаются почти в одно целое —вещают близость божественного переворота. О честолюбцы, отпускайте скорей бороду».

На основании дошедшей до нас рукописи заключения к повести «Мулла-Нур» [13] можно установить следующие искажения, допущенные в двухтомнике:

В печатном тексте	В рукописи
...Руки, одетой стальным налокотником и кольчагою поручью (т. 2, стр. 452).	...Руки, одетой стальным налокотником и кольчатою наручью (л. 141 об.).
...На белом поле безжизненной бумаги (т. 2, стр. 459).	...На белом поле безжизненной снежной бумаги (л. 148).

На стр. 459 напечатано: «...была ли то жажда оправдания: безотчетное, но святое чувство уважения — дань мнению, равно общее и невинно страждущим и отъявленным злодеям?» В рукописи (л. 148) первоначально было: «...была ли то жажда оправдания: безотчетное, но святое чувство уважения к мнению, равно общее» и т. д. Затем Бестужев-Марлинский исправил «безотчетное» на «безотчетная» и «святое» на «святая», зачеркнул слова «чувство уважения» и надписал над зачеркнутым слово «дань». Следовательно, читать нужно: «была ли то жажда оправдания: безотчетная, но святая дань мнению, равно общая и невинно страждущим и отъявленным злодеям?»

В издании повесть завершается тремя строчками точек. В рукописи точки отсутствуют.

Хуже всего обстоит дело с текстом рассказа «Он был убит», этого шедевра русской романтической прозы. Он предстает перед глазами читателя в изуродованном виде.

Прежде всего бросается в глаза произвольная, не соответствующая подлиннику пунктуация, в основном заимствованная из предыдущих изданий. Показателен в этом отношении эпиграф к рассказу. Его первый стих:

«От праха взят, ты снова станешь прахом» —

в печатном тексте лишен кавычек, в связи с чем читатель вправе приписать эти слова лирическому герою стихотворения, тогда как на самом деле они им оспариваются.

Два последних стиха эпиграфа в рукописи выглядят следующим образом:

Ужели дух и мысли — чада света,
Не убегут тлетворного завета?

В двухтомнике же они напечатаны так:

Ужели дух и мысли чада света
Не убегут тлетворного завета?

Устранение знаков препинания совершенно изменяет значение предложения. В первом случае «чада света» — приложение; слова «свет» имеет значение, противоположное слову «мрак». Во втором случае «чада света» — дополнение; слово «свет» воспринимается как синоним слова «мир».

Сопоставление печатного текста рассказа с рукописью (которая, кстати, хранится в Рукописном отделе Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина — ф. 69, № 10, а не в рукописном отделе Института русской литературы, как об этом ошибочно сообщается в комментариях к двухтомнику — т. II.

[12] Там же, № 8 (5577), лл. 15—16.
[13] Там же, № 6 (5575), лл. 139—148.

lib.pushkinskijdom.ru

стр. 696) обнаруживает, помимо многих мелких, следующие крупные искажения и упущения:

В печатном тексте	В рукописи
...Это стройное тело, в котором только что гаснет теплота жизни, только что замирает биение силы (т. 2, стр. 239).	...Это стройное тело, в котором только что гаснет теплота жизни, замирает биение силы (л. 2).
И ты уже достиг до этого рокового равенства, погибший друг мой, — до равенства, которое мечом Домокла грозится пасть на все живое (т. 2, стр. 240).	И ты уже достиг до этого рокового равенства, погибший друг мой; равенства, которое, как меч Дамокла, грозится пасть на все живое (л. 3 об.).
Зачем ученый истощает жизнь свою над книгами, воин умирает на щите, изувер самоубийствует в пустыне плоть свою? (т. 2, стр. 241).	Зачем ученый истощает жизнь свою над книгами, воин умирает на щите или святой отшельник самоубийствует в пустыне плоть свою? (л. 3 об.).
А много ли красных дней насчитает в минувшем гордая, раздражительная душа поэта писателя? (т. 2, стр. 242).	А много ли красных дней насчитает в минувшем гордая, раздражительная душа любого писателя? (л. 5).
...На страницах, внушенных тоскою, еще трепещутся обрывки его сердца, как некогда трепетали куски Геркулесовой кожи, напитанной ядовитою мазью одежды, присланной ему коварною любовницею (т. 2, стр. 244).	...На страницах, внушенных тоскою, еще трепещутся обрывки его сердца, как некогда трепетали куски Геркулесовой кожи на пропитанной ядовитой мазью одежде, присланной ему коварною любовницею (л. 6).
...Высказанное будет брошено в миг равнодушия (т. 2, стр. 244).	...Высказанное будет брошено в снег равнодушия (л. 7).
...Хотел бы пронзить громовою стрелою, увлеченною бурным водопадом (т. 2, стр 244).	...хотел бы пронзить громовою стрелою, увлечь бурным водопадом (л. 7).
Там, в глубине, кипит ключ юного чувства! (т. 2, стр. 245).	Там, в глубине, кипит живой ключ юного чувства (л. 7 об.).
...И, думаю, отдыхать у надгробья собственного сердца (т. 2, стр. 245).	...И душою отдыхать у надгробия собственного сердца! (л. 8).
...И выбросит собакам — выбросит критикам объедки твоего полубожественного мозга (т. 2, стр. 246).	И выбросит собакам-критикам объедки твоего полубожественного мозга (л. 8 об.).
Но эти раззолоченные стены сложены из облаков Китайской стены самых вздорных предрассудков. Но этот скользкий паркет вылощен причудливыми условиями (т. 2, стр. 247).	Но эти раззолоченные стены сложены из обломков китайской стены самых вздорных предрассудков; этот скользкий паркет вылощен причудливыми условиями (л. 10).
...О зареве страсти, о пожарах души и т. п. (т. 2, стр. 248).	...О зареве страсти, о пожарах души! (л. 11).
...Она вспомнит тебя вздохом (т. 2, стр. 251).	...Она вспомнит тебя со вздохом (л. 14 об.).

Если учесть, что указанные выше искажения найдены в сравнительно небольшом отрывке (в двухтомнике он занимает всего 14 страниц, в рукописи — 14 листов), то становится ясным, насколько печатный текст рассказа «Он был убит» отличен от подлинника. К сожалению, не сохранилась рукопись вдвое большей по объему части рассказа, озаглавленной «Второй отрывок», но мы можем предполагать, что и в ней подлинный текст подвергся искажениям. Подобное предположение мы вправе выдвигать по отношению и к другим произведениям Бестужева-Марлинского, рукописи которых до нас не дошли.

Критика нередко высказывала обвинения по поводу стиля повестей и рассказов Бестужева-Марлинского, находя его вычурным и неестественным. В свете приведенных выше фактов возникает вопрос, насколько эти упреки справедливы по отношению к писателю, насколько их следовало бы переадресовать издателям его произведений.

lib.pushkinskijdom.ru

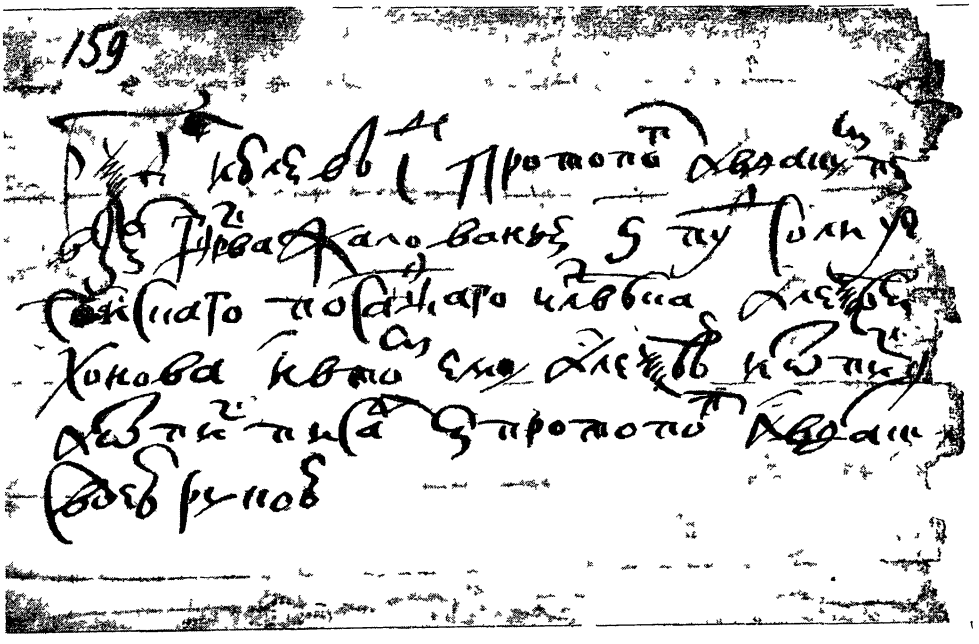
ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. КОПЫЛОВ

НЕИЗВЕСТНЫЙ АВТОГРАФ ПРОТОПОПА АВВАКУМА

Протопоп Аввакум Петров — яркая фигура на арене политической и культурной жизни Русского государства XVII века Его знаменитое «Житие» является замечательным памятником русской исторической, литературной и философской мысли Естественно, что каждый новый документ об Аввакуме, особенно если это автограф, вызывает живой интерес у исследователей и широкого круга читателей

Недавно мне встретился в столбцах Сибирского приказа новый, неизвестный



в литературе автограф Аввакума (см фотокопию) Это расписка, данная протопопом Аввакумом енисейскому солепромышленнику и торговцу А Т Жилину «164-го июля в 10 день протопоп Аввакум Пе[тров] взял государева жалованья 6 пуд соли у е[ни]сеиского посадцаго [1] человека Алексея [Ти]хонова и в том ему Алексею и отпись да[л] А отпись писал я протопоп Аввакум своею рукою» [2] Написана расписка на листе столбцовой бумаги 15 5 см в ширину и 9 7 см в высоту Хранится этот листок сейчас отдельно, но ранее вместе с другими документами он был вклеен в свиток, представлявший собой дело Сибирского приказа по челобитию А Т Жилина об уплате ему денег за взятую в казну соль [3] По оборотам дела скреплено рукой дьяка Сибирского приказа Никиты Юдина

---

[1] Так в тексте.
[2] ЦГАДА, Сибирский приказ, стб 630, ч 2, л 159
[3] Там же, лл 123—200

lib.pushkinskijdom.ru

А. Т. Жилин был одним из пионеров солеварения в Восточной Сибири. До начала 40-х годов XVII века соляное жалование служилым людям Енисейского и других восточносибирских уездов доставлялось, как и хлебное, из Тобольска. В 1640 году енисейские посадские люди Алексей Тихонович Жилин и Андрей Лаврентьевич Свечник построили в Енисейском уезде на притоках р. Ангары две соляные варницы, первый — на р. Тасеева, второй — на р. Манзе.[4] В следующем году они оба выварили 270 пудов соли,[5] а в начале 50-х годов XVII века только братья Жилины (Алексей, Иван и Никон) привозили со своих варниц в Енисейск по 10 тысяч пудов соли в год.[6] К этому времени Жилины фактически монополизировали добычу соли в Енисейском уезде и сбыт ее на енисейском рынке. Потребность енисейской казны в соли для выдачи ее на жалованье служилым людям Енисейского, Красноярского и Мангазейского уездов покрывалась в основном за счет «пятины» ($^1/_5$ часть добычи), которую Жилины платили в казну в виде налога со своих промыслов. Остальную часть промышленники реализовывали на енисейском рынке и вывозили в соседние уезды (главным образом в Томский и Мангазейский). За соль, которую казна брала у Жилиных сверх пятины, солепромышленники получали деньги по енисейской рыночной цене.

Протопоп Аввакум, будучи в сибирской ссылке, в 1655—1656 годах жил в Енисейске, где в это время формировался даурский полк Афанасия Филипповича Пашкова, а затем с этим полком совершил длительное и изнурительное путешествие по Восточной Сибири. Свою поездку в Даурию Аввакум красочно описал в «Житии». Снабжение полка А. Ф. Пашкова солью было поручено А. Т. Жилину, но так как при снаряжении даурского полка енисейская казна сильно оскудела, то накопившаяся за ряд лет задолженность за «переемную» (взятую сверх пятины) у Жилина соль своевременно не была погашена. Поэтому Жилин и подал 9 сентября 1659 года в Сибирский приказ челобитье с просьбой уплатить ему за взятые в казну 5765 пудов 31.5 гривенки соли по енисейской торговой цене 864 рубля 28 алтын 4.5 деньги.[7] К своему челобитью Жилин приложил адресованные ему памяти енисейской приказной избы с требованием о выдаче служилым и ссыльным людям соли и расписки в получении ее. В числе представленных Жилиным документов была и вышеуказанная расписка протопопа Аввакума, а также память из енисейской приказной избы, на основании которой была выдана соль Аввакуму. В памяти, датированной 4 июля 1656 года, А. Т. Жилину предписывалось выдать 300 служилым людям, собранным для даурского похода из разных сибирских городов, «государева жалованья соли по окладом их сполна впредь на 165 [1657] год, да протопопу Аввакуму Петрову, которой послан в Даурскую землю, дать государева жалованья 6 пуд соли. И в том у них, даурских служилых людей и у протопопа, взять отпись за руками».[8]

Новый автограф протопопа Аввакума примечателен не только тем, что расширяет круг документов, написанных рукой этого выдающегося писателя XVII века, но еще и тем, что является одним из самых ранних известных его автографов.

[4] Там же, стб. 113, ч. 2, лл. 210—211.
[5] Там же.
[6] Там же, стб. 344, ч. 2, лл. 333—336.
[7] Там же, стб. 630, ч. 2, л. 125.
[8] Там же, л. 172.

lib.pushkinskijdom.ru

А. ГОРЕЛОВ

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ О ЕРМАКЕ — ПОЭТИЧЕСКИЙ ПРОЛОГ И СПУТНИК ПЕРВОЙ КРЕСТЬЯНСКОЙ ВОЙНЫ В РОССИИ

Исследователи фольклора XVI века уделяют значительное внимание циклу песен о Ермаке. Как явление искусства этот цикл возникает на том уровне исторического сознания народа, когда осмысление политической истории протекает в фольклоре преимущественно в формах старшей исторической песни. Персонажи песни очень своеобразно соотносятся со своими реальными прототипами. Обращаясь к фигурам современных исторических деятелей, народ концентрирует в образах, воспринявших имена этих деятелей, прежде всего свои представления о силах, выступающих на политической арене современности. Взяв имена прототипов, отталкиваясь от некоторых подлинных фактов их биографии и черт их реального облика, песня ставит своих героев в положение участников вымышленных событий, создает сюжетные коллизии, подчас весьма далекие от возможных, широко использует поэтическую условность.

Художественная система исторической песни не имеет четкой жанровой определенности. Не удивительно, что наличие или отсутствие имени исторического лица то выводит некоторые произведения в разряд лирики, то ставит в ряд песен исторических. Эклектичность, неустойчивость поэтики исторической песни объясняется тем, что художественный метод старшей исторической песни — это метод идеализации, лежащий в основе эпоса и лирики (отсюда — безболезненные заимствования эпических и лирических красок). Тяготение к конкретной изобразительности в старшей исторической песне, вырабатывающей лаконичные формы повествования, не идет дальше преодоления гиперболической былинной героизации. Действительно, вместо ирреальных эпических героев теперь в фольклоре действуют герои, подобные современникам, сохраняющие внешне земные черты и даже носящие имена современных деятелей. Однако они «очищены» от качеств, которые не согласуются с идеалом. Это воплощенное совершенство нравственного и физического облика народа. Это лики, а не лица. Ориентация на идеал порождает схематизм образов: даже изображение внутренней борьбы возможно лишь как отклонение от некоей идеальной нормы с последующим «очищением» героя, возвращением к этой норме (Грозный в песне «Грозный и сын»). Очевидно, что изображение современной истории еще сковывается художественной формой. Создается известное противоречие, и исход из него — дальнейшее сближение исторической песни с действительностью — лежит за пределами XVI века (появление песен-хроник, где торжествует эмпирическое начало, где повествование о событии следует фактам, передавая их зеркально точно, с привнесением необходимого эмоционального оттенка).

«Конкретный анализ» старшей исторической песни, за который справедливо ратуют наши фольклористы,[1] подразумевает достаточное выяснение исторической первоосновы сюжетов при учете очерченного выше своеобразия песенного отражения действительности. Нельзя сказать, что такая работа применительно к песням о Ермаке уже выполнена. Только этим можно объяснить появление, например, следующей характеристики фольклора о Ермаке: «В народной поэзии с образом Ермака связываются черты мужественного человека, в котором сочетаются удаль, широта натуры и тяга к открытиям новых, неизведанных земель».[2] Даже отвлекаясь от того, что это воспроизведение характеристики казачьих песен о Ермаке, принадлежащей Белинскому, серьезно обедненное передачей (уже Белинский весьма и весьма прозрачно намекал: «Какая широкая и размашистая поэзия, сколько в ней силы и простору душевного! Так и говорит: берегись — ушибу!..»),[3] нельзя не признать, что эта характеристика обошла главное, чем исторически ценен фольклор

[1] См.: Б. Н Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 229.

[2] Всемирная история, т. IV. Соцэкгиз, М., 1958, стр. 496.

[3] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 436

lib.pushkinskijdom.ru

о Ермаке: с образом Ермака связаны в первую очередь социальные искания мятежного русского крестьянства конца XVI—начала XVII века.

Песни о Ермаке появились в среде «вольницы», казачества, рожденного антифеодальной борьбой в общерусском масштабе. Они возникали в тот час, когда в итоге Ливонской войны, опричнины, голода усилился процесс разорения и закабаления русского крестьянства, когда крепостнические акты правительства (общая перепись населения, указы о «заповедных годах» и о сыске беглых крестьян) вызвали ответную реакцию народных масс и даже заезжему иностранцу Джильсу Флетчеру стало ясно: «всеобщий ропот и непримиримая ненависть» дошли до той крайней точки, когда дело «(по-видимому)... должно окончиться не иначе, как гражданской войной».[4] Сила казачества «заключалась в недовольстве закрепощенного населения».[5] Положение изгоев и «воров», преследуемых властью, обостряло и без того острое классовое чувство. Казачество зачастую наиболее активно протестовало против феодального уклада жизни. Представителей его, «подлинных революционеров своего времени» (*А. И. Микоян*),[6] мы видим во главе крупнейших народных антифеодальных движений XVII—XVIII веков. В. И. Ленин отмечал «смелые действия, смелый образ мыслей» крестьян, «которые убегали от помещиков, от рекрутчины, от солдатчины и организовывали „понизовую вольницу", собираясь на Волге, на Дону, в Новороссии, на Урале, в степях в особые ватаги, дружины, отряды, в вольные общества вольных людей», их «постоянную готовность на восстание против дворян, попов, знати, царя, чиновников, купцов». Ленин же говорил о необходимости уяснить, к чему стремились, как и за что боролись вчерашние крестьяне, подчеркивая, что «все это звучит в народной песне».[7]

Ермак был первым национальным героем, выдвинутым «вольницей». Использовав факт сибирского похода, «вольница» по-своему интерпретировала события в цикле исторических песен о Ермаке и предъявила свои классовые требования феодальному государству.[8]

Историческая песня была одновременно и тенденциозным народным летописанием, и пламенной народной публицистикой. Это было естественно в XVI веке — «золотом веке» русской публицистики. Когда дворянские и княжеско-боярские публицисты «отстаивают свои представления об идеале носителя верховной власти, о взаимоотношениях общественных сил в государстве, о направлении внешней политики Русского государства»,[9] выдвигают свои политические платформы и программы, дают свое освещение прошлой и современной истории Руси, когда разыгрываются публицистические дуэли, народ отнюдь не пребывает в умственной летаргии. Отчуждение от образования не лишило его ни красноречия, ни способности к политическому мышлению. Не имея в своем лагере пера Пересветова или Грозного, Ермолая-Еразма или Курбского, полемизируя не с конкретными сочинениями дворянско-боярских идеологов, а с самими идеями, отзывавшимися на спине крестьянина, народ средствами фольклора принял самое активное участие в умственных битвах века. В канун крестьянской войны происходит известная стихийная идеологическая консолидация масс, появляются народные «манифесты», народная поэзия выступает как сплачивающий фактор. Еще Лев Толстой говорил: «Поэзия народная всегда отражала, и не только отражала, предсказывала, готовила народные движения...»[10] Далее мы приведем факты, позволяющие говорить, что песни

[4] Флетчер. О государстве русском. Изд. 3-е, СПб., 1906, стр. 33. Перевод уточнен И. И. Смирновым, см.: Очерки истории СССР. Период феодализма. Конец XV—начало XVII вв. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 490.

[5] Г. В. Плеханов. История русской общественной мысли, кн. 1. ГИЗ, М.—Л., 1925, стр. 102.

[6] Цит. по кн.: Н. Задонский. Кондратий Булавин. Изд. «Молодая гвардия», М., 1959, стр. 9.

[7] В. Д. Бонч-Бруевич. В. И. Ленин об устном народном творчестве. «Советская этнография», 1954, № 4, стр. 120.

[8] Нашими историками общественной мысли, по-видимому из-за неподготовленности фольклористической базы (отсутствие текстологически надежного свода русских исторических песен) и неосвоенности методики анализа фольклора, до сих пор очень ограниченно привлекаются и редко рассматриваются материалы народного творчества. Лишь недавно промелькнуло сообщение о подготовке А. А. Зиминым работы «Общественно-политические идеи в памятниках народного творчества XVI века». Между тем политические искания крестьянства в феодальный период находили свое выражение и развитие именно в фольклоре.

[9] В. П. Адрианова-Перетц, Г. Н. Моисеева. Литература 1490—1580-х годов. Расцвет древнерусской публицистики. В кн.: История русской литературы в трех томах, т. I (Литература X—XVIII веков). Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 218.

[10] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 53, Гослитиздат, М., 1953, стр. 126.

lib.pushkinskijdom.ru

о Ермаке — порождение «вольницы», копившей резервы для будущей крестьянской войны, — выполняли некогда именно эту задачу.

Цикл исторических песен о Ермаке, как всякий цикл, следует рассматривать по звеньям его — сюжетам, но в их нерасторжимом единстве, ибо в народном сознании они сплетены, и только совокупное их рассмотрение может объяснить, что вкладывал народ в центральный образ цикла. Образ, легший в основу первичного сюжета, в силу значительности явления, которое он олицетворяет, не находит исчерпывающего раскрытия в содержании одного произведения, народная художественная мысль не укладывается в его рамки. Это и порождает циклизацию. В цикле песен о Ермаке, олицетворявшем казачество, циклообразующими выступают ипостаси центрального образа, откуда — две линии сюжетов: антифеодальная и национально-патриотическая. В нашем обзоре рассматриваются старшие сюжеты первого ряда, не подвергшиеся переосмыслению за гранью XVI—начала XVII века.[11]

Только в период напряженных раздумий крестьянства, поисков выхода из создавшегося положения, как это было в конце XVI века, могли возникнуть сюжеты «Ермак и Грозный»,[12] «Выбор пути».[13] Одинаковый зачин песен, развившихся из

---

[11] Выделение сюжетов довольно сложно: зачастую они срастаются друг с другом, образуют путем контаминаций промежуточные версии. Недавние попытки сюжетной атрибуции песен о Ермаке представляются в ряде моментов спорными (см.: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 235—281, 295—297). Невозможно признать вариантами единого сюжета песни с общим началом, получающие далее самостоятельное сюжетное развитие («Ермак у Ивана Грозного» и др.). Мы придерживаемся иной, более дробной классификации.

[12] Историческое сведение Войска Донского о Верхне-Курмоярской станице, составленное из сказаний старожилов и собственных примечаний Евлампия Котельникова. 1818 г. декабря 31 дня. «Донские войсковые ведомости», часть неофициальная, 1860, № 12, стр. 52—53.

[13] Располагаем текстологически надежные варианты по сюжетным версиям: **I.** [М. И. Иванин.] Уральские песни. «Отечественные записки», 1848, т. LIX, отд. VIII, стр. 138; Иоасаф Железнов. Сказания уральских казаков. «Библиотека для чтения», 1861, март, стр. 52; Н. Абрамов. Ермак — покоритель Сибири. 1581—1584. «Тобольские губернские ведомости», часть неофициальная, 1866, № 18. стр. 120; Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (в дальнейшем: ИРЛИ), р. V, колл. 5, п. 5, запись А. М. Астаховой в Архангельской области, 1928 год; Сибирские летописи. Издание Императорской археографической комиссии, СПб., 1907, стр. 55—56; Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Гослитиздат, М., 1938, стр. 80—81 (начало произведения «Ермак взял Сибирь»); Т. А. Шуб. Исторические песни из Русского Устья В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 357. **II.** А. М. Листопадов. Донские исторические песни. Ростиздат, 1946, № 1; Рукописное хранилище Ростовского областного архива, ф. 55, оп. 1. ед. хр. 257, св. 9, текст № 569, лл. 40—41; Сборник донских народных песен. Составил А. Савельев. СПб., 1866, стр. 76—77; **III.** Е. А.Ознобишин. Цымлянская станица. «Донские войсковые ведомости», часть неофициальная, 1875, № 10, стр. 2. **IV.** «Записки Терского общества любителей казачьей старины», Владикавказ, 1914, № 7, стр. 20. **V.** ИРЛИ, р. V, колл. 64, вып. 1, № 75, запись А. П. Митрофанова на Дону, 1936 год; Песни гребенских казаков. Фольклор терского казачества. Сборник первый. Публикация текстов, вступительная статья и комментарии Б. Н. Путилова. Грозненское областное издательство, 1946, стр. 138—139. **VI.** Народное творчество Дона. Редакция текстов, вступительная статья и комментарии П. Т. Громова. Кн. 1. Ростиздат, 1952, стр. 33—34. **VII.** «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа» (в дальнейшем: «Сборник материалов»), вып. VII. Тифлис, 1839, отд. I, стр. 109. **VIII.** Песни терских казаков. «Терские войсковые ведомости», 1868, № 44, песня № 5; Михаил Карпинский. Гребенские казаки и их песни. «Сборник материалов», вып. XXVII, Тифлис, 1900, отд. IV, стр. 88; Д. Еланский. Старинные песни терских казаков, № 2. «Сборник материалов», вып. XXXIX, Тифлис, 1908, отд. II, стр. 3—4; Песни Тихого Дона. Донские казачьи песни, старинные и новейшие, собранные и записанные И. И. Малаховым. М., 1915, стр. 30—31; И. Кравченко. Песни донского казачества. Сталинградское книжное издательство, 1937, № 40; ИРЛИ, р. V, колл. 64, п. 1, № 37; Песни гребенских казаков, № 139; Народное творчество Дона, кн. 1, стр. 34—35; А. А. Горелов. Старинные песни станицы Вешенской (рукопись), запись 1953 года. **IX.** Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, архив А. А. Титова, № 2454, тетрадь «Всего 112 песен», № 23 (2); Е. А. Знобишин. Цымлянская станица.

lib.pushkinskijdom.ru

единого древнего сюжетно-композиционного ствола, вводит нас в атмосферу трагической неустроенности общества, трагических социальных переживаний казачества.

На реке Камышинке (или на степи Саратовой, ниже города Саратова, выше города Камышина) собираются «казаки-други, люди вольные» — волжские, донские, гребенские и яицкие — во главе с атаманом Ермаком Тимофеевичем. «Вольные люди» — высокий эпитет. Им народ поэтизировал людей, отвергших «все отношения и всю идеологию социального насилия», восставших не только против закрепощения, но против «средневекового отношения к рядовому человеку как к безличному, безответному и бесправному существу».[14] В песне перед нами не сбор какой-то одной казачьей дружины, а слет всей идеализированно-монолитной «вольницы». Ермак не простой атаман, а вождь свободных, распрямившихся душой, во всем равных друг другу, единых в помыслах людей Волги и Дона, Гребней и Яика, и съехались они в суровый час для того, чтобы сообща принять важное для судеб казачества решение. О многочисленности «вольницы» дают представление варианты (Иванин, Железнов, Астахова), которые сообщают, что царь послал на казаков «рать великую в сорок тысячей». Над «вольницей» нависла угроза.

Казаки не хотят принимать сражения. Дело не в том, что у них не хватает силы. Они испытанные воины, в песнях о Казани, как мы увидим, казаки за сутки овладевают городом, который безуспешно штурмует 7 лет вся армия Грозного. Нет, видимо, они не могут даже помыслить, что можно сражаться против русского войска.

На первый взгляд, главное, чем занят круг, — размышления о зимовке. Проходит лето теплое, настает зима холодная. Где зимовать в безопасности, избежав военного столкновения? Но это только внешняя сторона. Едва лишь начинается обсуждение путей ухода с Камышинки и перебираются Дон, Яик, Волга — «казачьи реки», места, где можно укрыться, круг сразу же уходит от разговора о зимовке к раздумьям о глубоком конфликте «вольницы» с правительством, о судьбе казачества вообще:

На Яик нам итить — да переход велик,

и далее вдруг:

Да на Волге ходить нам — все ворами слыть

(Котельников)

На Дону нам жить — казаками слыть (т. е. тоже «ворами», — *А. Г.*)

(Строгановская летопись)

Нам на тихой Дон итить, братцы, — нам... ворами слыть

(Листопадов, архив)

На Яик пойтить — так ворами слыть

(Пивоваров, № 15)

Мотив этот звучит настойчиво. Сыновья Руси слывут «ворами»,[15] стоят вне закона, подвергаются репрессиям (Котельников, Абрамов, Ознобишин).

Пути казакам на Русь закрыты, посылка же могущественной царской рати — свидетельство крайнего социального антагонизма: феодальное государство объявляет «вольнице» войну.

Таким образом, сами песни прямо говорят, что вопрос о гражданской войне в русском государстве встал в повестку дня. Датой возникновения первичного, старшего сюжета (будь это сюжет «Ермак и Грозный» или «Выбор пути») следует считать время не ранее конца 80-х—начала 90-х годов XVI века и не позже начала XVII века (о том свидетельствует песня «Взятие Казани Ермаком», вторичная по отношению к рассматриваемым).

Казачество сознает кризисность момента, но не считает (в этом слабость, утопичность его позиции) конфликт с властью неразрешимым. Оно не отождествляет феодальное государство и царя, оно готово доказать Грозному нераздельность своих интересов с интересами родины, подвигом отстоять право называться вольными гражданами Московского государства.

Народу кажется, что царь не отрицает естественного права на человеческую свободу, которую хотят отнять у него дворянство и боярство, что с царем можно найти взаимопонимание и договориться. Наивность крестьянских политических упований очевидна. Однако у крестьянства в XVI веке было достаточно причин для идеализации Грозного.

---

[14] А. И. Клибанов. Реформационные движения в России XIV—первой половины XVI вв. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 275, 149.

[15] В «воровстве» И. И. Смирнов усматривает «открытые выступления крестьянства» (Очерки истории СССР. Период феодализма. Конец XV в.—начало XVII в., стр. 487).

lib.pushkinskijdom.ru

Когда Иван IV довершал централизацию Руси, боролся против Казани, он делал великое общенациональное дело. Его карающая десница прошлась по боярским родам. Умея видеть и находить государственную измену даже там, где ее не было, он стяжал в народе славу борца с боярами-изменниками. Крестьянство полагало, что царь ненавидит бояр одной с ним ненавистью. Сыграли свою роль привлечение в армию людей «из различных слоев общества»,[16] выдвижение «худородных людишек» на высокие государственные должности. Искусная социальная демагогия — обличение боярских лихоимств с лобного места на Красной площади в присутствии «людей всякого чина», собранных из городов, клятвенные обещания «неправды разоряти»,[17] речи и обнародованные послания с укорами боярству за «насилие крестьяном»,[18] публичные казни людей, заподозренных в политической измене, и т. д. — прикрывала «притеснения, делаемые самим царем».[19]

Немало способствовало идеализации Грозного и то, что последствия его политики (в частности, крепостнических законов) связывались народом с его преемниками.

Ореол трагически одинокого, подозревающего измену даже в собственной семье царя блистает вокруг имени Грозного в фольклоре. Народ как бы подсказывал царю, что единственной прочной, неколебимой опорой его власти может быть крестьянство. Царь, далекий от среды, на которую он мог бы целиком положиться, — не в этом ли видит крестьянство причину мучительной духовной драмы царя, не таким ли, в сущности, предстает Иван Грозный в русской исторической песне к моменту возникновения цикла о Ермаке?..

Итак, дума казачьего круга заключается в сюжетах «Ермак и Грозный», «Выбор пути» решением-речью Ермака Тимофеевича, вождя «вольницы». Яркое интеллектуальное начало в образе Ермака — еще одно симптоматичное указание на время возникновения песни. Если в середине XVI века отдельные идеологи русского плебейства поднимаются до выработки целостной антифеодальной теории (Ф. Косой),[20] то в конце века, в эпоху яростных классовых столкновений умственное брожение всей крестьянской массы, порождающее соответствующий фольклор, создает идеологические предпосылки для перерастания бунтов и локальных восстаний в крестьянскую войну как войну всеобщую, народную.

Сюжет «Выбор пути» в его исконной версии завершается тем, что Ермак призывает казачество по собственному почину отправиться на завоевание Сибири, дабы навсегда похоронить конфликт между «вольницей» и правительством:

Сибирское государство возьмем,
Государю-царю вину принесем,
Государь-царь... помилует.

(Строгановская летопись)

...гранемте, рэбэты, под Кучум-город,
Ми кучумское-то сарство выжгём-выплиним,
Ми Кучума старика в полон полоним...
За это нас государ сар пожалуёт.

(Шуб)

По эти концовки (а тем более явно позднейшие, где подвиг выглядит самоцелью: «Пойдемте мы-ко, братцы, за Урал да возьмем Сибирь», — Астахова), известные по уральским и северным записям, не дают исчерпывающего ответа на вопрос о том, как представляло себе казачество устранение конфликта. Только сюжеты «Ермак и Грозный» и «Взятие Казани Ермаком» в записях, сделанных на Дону, бывшем наряду с Волгой ареной действий «вольницы» в канун и в ходе самой крестьянской войны, позволяют уяснить это во всей полноте. Лишь эти варианты доводят развитие идеи песни до ее логической завершенности. По-видимому, сейчас, располагая позднейшими записями, самая ранняя из которых относится к концу XVII века (Строгановская летопись), невозможно решить, какой именно сюжет является старшим. Можно соглашаться с Б. Н. Путиловым, что таким сюжетом были краткие песни (т. е. «Выбор пути»),[21] но можно и не соглашаться.

---

[16] И. И. Смирнов. Иван Грозный. Госполитиздат, Л., 1944, стр. 66.

[17] [Н. М. Карамзин.] История государства Российского, т. VIII. Изд. 2-е, исправленное, СПб., 1819, Примечания, стр. 41.

[18] Очерки истории СССР. Период феодализма. Конец XV в. — начало XVII в., стр. 304.

[19] Флетчер. О государстве русском, стр. 49.

[20] А. И. Клибанов. Реформационные движения в России XIV—первой половины XVI вв., стр. 298.

[21] Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 266.

lib.pushkinskijdom.ru

Так было или иначе, для нас это не имеет принципиального значения: единственная запись сюжета «Ермак и Грозный» показывает, что оба старшие сюжета стоят во времени рядом. В уникальной записи песни «Ермак и Грозный» (Котельников) выбор зимовки выглядит началом ликвидаци основного конфликта. Она послужит подготовкой к походу в Сибирь:

Зазимуем мы, братцы, все во Астрахани,
А зимою мы, братцы, поисправимся,
Запасемся провиантом и оружием,
А как вскроется весна красная,
Мы тогда-то, други-братцы, во поход пойдем.

Вариант запечатлел черты времени возникновения сюжета (напомним, что в песне «Ермак взял Сибирь» из сборника Кирши Данилова 1721—1725 годов круг собирается тоже в Астрахани): на рубеже XVI—XVII веков Астрахань действительно была базой военно-продовольственного снабжения войск Нижнего Поволжья и Северного Кавказа, отсюда шли «всякие запасы и зелье и свинец».[22]

В картине вторичного сбора круга (уже по весне, в Астрахани) раскрывается вся прозорливость, дальновидность вождя «вольницы». Ермаку рисуется будущий сибирский поход, который навсегда устранит антагонизм между «ворами» и государством.

В песне не изображается самый поход, в ней осмысливаются судьбы казачества в свете сибирской победы. Подвиг — лишь условие ликвидации конфликта с первым московским царем:

Я тогда-то пойду сам ко белу царю,
Я надену тогда шубу соболиную,
Я возьму кунью шапочку под мышечку,
Принесу я царю белому повинную.

Все предсказания Ермака оказываются одновременно в песне свершением событий. Слово идентично делу: грамматическое будущее время подразумевает реальность событий,[23] и певцы тотчас переходят к главному эпизоду — встрече Ермака и Грозного.

Ермак бьет челом царю, приносит повинную. Заключение его речи неожиданно и эффектно:

Приношу тебе буйную головушку
И с буйной головой царство Сибирское!

И тут происходит вынашивавшееся «вольницей» примирение двух непримиримых исторических сил. Грозный, воюющий в песне с тем же врагом, что и «вольница», — с татарами, проявляет великодушное понимание общенационального значения подвига казачества. Воздавая должное Ермаку, глава русского государства «амнистирует» атамана, вождя «вольницы», и вместе с тем удовлетворяет чаяние всего казачества:

Я прощаю тебя да и со войском твоим,
Я прощаю тебя да за твою службу,
За твою-то ли службу мне за верную,
И я жалую тебе, Ермак, славной Тихой Дон.

Казачество получает желанные вольности из рук самого царя.

Всякий внутригосударственный конфликт чужд народным мечтаниям об устройстве общества. Народ, управляемый «крестьянским» царем, живущий вольной казачьей жизнью — вот классовое чаяние бунтарского крестьянства на пороге первой крестьянской войны.

Произведение с такой «программой» побуждало к суровой переоценке общественного уклада Руси, к устранению всего, что мешало утверждению идеальных начал жизни. Что в такой оценке песни нет преувеличения, убеждает сюжет «Взятие Казани Ермаком».[24]

«Вольница» стала художественно осмысливать свое положение тогда, когда по всей Руси звучали песни о взятии Казани. Самый страшный враг Москвы был

---

[22] И. И. Смирнов. Восстание Болотникова. 1606—1607. Госполитиздат, 1951, стр. 230. См. также: И. И. Смирнов. Астрахань и восстание Болотникова. «Исторические записки», т. 22, 1947, стр. 183.

[23] Ср. об этом: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 267.

[24] Донские казачьи песни. Собрал и издал А. Пивоваров. Новочеркасск, 1885, №№ 15, 16; «Русская старина», 1872, т. VI, кн. 12, стр. 702.

lib.pushkinskijdom.ru

сломлен. Народ, оценивая значение события, стал петь, что только после казанской победы «князь воцарился и насел в Московское царство» (хотя венчание Грозного на царство состоялось в 1547 году) и что только тогда по-настоящему «Москва основалася и с тех пор великая слава» (Сборник Кирши Данилова). Однако о роли казачества в овладении Казанью песни не упоминали. Между тем «вольница» и в 50-е годы не стояла в стороне от великой общенациональной борьбы, казаки принимали непосредственное участие в казанском сражении.[25]

Казачество, повседневно бившееся с татарщиной, не могло примириться с недооценкой своей исторической заслуги. Вдобавок апелляция к казанскому взятию могла служить наилучшим обоснованием закономерности социальных претензий «вольницы».

Так на основе сюжетно-композиционной схемы «Ермак и Грозный» путем замены сибирского мотива казанским и развития последнего возникла песня о взятии Казани Ермаком.

Ермак песенный — олицетворение «вольницы» при этом отходил еще дальше от Ермака-прототипа, но обобщающий смысл образа возрастал. Разгром Сибирского ханства замещался фактом более глубокого национального значения.[26]

В духовном облике «вольницы» XVI века мы еще не видим тех идеологических черт областничества, которые так резко проступают в позднейшей истории казачества. Подвиг ценится «вольницей» только тогда, когда он отвечает интересам Руси, всего народа. Произнося и в песне о взятии Казани известную нам речь-думу о положении казаков, Ермак напоминает вдруг своим сподвижникам, что Грозный «семь лет стоит под Казанью, он семь лет стоит, не возьмет ее», — а ведь у царя «там много силушки» (Пивоваров, № 16).

Песня о взятии Казани «вольницей» возникла в атмосфере (и частично использовала мотивы) общерусской песенности о взятии Казани. Эта песенность помогает понять, как именно воспринималось казачеством длительное стояние русского воинства у казанских твердынь: оно воспринималось им как позор Руси. Песни о взятии Казани Грозным, подобные сохранившимся на Севере, — а они повлияли на сюжет «Взятие Казани Ермаком»[27] — прямо поют об этом позоре, показывая торжество (пусть временное) врага. Татары, похаживая по градской стене, охально глумились над бессильным русским царем и приговаривали: «Да не взять тебе Казань что ни во сто, ни в двести, ни в тысячу лет!»[28]

Ясно, что слова Ермака: «семь лет стоит под Казанию» (семь лет — идущий от эпоса поэтический символ длительности времени), — звучат укором «вольным людям», патриотам и профессиональным воинам. И Ермак призывает «вольницу» идти не на «казачьи реки», а на помощь царю, хотя появление казаков в русском стане и грозит им гибелью[29] Решение атамана — решение «вольницы». Казаки идут к Казани.

---

[25] Б. В. Лунин. Очерки истории Подонья-Приазовья, кн. II. Ростовское областное книгоиздательство, 1951, стр. 30.

[26] Л. И. Емельянов полагал, что «любое смещение исторических представлений означает отступление и от художественной правды» (Л. И. Емельянов. Отражение исторической действительности в фольклоре. (Русские исторические песни XIV—XVI веков). Автореферат. Л., 1956, стр. 15), и приводил в пример песни о взятии Казани Ермаком, имея в виду, что историческое сознание народа, отливающееся в формы «специального» историко-песенного фольклора, и художественная правда этого фольклора подразумевают необходимость соответствия отражения и реальной истории. Действительно, «исторические представления» о факте взятия Казани при создании такого сюжета несколько меняются. Однако сюжет несет в себе и углубляет ту же идею, что и песня с мотивом взятия Сибири. В произведении, как мы увидим, не наблюдается деформации центральной идеи, «смещения» смысла, что является важнейшим показателем для исследователя.

[27] Это отмечает и В. Я. Пропп в рецензии на «Очерки русской исторической песни» К. Стифа (см.: Русский фольклор. Материалы и исследования, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 351).

[28] В. Ф. Миллер. Исторические песни русского народа XVI—XVII вв. Сборник ОРЯС, т. XCIII, стр. 4. В дальнейшем: Миллер

[29] Формула:

Ворами слыть, переловленным быть,
И по разным городам разосланным,
И по разным тюрьмам порассоженным, —

(«Русская старина»)

встречающаяся в старшей записи песни о Ермаке (Строгановская летопись), известна в период первой крестьянской войны: «...они (восставшие астраханцы. Речь идет о 1608 годе. — *А. Г.*) хотят здатца с крестным целованьем, что их не

lib.pushkinskijdom.ru

Ермак выступает в песне не просто как вождь, но и как безусловный герой— он решает явиться пред очи грозного царя один, взяв всю ответственность за былые дела на себя. К тому же Ермак предполагает вести с Грозным разговор о самом главном — о житье-бытье казаков (Пивоваров, № 16), о положении «вольницы», а в некоторых вариантах «Выбора пути», переходных к разбираемому сюжету (Ознобишин), поход под Казань сразу имеет целью удовлетворение социальных требований:

Авось, нас царь да пожалует:
И будем просить славный тихий Дон,
С потоками и белой Манычью.

Мы не останавливаем внимание на художественной красоте песен, на картинах самого взятия Казани. Отметим другое: песня открыто тенденциозна во всех своих эпизодах.

Известно глубокое замечание Плеханова, что «на стараниях людей придать себе ту или иную внешность всегда отражаются общественные отношения данной эпохи».[30] И вот Ермак появляется перед Грозным, перед «князьями-боярами» в богатом и пышном одеянии (Пивоваров, № 15). Нарядность костюма и известная утонченность поведения героя не что иное, как вызов имущим, которые уже не могут свысока взглянуть на плебея (аналогична ситуация в позднейших песнях о «сынке» Разина). Недаром ни Грозный, ни бояре не могут сдержать своего восхищения Ермаком. Утверждение человеческого достоинства, красоты простолюдина, осознание ценности его личности в противовес феодальному принципу самоуничижения человека (такова направленность и русских лирических песен) в условиях конца XVI столетия могло «иметь значение революционного лозунга»,[31] ибо морально подрывало основы деления людей в феодальном обществе на «лучших» и «холопов». Народ отстаивает своим искусством то неотъемлемое человеческое, что у него стремятся отнять.

Встреча Ермака и Грозного, ответ, который держит Ермак, — достойная защита «вольницы». Царь гневается на то, что казаки разбивали его бусы-корабли, но атаман снимает с казаков обвинение в «воровстве», т. е. государственной измене. Народ — строитель государства, и из его среды измена исходить не может. Ермак утверждает, что казаки громили только те бусы, которые «не платили государю дани-пошлины» или были «не орленые», «не гербованные» (Савельев; Пивоваров, № 15). Грозный одобрительно говорит:

Хорошо, Ермак, на суду стоял,
Хорошо перед государем ответ держал.

(Пивоваров, № 15)

Между главой государства и «вольницей» нет ссоры, утверждает песня, выдавая желанное за сущее.[32] Поэтому в некоторых вариантах вообще нет каких-либо укоризн со стороны Грозного: радуясь нежданной-нечаянной подмоге, царь, находящийся под стенами Казани в тяжелом положении, принимает Ермака «за товарища», сажает «возле себя» (Пивоваров, № 16).[33]

побить и не розослать» (И. И. Смирнов. Восстание Болотникова. 1606—1607, стр. 242). В 1632 году царь потребовал, чтобы опальные донские казаки были «разосланы по городам и посажены в тюрмы» (Донские дела, кн. 1. СПб., 1898, стлб. 339). Позднее эту формулу как обиходную встречаем у Котошихина (С. П. Обнорский и С. Г. Бархударов. Хрестоматия по истории русского языка, ч. I. Учпедгиз, М., 1952, стр. 303).

[30] Г. В. Плеханов. Искусство и литература. Гослитиздат, М., 1948, стр. 224.

[31] А. И. Клибанов. Реформационные движения в России XIV—первой половины XVI вв., стр. 344. Исследователь сомневается, достигал ли порабощенных «призыв к достоинству» человека, исходивший из книжности реформаторов. Разделяя сомнения ученого, отметим другое: в условиях реформационно-гуманистического брожения общества этот лозунг эпохи возникал и на других путях — на путях фольклорных.

[32] Такое убеждение господствовало в «вольнице» XVI века. Казня в 1557 году на Волге царских воевод Ляпуна Филимонова и Степана Кобелева («Ляпуна убили и товарыщов его побили»), высланных для их усмирения, казаки «сказывали, что служат государю же», хотя непосредственно вслед за этим они перехватили на пути к Астрахани «казну государеву» (Полное собрание русских летописей, т. XIII, ч. I. СПб., 1904, стр. 283).

[33] Б. Н. Путилов пишет о сюжете «Взятие Казани»: «Нельзя сказать, чтобы здесь идеализировался Иван Грозный. Однако самые отношения несомненно под-

lib.pushkinskijdom.ru

Ермак, казаки оказываются несравненно бо́льшими знатоками военного искусства, чем сам Грозный, и берут крепость минированием (казачество оказывается сведущим и в тактических новинках XVI столетия) либо хитростью. Царь внимает уму и опыту голытьбы, целиком доверяется «воровскому» черному люду, и это доверие, опора в действиях на крестьян-бунтовщиков приводит к триумфу Руси: Казань взята.

С помощью казачьей концепции «казанского взятия» в песне недвусмысленно обосновывалась идея общественного передела, передела в интересах широчайших народных масс.

Недаром, когда в чистом поле расставляют пиршественные полотняные шатры, между Ермаком и Грозным происходит тот важный диалог, к которому тянулись нити действия (диалог этот есть или намечен даже в тех песнях, где взятие Казани лишь упоминается). Царь готов наградить героя:

Что ты хочешь, тем буду жаловать:
Селами или подселками
Или великими городами, поместьями?

(Пивоваров, № 15)

Предложение Ивана Грозного отражает реальные общественные отношения Руси XVI столетия. Но согласие на получение города в «кормление» или вотчины во владение — это переход в лагерь феодалов, врагов крестьянства, это измена «вольнице».

Песня в условиях назревания крестьянской войны была политической акцией. Уместно вспомнить слова Энгельса о том, что в моменты обострения классовой борьбы речь идет «прежде всего о весьма определенных материальных классовых интересах».[34]

Казачество, ряды которого полнились неимущей голытьбой, еще вчера крестьянствовавшей, гнувшей хребет на помещиков, шло дальше требований, которые готов удовлетворить песенный Грозный. Идеология «вольницы» в значительной степени созвучна идеологии немецкого плебейства. Плебейская же часть общества «не могла ограничиться одной только борьбой против феодализма и привилегированных горожан... почему она, не имея никакой собственности, должна была уже подвергнуть сомнению учреждения, представления и взгляды, которые были свойственны всем покоящимся на классовых противоречиях общественным формам».[35]

Ответ вождя «вольницы», героя взятия Казани Ермака Грозному — важнейшее звено в цепи тех утопических требований, удовлетворения которых ищет бунтарское крестьянство, «вольница», в рамках централизованного русского государства, возглавляемого, согласно народным чаяниям эпохи, справедливым, «крестьянским» царем.

— Батюшка, надежа, свет великий государь!
Не жалуй ты меня городами, подселками
И большими поместьями —
Пожалуй ты нам батюшку тихий Дон[36]
Со вершины до низу, со всеми реками, потоками,
Со всеми лугами зелеными
И с теми лесами темными!

(Пивоваров, № 15)

вергаются такой идеализации» (Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 262). Это суждение относится к песне, где казачество получает из рук Грозного самое заветное — землю и волю. Если и это нельзя назвать идеализацией Грозного, тогда что такое вообще идеализация?..

[34] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 7, стр. 360.

[35] Там же, стр. 363.

[36] Легенда о подвиге Ермака под Казанью, записанная П. И. Якушкиным от донского казака в Астрахани в июле 1868 года, содержала аналогичный, хотя и подновленный, ответ героя царю: «...никакого чину мне не надобно; а пожалуйте нас, ваше императорское величество, всех казаков, Тихим Доном...» (П. И. Якушкин. Сочинения. СПб., 1884, стр. 405). На Волге недавно записана песня о взятии Казани Грозным, в которой не казаки, а «канонеры» просят царя пожаловать их Яик-рекой (В. Архангельская. Фольклор Саратовской области. «Советская этнография», 1960, № 4, стр. 169. Текст см. в статье В. К. Архангельской «Новые исторические песни, записанные в Саратовской области» — «Ученые записки Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского», т. LVI, 1957, стр. 474—478).

lib.pushkinskijdom.ru

Вы не жалуйте меня генералушкой,
Не хочу я вашей золотой казны,
А пожалуйте меня рекой Доном,
Прикажите заселить людьми вольными
И назваться донскими казаками.

(«Русская старина»)

Не следует преувеличивать локальную окраску этой речи, видеть в ней чисто казацкое и притом донское требование. Само казачество, повторяем, — явление общерусское, а в XVI столетии — в целом явление прогрессивное. Песенные подвиги казаков продиктованы национальным чувством. Добавим, что песни терских казаков и «неказачьи» волжские песни отмечены тем же требованием. Пожалование Дона, Терека либо Яика (казачьи районы — главное прибежище вольного люда в XVI—XVII веках) [37] — акт, открывающий на Руси возможность беспрепятственной вольной жизни на вольной, всем людям равно принадлежащей земле. Требование Ермака напоминает «организованное выступление» холопов во время крестьянской войны с челобитной, «чтоб не быть рабами», и, подобно челобитной, «свидетельствует об известной оформленности» идеологии и требований крестьянства.[38]

Казачество конца XVI века стремилось к разрушению основных институтов феодализма, и это было неизбежно, поскольку в «вольницу» вливались наряду с крестьянами холопы, гулящие люди, казаки-работники [39] Отсюда и отчетливая социальная направленность песен о Ермаке — подлинных классовых манифестов «вольницы».

Идеи, отразившиеся в песнях о Ермаке, сохраняли свою взрывчатую силу и в XVII—XVIII веках, поскольку неизменным оставался характер общественно-политических отношений, против которых восставала волновавшаяся народная масса. Не удивительно, что у Пугачева «была та же самая программа, за которую билось население, восставшее под знаменем Разина»,[40] а в первом же именном указе Емельяна Пугачева — «царском» пожаловании яицких казаков, которое объявлял «велики государь император... Петр Федаравичь», целиком повторялась классовая программа песен о Ермаке: «Как вы, други мои, прежным царям служили до капли своей до крови, дяды и оцы вашы, так и вы послужити за свое отечество мне... И каторые мне... винныя были, и я, государь Петр Федарович, во всех винах прощаю и жаловаю я вас: рякою с вершын и до усья, и землею, и травами, и денежным жалованьем, и свиньцом, и порахам, и хлебным правиянтам».[41]

Поэзия о Ермаке прямо возбуждала в крестьянской стихии то, что С. Платонов назвал «исканием общественного переворота».[42] Однако в ней со всей определенностью сказалась и историческая ограниченность «самобытного мудрования» крестьян: Ермак получает «вольности» из рук царя-«демократа». В песнях мы видим то же самое, что наблюдалось в действительности в период крестьянской войны: «восставшие крестьяне и холопы связывали свои мечты и надежды на будущую свободную жизнь» с идеей «хорошего царя». Такова была «идеологическая оболочка» крестьянского движения,[43] и, по существу, песенный Ермак — это прообраз тех многочисленных «ходателей», которыми изобилует история крестьянского движения. Фольклор запечатлел и силу и слабость крестьянской мысли конца XVI столетия.

---

[37] Согласно Н. Аристову, «после междуцарствия» в ряды казаков бежала «от рабства едва ли не третья часть крепостных» (Н. Аристов. Об историческом значении русских разбойничьих песен. Воронеж, 1875, стр. 37).

[38] Е. Н. Кушева. К истории холопства в конце XVI—начале XVII веков. «Исторические записки», т. 6, 1940, стр. 95.

[39] Как известно, слово «казак» означало и бесправного, неимущего наемного работника, своеобразного «пролетария» того времени (А. А. Зимин. И. С. Пересветов и его современники. Очерки по истории русской общественно-политической мысли середины XVI века. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 15, 152, 211). Это значение слова сохранилось в северных диалектах (см.: «Этнографическое обозрение», 1897, № 2, стр. 111).

[40] Г. В. Плеханов. История русской общественной мысли, кн. 2. ГИЗ, М.—Л., 1925, стр. 285.

[41] Русская проза XVIII века, т. 1. Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 245. Эти социальные обещания находим и в других указах Пугачева (там же, стр. 246, 249, 251, 252).

[42] С. Ф. Платонов. Очерки по истории смуты в Московском государстве XVI—XVII вв. Соцэкгиз, М., 1937, стр. 428.

[43] И. И. Смирнов. Восстание Болотникова. 1606—1607, стр. 509, 502.

lib.pushkinskijdom.ru

Нельзя не обратить внимание на то, что рассмотренные песни о Ермаке сознательно построены как чередование речей-деклараций, крестьянские требования откровенно формулируются в них как призывы, обращенные к массе. Совершенно очевидно, что песни служили целям агитации и идейного сплачивания масс в канун и в ходе крестьянской войны.

Возникновение сюжетов, не связанных с сибирским походом, — начало художественного процесса складывания песенного цикла о Ермаке. Героя мы видим на всех решающих участках борьбы Руси с татарщиной в XVI веке — в борьбе с Сибирью, Казанью, Астраханью, Крымом, Азовом, Турцией.[44] Так развивается сюжетная линия, которая должна была раскрыть решающую, по мнению казачества, роль «вольницы» в военно-государственном строительстве Руси. В сюжетах, освещающих конфликт «вольницы» с властью, перед нами разнообразие положений, в которые могла поставить героя освободительная борьба против феодального режима.

В старших версиях сюжета «Выбор пути» образ Ермака осмысливается одинаково даже в тех случаях, когда призыв в Сибирь заменяется иным призывом.

Интересна версия «Призыв на Куму», представленная всего двумя донскими записями. По сравнении двух вариантов можно предположить, что первоначальная идея и структура сюжета были близки рассмотренным песням «Ермак и Грозный», «Взятие Казани Ермаком». Песня начиналась невеселым раздумьем казаков о конфликте с властью и о зимовке. Затем следовало решение идти на Куму-реку. Кума представлялась краем, где казачество, сохранив свободу, сможет пользоваться всеми дарами щедрой земли.

Действительно, Кума-река была одним из гнезд бунтарского казачества. «Воровские казаки» уходили с Дона на Куму и в гребенские городки в разные времена.

Уход на Куму как будто бы приносил осуществление казачьих надежд. Однако конфликт с государственной властью этим отнюдь не снимался. В 1689 году царская грамота, имея в виду «воров» и «раскольников», требовала от Войска Донского уладить конфликт с теми, кто уходил на Куму, и учинить «войсковое наказание и казнь» тем, кто не принесет вины или вновь пристанет к «воровству». «Пущих воров и заводчиков» (а в такой роли мы как раз и видим песенного Ермака) надлежало передавать в руки царских воевод.[45] Следовательно, уход на Куму означал углубление социального конфликта, продолжение «воровства», хотя в зачине песни (Листопадов) Ермак и отвергал возможность ухода на «воровские» реки (конфликт с царем не устраивал казачество: в XVI веке народная масса видела в царе и великом князе всея Руси «выразителя народного единства и символ национальной независимости»).[46]

Неожиданное появление государева курьера, встреча Ермака с царем, взятие Казани (вариант Савельева) [47] — естественное развитие сюжета, питаемое иллюзорностью народного представления о царе и характере царской власти на рубеже XVI—XVII веков. Вот почему едва ли следует трактовать образ Ермака как искателя «обетованной земли».[48] Мятежное крестьянство не столько «ищет», сколько требует земли и воли от феодального государства, поэтически обосновывая это свое право (подвиги фольклорного Ермака). Только разрешение конфликта в рамках единого Московского государства отвечает народным чаяниям.

Значительный интерес представляет для исследователя песен «вольницы» сюжет «Понизовая вольница отправляется в поход», представленный пятью различными версиями.[49]

---

[44] Процесс циклизации привел к тому, что Ермак стал восприниматься народом как один из главных героев, сражавшихся с татарами. После этого Ермак вошел в русский эпос младшим богатырем («Ермак Тимофеевич млад»). Думается, не фактическая, а песенная биография Ермака способствовала вовлечению его имени в эпос.

[45] Акты, относящиеся к истории Войска Донского, собранные А. А. Лишиным, т. 1. Новочеркасск, 1891, стр. 158 (см. также стр. 160, 161, 162).

[46] С. Ф. Платонов. Очерки по истории смуты в Московском государстве XVI—XVII вв., стр. 97.

[47] Песенные ситуации опирались на действительные факты. Так, в 1586 году самарский воевода посылал на Яик царскую грамоту и уговорщика, обещая казакам, что «государь за их службу» пожалует и велит «вины их им отдати», а заодно приглашал мятежников идти в государеву службу «в Астрахань, а из Астрахани на Терку и на Волгу» (А. Б. Карпов. Уральцы. Исторический очерк, т. 1. Яицкое войско (1550—1725 гг.). Уральск, 1911, стр. 81).

[48] Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 240.

[49] I. Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 6. М., 1864, стр. 27—28, 30; Былины и песни Южной Сибири. Собрание С. И. Гуляева. Новосибирск, 1952, № 36;

lib.pushkinskijdom.ru

Разбойные походы казачества начинаются с момента освобождения Волги от татар, с завоевания Казани и Астрахани. Это было следствием и закономерным проявлением антифеодального движения массы, отстоявшей и отстаивавшей личную свободу, но лишенной средств существования.

Историки приводят немало свидетельств дерзости и силы «понизовой вольницы», все растущей от 50-х к 80-м годам XVI столетия.

В документах второй половины 80-х годов звучит признание невозможности правительства справиться с «вольницей». В царской грамоте 1586 года ногайскому Араслан-мурзе говорится: «И то вам издавна и всем ведомо, что казаки воры так чинят без нашего ведома, как ваших громят, так и наших судовых людей бьют и до смерти убивают».[50] Как же грозна и многочисленна была «вольница», если персидского посла через год после его ограбления казаками в 1588 году сопровождали 1100 ратных людей! [51]

В такой обстановке в среде «вольницы» возникли песни о Ермаке, в том числе сюжет «Понизовая вольница отправляется в поход», известный по волжским, пермским, одной сибирской и двум терским записям. Место его сложения — Волга, Каспий.

Действие начинается со стихийного сбора морских казаков-разбойников «на синем море на Каспийскием, на славном Черностове, славном острове», «на возморьице» и т. д. Собираются в круг «заславные музурушки персидские» (Миллер, № 180), «добры молодцы бродяги беспачпортные» (Шишонко), «старые колбища беспачпортные» (Шейн), «морзорушки каспийские еще сгары бродяги беспашпортные» (Миллер, № 181), «казаки, люди вольные» (С. Гуляев), иногда они одновременно и «мазуры» и «коблы старые, коблища беспашпортные» (Васнецов, «Нижегородский сборник»).

Ввиду неясности эпитетов следует чуть подробнее сказать о составе круга: от этого зависит истолкование песни. Известна в исследовательской литературе попытка возвести слово «коблы» к «кабале».[52] Для этого у нас как будто есть реальные основания — и пословица «В копнах не сено, в кабалах (людях) не деньги», и ряд созвучных слов, восходящих к «кабале»,[53] и встречающееся в написании XVII столетия «кобала».[54] Однако документы, отражающие кабальную зави-

---

«Терские ведомости», 1868, № 40; В. Шишонко. Отрывки из народного творчества Пермской губернии. Пермь, 1882, стр. 188—189; «Живая старина», 1897, вып. 1, стр. 103; Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, стр. 74—77 (версия нами не рассматривается); **II**. Сборник материалов, вып. XXXIX, отд. II, стр. 1—3, версия нами не рассматривается, так как представляет собой контаминацию мотивов «Призыв на разбой» и «Выбор пути» («В Сибирь»). **III**. Архив АН СССР, ф. 104, оп. 1, № 661, л. 3 об. (то же см.: П. В. Шейн. Русские народные песни, ч. 2. Песни былевые. Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете, 1877, кн. 3, стр. 60—61); Песни северо-восточной России. Записаны Александром Васнецовым. М., 1894, № 182; Архив Государственного литературного музея, архив Ф. И. Покровского, № $5\frac{9110}{1}$, песня № 5, стр. 107—109. **IV**. Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 6, стр. 28—29; Славянский фольклор. «Труды Института этнографии», Новая серия (далее: Славянский фольклор), т. XIII, Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 89; ИРЛИ, архив «Русской старины», ф. 265, оп. 3, № 140, л. 6; «Нижегородский сборник», т. X, Нижний Новгород, 1890, стр. 497—499; Фольклор Саратовской области, кн. первая. Саратов, 1946, стр. 72—73, № 11. **V**. Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 6, стр. 26—27; Былины и песни, записанные в Саратове А. Н. Пасхаловою. «Известия II отделения императорской Академии наук», т. III, Прибавления, 1854, л. XX, стр. 319; ИРЛИ, архив «Русской старины», ф. 265, оп. 3, № 149, л. 5—5 об.; М. Е. Соколов. Былины, исторические, военные, разбойничьи и воровские песни, записанные в Саратовской губернии. Петровск, 1896, стр. 9—10; Былины и песни Астраханских казаков для однородного хора. Собрал и на ноты положил А. А. Догадин. Вып. I. Изд. Астраханского казачьего войска, стр. 7 (№ 9).

[50] [В. Д. Сухоруков.] Историческое описание земли Войска Донского. Изд. 2-е, Новочеркасск, 1903, стр. 38.

[51] Н. И. Веселовский. Памятники дипломатических и торговых сношений Московской Руси с Персией, т. 1. СПб., 1890, стр. 5, 6.

[52] Б. Н. Путилов. К вопросу о сюжетном составе и истории сложения песенного цикла о Ермаке. В кн.: Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 40.

[53] Владимир Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. II. М., 1955, стр. 69.

[54] А. Яковлев. Холопство и холопы в Московском государстве XVII в. Изд. АН СССР, М.—Л., 1943, стр. 322, 323, 336, 344, 345, 366, 443 и др.

lib.pushkinskijdom.ru

спмость, не знают искомого термина «коблы», а в «Материалах для словаря русского народного языка» А. Н. Островского находим современное записям текстов толкование слова (бородач), которого нет у Даля.[55]

Противопоставление «музурушек» и «разбойников» с целью доказать, будто в версии о разбойном походе на Волгу голытьба «получает более острую в социальном плане характеристику», чем в версии о походе под Казань,[56] следует признать натяжкой. Если, идя за Далем, считать «музурушек» матросами,[57] то перед нами окажется странная, если не загадочная песня, где действуют персидские «матросы» или персидские «бурлаки». Отчего-то в этой, не имеющей «ничего специфически казачьего»[58] песне «музуры», как мы увидим далее, выбирают (именно по казачьему образцу) атамана и есаула. Недоразумение разъясняет русский диалект Терека. Терцы, тесно связанные с «понизовой вольницей» и давшие один из вариантов сюжета, употребляют слово «музуры» в значении «вольница, казаки, разбойники».[59] Эпитет «мазурушек» — «персидские» принадлежит, быть может, еще XVI столетию и связан с известными по другим песням и историческим документам нападениями на персидских послов или купцов, что ссорило Россию и Персию — союзников в борьбе против Турции. Быть может, эпитет подразумевал походы «вольницы» к берегам Персии, документированные с начала XVII века.[60] Видимо, сюжет возник в среде нижневолжской голытьбы тогда, когда некоторое обособление казаков по локальному признаку (донские, яицкие, гребенские) и появление черт организационной регулярности на «казачьих реках» в условиях популярности Ермака породили известную ревность понизового казачества, бывшего собранием самого пестрого и отчаявшегося беглого люда, объединявшегося ненадолго и не слишком прочно. Не случайно нам известна лишь одна донская запись о походе голытьбы с Каспия на Волгу («Русская старина»). Не случайно и Волга не знает сюжета «Выбор пути». Каспий дал новую, местную версию выдвижения и подвига Ермака. Разные варианты дают разные имена атаманов и есаулов, что говорит о многократной последующей переадресовке песен в связи с конкретными эпизодами жизни «вольницы».

Вслед за Б. Н. Путиловым мы также считаем, что первичная версия этого сюжета — казанская, о походе «вольницы» под Казань для помощи царю, безуспешно осаждающему татарский город. Это же — вторичная, более поздняя по отношению к донской версия взятия Казани.

Сбор пестрого разбойничьего, голутвенного круга, выборы походного атамана и его речь-приказ — такова схема песни.

Начало песни — выборы атамана «вольных людей» — вновь переносит нас в эпоху надвигающейся крестьянской войны. Песня поэтизировала то, что было новым словом в русской жизни, она родилась как всплеск народной души, вку-

---

[55] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XIII, Гослитиздат, М., 1952, стр. 320. Приемлемо, по-видимому, и новое объяснение — «одинокий человек» (Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 251).

[56] Б. Н. Путилов. К вопросу о сюжетном составе и истории сложения песенного цикла о Ермаке, стр. 40.

[57] Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 247.

[58] Там же.

[59] М. А. Караулов. Материалы для этнографии Терской области. Говор гребенских казаков. Сборник ОРЯС, т. LXXI, № 7, стр. 80, 78. Неприемлемо, следовательно, и утверждение, будто «хайлы» — характеристика социально более острая, чем «музурушки» (Б. Н. Путилов. К вопросу о сюжетном составе и истории сложения песенного цикла о Ермаке, стр. 40—41).

[60] Уже в 1628 году самовольное хождение «в Кизылбашн без государева указа» — мотив, которым можно опорочить человека (А. Яковлев. Холопство и холопы в Московском государстве XVII в., стр. 94). В 1636 году яицкие казаки «ходили в поход в судех... погромом на Казылбашского шаха на город Фарабос» (А. Б. Карпов. Уральцы, стр. 188). В 1647 году терские или донские казаки «на море ходили и шаховых людей громили» («Донские дела», кн. 3, СПб., 1909, стлб. 569). В 1650 году царская грамота укоряла «воровских казаков» за то, что они «в Кизилбашской земле села и деревни громили и промеж государств чинили ссору» (Акты, относящиеся к истории Войска Донского, стр. 51). Более поздние «персидские дела» связаны с именем Степана Разина. В. К. Соколова весьма категорически, но не затрудняя себя аргументацией, утверждает, что «выбор атамана и совет» относятся «несомненно к Разину», ибо в песне слышится «воспоминание (?) о персидских походах Разина» (В. К. Соколова. Русские исторические песни XVI века (эпохи Ивана Грозного). В кн.: Славянский фольклор, стр. 40).

lib.pushkinskijdom.ru

сившей политической и нравственной свободы, и потому, как бы сказали в то время, «смущала воровством» угнетенную массу.

В волжских песнях о Ермаке перед нами по-прежнему деятельная, размышляющая, а не просто колыхающая «дебелыми мышцами», как рисовал ее Н. Костомаров,[61] активно борющаяся «вольница».

«Думу думати» — равно как «советы советовать» — вовсе не такое уж безгрешное, нейтральное понятие, хотя формально это поэтический прием, песенная тавтология и только. В XVII столетии понятие «быть в думе с кем-нибудь» подразумевало тайный политический умысел, а оправдательной формулой русского человека было: «ни с кем не думывал», «не советовал».[62] В песне же думает единую думу круг казаков, овеянных славой персидских или иных походов и готовых с оружием в руках воплощать в жизнь задуманное. Объединение разрозненных, прежде, по-видимому, не спаянных «мазурушек» — это пролог грозных антифеодальных выступлений, известных по «смутному времени».[63] Именно этого так боялись феодалы. Одна из статей договора, заключенного в начале 1610 года тушинским посольством с королем Сигизмундом, рисует то же, что и наш сюжет в версии «Призыв к захвату городов», и мы можем судить, что в конце XVI века, да и позже от этой казачьей песни у «бояр» стыла кровь в жилах: «Холопам боярским воли не давати... если бы им была воля, то они могут, отшедши на край [государства] и собрався много и обравши [выбрав] посреди себя господара [атамана] такова же, каковы сами, будут поседать замки и места [города], чому вже нине не новина...» [64]

Запев о выборе атамана был не простым слепком с действительности, а словом поэзии, воодушевляющим гимном «мужицкой демократии».[65] Народ тянулся к «самовластию» в самом прямом политическом смысле.

О том, что песни, прославлявшие это «самовластие», бросали в массы «идеи большой разрушительной силы»,[66] а эти идеи находили непосредственный выход в социальную практику, можно судить по тому, что устройство местной власти на казачий манер — черта каждого крупного народного движения, где «меньшие» восставали на «больших».[67]

Подчеркнутое особо в одном из вариантов и само собой подразумевающееся в остальных («А по роду мы роду все умны, а один из роду умнее всех» — Миллер, № 315) равенство положения и «рода» участников круга отражало настроения того крестьянства, в котором пробудился «революционный инстинкт».[68] Недаром казаки в песне повинуются лишь слову мудрейшего соратника, испытанного в боях воина, выбранного при полном единодушии круга. Вскоре за оформлением этой идеи в песню на Руси «вместо старой приказной власти... явился выборный человек, действовавший от лица „всей земли“».[69]

Экскурсы в историю убеждают нас, что в цикле исторических песен, объединенных фигурой Ермака, действительные крестьянские требования, преподносимые либо в виде поэтических картин, либо выраженные в прямой форме, взаимосвязываются, образуя целостный антифеодальный идеологический комплекс. В цикле отражены политические идеалы и устремления мятежного крестьянства конца XVI—начала XVII столетия.

В рассматриваемом сюжете «Понизовая вольница отправляется в поход» нет настроения трагизма, которое пронизывает зачины сюжетов «Ермак и Грозный», «Взятие Казани Ермаком», «Призыв на Куму-реку». Здесь господствует атмосфера отваги, непокорной силы «мазурушек персидских».

---

[61] Н. И. Костомаров. Исторические монографии и исследования, т. 2. СПб., 1863, стр. 212.

[62] А. Яковлев. Холопство и холопы в Московском государстве XVII в., стр. 208, 211; Городские восстания в Московском государстве XVII века. Сборник документов. Соцэкгиз, М.—Л., 1936, стр. 144.

[63] См.: Восстание И. Болотникова. Документы и материалы. Соцэкгиз, М., 1959, стр. 109.

[64] Е. Н. Кушева. К истории холопства в конце XVI—начале XVII веков, стр. 81—82.

[65] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 62.

[66] А. И Клибанов. Реформационные движения в России XIV—первой половины XVI вв., стр 117.

[67] Так было и во времена «смуты» (Очерки истории СССР. Период феодализма. Конец XV—начало XVII в., стр. 599), и при Разине (Г. В. Плеханов. История русской общественной мысли, кн. 1, стр. 101), и при Булавине (там же, кн. 2, стр. 172, 174), и при Некрасове, и при Пугачеве.

[68] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр 107.

[69] Д. С. Лихачев. Национальное самосознание древней Руси. Изд. АН СССР, М.—Л., 1945, стр. 114.

lib.pushkinskijdom.ru

Обращаясь к вольнице, Ермак в казанской версии сюжета зовет друзей «во Казань-город»:

Под городом Казанью стоит белый царь,
Он стоял семь годов,
На восьмом годочке хочет прочь итти.

(Миллер, № 179)

«Вольница», как мы видели, всегда готова к подвигу во имя родины. Так «вымышленный сюжет» выступает и «художественной формой, в которой народные массы заявили о себе как о решающей исторической силе»,[70] что, впрочем, типично для любого сюжета о взятии Казани, и главным образом формой утверждения силы и патриотизма «отверженных», — именно той части народа, которая поднялась на борьбу против феодального уклада жизни.

Развертывая перспективу движения к Казани, Ермак знает, что его «добрым молоддам» придется проходить крупные волжские города. В песне возникает тема конфликта с властью (тема непременна в версиях казанской, «Захват городов», «Поход в Жигули»), тема стремительного прохода мимо волжских крепостей:

Астраханское славно царство пройдем с вечеру,
а Царицын городичик — во глуху полночь,
а Саратов — на белой заре,
мы Самаре городочку не поклонимся,
в Жигулевских горах мы остановимся.

(Миллер, № 183)

Учитывая идею песни, ее географическую номенклатуру (наиболее типично упоминание Астрахани, Царицына, Саратова, Самары) и то, что в XVII веке казанскую тему «полностью» заслонили «другие политические события»,[71] можно считать, что сюжет оформляется где-то на рубеже 90-х годов XVI столетия. Во всяком случае уже начало XVII века дает уральский сюжет «Набег Нечая на Хиву», в котором используется мотив тайного (быстрого) прохода мест.[72]

Сюжетная версия «Поход в Жигули» не имеет хронологического смещения событий в рамках XVI столетия (ср.: «На взятие Казани»), она была целиком и полностью песней о современности конца XVI века: голытьба, казаки, стосковавшиеся по Руси, отправлялись тайно по Волге в Жигули, чтобы «воротиться как во славную во нашу мать Россиюшку» и остановиться «жить» в Жигулях. Такая песня, обращенная всем своим содержанием уже не ко времени идеального Грозного, а ко времени правления его преемников, не пользовавшихся популярностью, свидетельствовала о том, что с ними «вольница» не ищет примирения. Не желая складывать оружия, опробованного на морях, она обосновывается в лесистых Жигулях, чтобы вести борьбу против современного общественного строя. Почести, которые воздают казаки в песне своему лихому атаману, очень похожи на почести, оказывавшиеся казаками в крестьянскую войну казачьим самозванцам, и носят характер вызова обществу:

Уж мы чалычки подчалим шелковые,
А укрюченки поделаем купарисные,
Атаманушку-батюшку сведем под руки,
Есаулушка-батюшка и сам сойдет и шатер снесет, —

(Д. Ознобишин — Соколова)

ведь городам с их воеводами (в поздних записях они, естественно, превращаются в «губернаторов») казаки говорят: «не поклонимся» (Миллер, № 183), «не покоримся» (Миллер, № 179).

Версия «Поход в Жигули», вторичная по отношению к казанской, отражает ту волну настроений трудового народа, которая вплотную придвигала Русь к крестьянской войне, перехлестывала уже через край, и феодалы тщетно пытались «смирити непокоряющихся».

«Воровской» проход городов напоминает некоторые эпизоды крестьянской войны начала XVII столетия. Участники движения «царевича Петра» проплыли

---

[70] Б. Н. Путилов. К вопросу о сюжетном составе и истории сложения песенного цикла о Ермаке, стр. 40.

[71] Там же.

[72] [М. И. Иванин.] Уральские песни. «Отечественные записки», 1848, т. LIX, отд. VIII, стр. 141; И. Железнов. Уральцы, ч. II. СПб., 1858, стр. 70—71; Мих. Михайлов. Уральские очерки. (Из путевых заметок 1856—1857 гг.). «Морской сборник», т. XLIII, 1859, № 9, часть неофициальная, стр. 23.

lib.pushkinskijdom.ru

мимо Казани совсем по-песенному — «в ночи подле нагорной стороны», а затем прошли мимо Самары и Саратова. Документы того же движения рассказывают, что призыв «громити судов торговых» на Волге сочетался с выборами из своей среды «царевича», а происходило это (совсем как в песне) «на море на острову», куда «съехалися все казаки из Юртов».[73]

В версии «Призыв на разбой» Ермак также без обиняков зовет «вольницу» на Волгу «разбивати бусы-карабли, бусы-карабли и лодки легкие» (Миллер, № 180), «отправлятися в тое же ли во матушку за добычушкой... во Рассиюшку» (Александров). Но то, что сегодня было «разбоем» «гультяев», назавтра, а то и одновременно, перерастало в широкое крестьянское движение. Недаром «одной из существенных черт обстановки в низовых поволжских городах, предшествовавшей восстанию в Астрахани (1605 года, — *А. Г.*), являлось широкое распространение по Волге отрядов „воровских" казаков, разбивавших и грабивших в первую очередь купеческие караваны».[74]

Песни оказываются документом «бунташного времени». И вот уже «злой... проклятый скоп», как называл бунтарей Гермоген, двинулся брать города, и далеко не все воеводы «отсиделися» в тот час под защитой городовых стен от «казацкаго того сонма».[75]

Версия «Призыв к захвату городов», где атаман призывает к взятию городов, дошла в вариантах, носящих следы позднейшей обработки:

Мы Пермянскую *губернию*
Возьмем с вечера,
Астраханскую *губернию*
Во глуху полночь;
Мелки-часты городишки
На утре возьмем.
В мелких частых городишках
Не задержимся;
Не задержимся мы,
Только позабавимся

(Васнецов)

Черты позднейшего переосмысления песни (имеем в виду, что Ермаку отводится вторая по значению роль есаула) очевидны, однако факты крестьянской войны начала XVII века говорят о том, что песни с таким призывом, с пламенным кличем, обращенным к черному исстрадавшемуся люду, могли возникнуть либо в самом конце XVI столетия, либо с перерастанием движения масс в крестьянскую войну. Но тогда в песенном Ермаке Тимофеевиче следует видеть не только носителя или выразителя программы народного движения, а и образ народного полководца, ведущего «вольницу» на классовые битвы, прямого вождя крестьянской войны.

Облик классового врага крестьянства не ясен в рассмотренных песнях, и только сюжет «Ермак и боярин» [76] ставит героя лицом к лицу с тем, кого народ считал источником зла на Руси, причиной всех своих бед и напастей.

На просторах Волги казачий круг думает о зимовке и положении «вольницы» Конфликт с царем в ту минуту, когда Грозный стоит под Казанью, ощущается казаками как вина. Решив загладить ее, Ермак предлагает казакам идти «на Иртыш-реку», взять «Тоболь-город» (Даль). Тогда поедут казаки к царю «с повинною», повезут ему «свои буйны головы», прихватив в знак полной покорности «топор-плаху» (Железнов).

В отличие от всех предыдущих сюжетов этот, испытавший влияние былинной поэтики, рисует Ермака могучим богатырем, который седлает коня совсем как Илья Муромец, накладывая «седельцо черкасское», подтягивая «двенадцать подпруг шелковых» (Даль). Главные события разыгрываются, видимо, в столице, в царских палатах.

Подвиг национального значения, совершенный казаками, должен дать им прощение в прежних винах, на это казаки и надеются. Поэтому, направляясь в Москву, всем своим обликом Ермак символизирует смирение. Он знает, что во

---

[73] Восстание И. Болотникова. Документы и материалы. Соцэкгиз, М., 1959, стр. 109—110, 225, 226.

[74] И. И. Смирнов. Астрахань и восстание Болотникова, стр. 190.

[75] И. И. Смирнов. Восстание Болотникова. 1606—1607, стр. 119 120.

[76] [П. Сахаров.] Песни русского народа, ч. 4. СПб., 1839, стр. 272—277 (запись В. И. Даля); И. И. Железнов. Сказания уральских казаков, стр. 52—6 (издание имеет неправильную пагинацию).

lib.pushkinskijdom.ru

дворце найдет заступника и покровителя, и поведением своим, «честным», вежливым, благопристойным, показывает, как уважают казаки Грозного:

Он идет потихохоньку и почастнехоньку,
Подъезжает он к широку дворцу,
К широку дворцу, к царскому,
Ко крылечику окрашенному,
Он слез Ермил с добра коня,
Потихохоньку и почастнехоньку
Он пошел Ермил
Во царски белые палатушки.
Он идет Ермил сын Тимофеевич
Потихохоньку и почастнехоньку

(Даль)

Подчеркиваемое певцами «честно́е» поведение Ермака находит свое продолжение и в речи, с которой герой обращается к царю. Ермак откровенен во всем: он подробно рассказывает о том, как разбойничал в степях и на море, не жалуя даже государевы корабли «без приметушек», без царских «ербычков» (Железнов). Грозному представляется решить, как поступить с героем, и тогда царь обращается за советом к своей думе — к приближенным боярам. Вопрос царя (здесь он назван Петром Алексеевичем) талантливее построен в варианте Железнова. Государь не просто спрашивает, но и как бы предлагает несколько возможных решений, причем по тому, как он смягчается от вопроса к вопросу, ясно, что царь склоняется к помилованию: он словно подсказывает боярскому собранию решение, отвечающее и его желанию и государственным интересам:

Уж вы, гой еси, мои князья-бояры
И вы, думчие сенаторушки.
Еще что нам с Ермаком будет делати?
Иль казнить его, или вешати,
Иль во всех винах его простити?
Иль велеть ему Казань, Астрахань взять?

Ослепленное классовой ненавистью, не пекущееся о национальном благе боярство отвергает помилование и возможность использовать казаков, чтобы сломить врага, овладеть Казанью «Старший думчий сенаторушка» тотчас вскипает:

Еще мало нам Ермака казнить-вешати.

Ни казачий отказ от «воровства», выразившийся во взятии Сибири и принесении повинной, ни возможность использования казаков на Востоке — ничто не может поколебать правящую аристократию в том мнении, что «вольные люди» заслуживают лишь самой злейшей расправы. Никакой пощады — вот лозунг феодалов. Бунтовавшее крестьянство знало это и в сюжете «Ермак и боярин» выразило свое понимание глубины классового антагонизма.

Во многих былинах народ показывал, что феодалы предательски своекорыстны, трусливы, что они не способны защитить государство в минуту смертельной опасности. Действительность на каждом шагу подтверждала это. Тем резче звучал в песне мотив неправедности боярского приговора.

Боярская дума в XVI веке превратилась в «орган боярской оппозиции» и, например, поход на Казань в 1549—1550 годах «был фактически сорван местническими распрями княжат и бояр, отказывавшихся подчиниться царским распоряжениям».[77] Это же мы видим и в песне о Ермаке.

Но народ меньше всего изображал реальное положение, сложившееся в думе, или реальный факт: он выражал свое отношение к думе как форме соучастия боярства в руководстве государственными делами, он доказывал, что боярство должно быть устранено, и, как видим, даже в вымысле оказывался разительно проницателен.

Боярство поднимает руку на национального героя, вождя «вольницы», совершившей подвиг...

Ермак оказывается подлинным героем и в этой критической ситуации. В мгновенном порыве, в озарении: «Злодей-боярин — не царский думчий», — Ермак срубает «думчему бояринну» (Даль) голову.

Столкновение носит политический характер. Крестьянство считает, что бояре — злодеи, и вот Ермак устраняет злодейство, свившее гнездо в самом сердце государства. Торжествует справедливость, но она торжествует лишь потому, что народ обнажает меч. А то, что Ермак (народ) руководствуется самыми высокими

[77] И. И. Смирнов. Иван Грозный, стр. 48, 85.

lib.pushkinskijdom.ru

соображениями — соображениями справедливости, необходимостью защиты попираемой злом законности, «правды» — видно по реплике атамана:

Без суда, без допроса хочешь Ермака вешати!

(Железнов)

Черты «правды» в понятиях народа — это разумная соразмерность награды с подвигом, наказания с проступком. Таково было демократическое требование эпохи, звучавшее и в письменной публицистике XVI столетия,[78] которая призывала искоренять «неправду» самыми жестокими методами.[79] Но если в сочинениях дворянских идеологов «правда... направлена главным образом на укрепление позиций служилого дворянства и против боярства»,[80] то «правда» крестьянская была «направлена» против всех «бояр кособрюхих»: термин «бояре» равно распространялся народом и на собственно боярство и на дворянство, что стояли между крестьянством и царем-«милостивцем».

В сцене, где Ермак берется за оружие, выражено и крестьянское убеждение, что боярству даже царь нипочем, что оно попирает справедливость на глазах самого великого государя; в ней выражено и то, что давно уже многое накипело и наболело на душе русского мужика, что наступает новое время — подневольная Русь поднимается, чтобы отомстить своим угнетателям. *Такие* мысли созрели в крестьянстве настолько, что уже порождают соответствующую им поэзию.

Можно ли усомниться в том, какие эмоции будила в народе песня, славившая героя за то, что он рубил бояр? Окровавленная голова боярина, прокатившаяся по царским палатам, — достаточно красноречивое свидетельство настроения народных масс.

Приняв участие в художественно-публицистическом обсуждении общественного устройства Руси, крестьянство предложило свой проект: государство без бояр. Как бы наивно, утопично ни было это убеждение, оно двигало крестьянством во время антифеодальной войны начала XVII века.

Концовка песни известна в двух вариантах.

В одном (Даль) — думчие в испуге разбегаются «из царских палатушек», т. е. Ермак фактически разгоняет боярскую думу. В другом — царь меняется в лице («царская картина переменилася») и спрашивает у разбежавшихся «думских сенаторов», что же им делать «над Ермаком», но «ни один князь» не дает ответа. Царь прощает Ермака и, облекая его государственным доверием, посылает взять «Казань да Астрахань». Здесь думчие еще остаются при дворе, но думы боярской уже нет: она не функционирует, бояре не властны.

Только царь может вершить над народом свой суд, ибо царь — это «праведное красное солнышко» в крестьянском понимании. Показательно, что, предав смерти боярина, Ермак покорно остается ждать государева решения. В облике песенного персонажа просвечивает та же наивная «царистская» психология, что и в народном движении конца XVI—начала XVII столетия.

В песне «Ермак в русской темнице»[81] героя мы видим в земляной тюрьме, в одном из государевых городов. По городу разъезжает судья «Лексей», выпуская из тюрем на Дон невольников. Почему судья дает свободу казакам, не известно, как не известно и за что они были схвачены. Но, видимо, речь идет о каком-то массовом освобождении «вольных людей», а это говорит о том, что где-то за стенами города отшумела буря.

Выпуская казаков, судья оставляет в темнице одного единственного преступника — Ермака. Значит герой, сидевший в тюрьме «ровно тридцать лет» и уже поседевший, побелевший, все еще опасен для правительства. Видимо, и власти видят в Ермаке Тимофеевиче вождя народного возмущения, которое наводнило городские тюрьмы казаками.

Таким образом, во всех произведениях антифеодальной линии цикла Ермак последовательно выделялся народом как атаман, главарь «вольницы», вождь крестьянского движения.

«Вольница» конца XVI столетия — не только полюс социального притяжения, но и очаг развития народного свободомыслия. Это и объясняет появление в народ-

---

[78] А. Л. Сакетти. Политическая программа И. С. Пересветова. «Вестник Московского государственного университета», 1951, № 1, стр. 111.

[79] Пересветов, например, предлагал вельмож, которые «царское сердце разжигают... и воинство кротят», «огнем жещи и иныя лютыя смерти им давати» (А. А. Зимин. И. С. Пересветов и его современники, стр. 368).

[80] Д. С. Лихачев. Иван Пересветов и его литературная современность. В кн.: Сочинения И. Пересветова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 33.

[81] А. М. Листопадов. Донские исторические песни. Ростовское областное книгоиздательство, 1946, № 5.

lib.pushkinskijdom.ru

ном искусстве монументального образа вождя мятежного крестьянства Ермака Тимофеевича. С образом Ермака в фольклоре связываются и социально-политические надежды крестьянства, и идеи национально-освободительные. Рассмотренные песни раскрывают нам психологию участников первой крестьянской войны на Руси. Русский человек, который видел в Ермаке образ вождя бунтующей «вольницы» и одновременно идеал защитника родной державы, готов был идти за Иваном Болотниковым и оборонять русскую землю от иноземных захватчиков. Этот человек спас свою государственность в лихолетье начала XVII века.

Социальные настроения крестьянства периода великого антифеодального движения конца XVI—начала XVII века нашли достаточно полное и глубокое выражение в историко-песенном цикле о Ермаке Тимофеевиче. В цикле не только воссоздана атмосфера того широкого народного движения, которое непосредственно предшествовало крестьянской войне и перерастало в войну, — в нем обрела форму народно-поэтического манифеста крестьянская программа переустройства общества, в нем прозвучал клич к насилию над феодалами и слому феодального аппарата власти. Сюжет «Призыв к захвату городов» и, быть может, «Ермак и боярин» возникли в ходе самой войны. Ясно, что возникший в значительной своей части в канун войны, продолжавший развиваться на ее протяжении цикл служил как политическая поэзия русскому крестьянству в процессе антифеодальной войны начала XVII столетия.

Известны категорически высказывавшиеся в науке мнения о безвозвратной утрате песен первой крестьянской войны в России.

С. К. Шамбинаго некогда писал: «Отклики народного творчества на события „Смуты“ в свое время должны были быть гораздо многочисленнее и разнообразнее, чем об этом можно судить по сохранившимся в устной традиции и в записях XVII—XVIII вв. текстам. Цензура нового правительства, несомненно, вытравила из народного употребления песни и рассказы, напоминавшие слишком ясно об оппозиционных настроениях начала XVII в.».[82] В. П. Адрианова-Перетц полагает, что «устная поэзия, создававшаяся в среде восставшего народа», равно как «литературная и документальная публицистика, прямо выражавшая настроение антифеодального лагеря в годы наибольшего подъема народного движения», «не сохранилась».[83] Б. Н. Путилов утверждает, что «песни о крестьянской войне начала XVII в. не сохранились», что «о фольклоре крестьянской войны начала XVII в. мы можем судить лишь в самой общей форме» и лишь разинский фольклор «с небывалой дотоле художественной силой выразил освободительные настроения народных масс», «отразил сложность и противоречивость Разинского движения, силу его размаха и ограниченность и неопределенность его программы».[84]

Односторонность этих мнений очевидна.

Действительно, если искать исторические песни о *событиях* крестьянской войны, то есть о реальном Хлопке, о реальном Болотникове, о сражениях повстанцев с войсками Шуйского, нельзя не признать, что до нас этот фольклор не дошел. Для таких поисков есть прямые основания. Нам известно упоминание (правда, единственное в литературе) современника крестьянской войны о существовании таких песен: под Кромами, появляясь из казачьего лагеря «в чем мать родила», некая женщина пела «поносные песни о московских воеводах».[85] Значит, какие-то песни действительно исчезли. Но какие? . . По-видимому и скорее всего — те песни, которые были произведениями о частных событиях, о подробностях времени (аналогии им — песни о сибирских казаках из «Сборника» Кирши Данилова), но которые не были ни глубоким выражением коренных народных чаяний эпохи, ни выдающимся художественным явлением, а потому не оставили следа в памяти нации.

Если вновь вспомнить, что от исторической песни конца XVI—начала XVII столетия мы не должны требовать буквального и только буквального изображения событий политической современности (старшая песня не клиширует истории, а художественно трансформирует ее), можно увидеть довольно большое число песен, отразивших *идеологию и лозунги* крестьянской войны. Они вовсе не были утрачены народом и всегда находились перед глазами исследователей. Эти песни, номинально связанные с Ермаком Тимофеевичем, совершившем подвиг завоевания Сибири за 20 лет до первой крестьянской войны, а фактически создавшие образ вождя мятежного крестьянства, явились народно-поэтическим прологом и спутником великого антифеодального движения масс.

---

[82] История русской литературы, т. II, ч. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 78.

[83] История русской литературы в трех томах, т. I, стр. 261.

[84] Русское народное поэтическое творчество. Изд. 2-е, дополненное и исправленное, Учпедгиз, М., 1956, стр. 189.

[85] Исаак Масса Краткое известие о Московии в начале XVII в. Соцэкгиз, М., 1937, стр. 93.

lib.pushkinskijdom.ru

И. СЕРМАН

НЕИЗДАННАЯ ФИЛОСОФСКАЯ ПОЭМА В. ТРЕДИАКОВСКОГО

Посмертная судьба Тредиаковского едва ли не печальней, чем тернистый жизненный путь его, пылкого энтузиаста просвещения, вынужденного действовать в условиях жесточайшей политической и духовной реакции аннинского и елизаветинского царствований.

Ни подробный и сочувственный посмертный биографический очерк Н. И. Новикова в «Опыте исторического словаря российских писателей» (1772), ни высокая оценка переводческих и стиховедческих достижений Тредиаковского Радищевым («Памятник дактило-хореическому витязю», 1801) и Пушкиным («Путешествие из Москвы в Петербург», 1834—1835), ни, наконец, серьезная историко-литературная работа, проделанная советскими учеными по восстановлению литературной репутации Тредиаковского, не преодолели еще до конца предубеждений, распространенных среди читателей и даже литераторов-неспециалистов.

С легкой руки многочисленных прижизненных и посмертных его врагов Тредиаковский стал синонимом бездарного поэта, а его фамилия — именем нарицательным. Самое парадоксальное в посмертных злоключениях Тредиаковского то, что некоторые образцы нелепых стихов, которые ходячее мнение приписывает Тредиаковскому, он сам приводил как пример бездарности и языковой безграмотности поэтов предшествующей эпохи:

Составы, кости трепещут,
И власы глав их клекещут.

А уже позднее его сочли автором этих строк...

Конечно, как писатель, действовавший в эпоху, когда новая литература и литературный язык еще складывались, Тредиаковский имеет сегодня только историческое, а не непосредственно поэтическое значение. Но правильному к нему отношению до сих пор мешает печальная судьба его литературного наследия. Вскоре после смерти Тредиаковского Новиков поместил в «Опыте исторического словаря» (1772) подробный перечень ненапечатанных сочинений Тредиаковского, хранившихся, по-видимому, у вдовы и сына его, Л. В. Тредиаковского.[1] Этот список неизданных произведений изумляет своими размерами. Перечисленные в нем сочинения Тредиаковского значительно превосходят по объему все, что нам известно из его творчества. Если бы удалось их обнаружить, то наши представления о Тредиаковском пришлось бы серьезно пересмотреть.

В 1959 году нами были обнаружены в фонде Синодальной типографии в Центральном государственном архиве древних актов (ф. 381) два очень важных, никогда еще не публиковавшихся поэтических произведения Тредиаковского из числа тех, о которых писал Новиков в 1772 году: поэму «Феоптия» и стихотворное переложение всех псалмов. Еще одна рукописная копия «Феоптии» обнаружена была нами в архиве Ленинградского отделения Института истории АН СССР (в коллекции автографов Н. П. Лихачева).

Обе рукописи заключают в себе около 15 тысяч стихотворных строк (из них «Феоптия» около 3000), они вместе по объему равняются всему известному до сих пор поэтическому наследию Тредиаковского (без «Тилемахиды») — в распоряжении

---

[1] Книга «Российский Парнас», «Стихотворная пиеса „Совет“», пять рассуждений о силе нравоучительной философии и о натуральном праве, «Давидова псалтырь стихами и все пророческие песни нового и ветхого завета, и каждого псалма литеральная сила описана прозою», «Феоптия и богозрение. Сия книга сочинена стихами, состоит из шести эпистол, из которых пред каждою описана сила ее прозою; но сила всей книги объяснена рассуждением, служащим вместо предисловия» (см.: Н. И. Новиков. Избранные сочинения. Гослитиздат, М.—Л., 1951, стр. 355—356).

lib.pushkinskijdom.ru

исследователя его творчества теперь находится вдвое больше текстов Тредиаковского, чем раньше.

До сих пор мы знали только 10 переложений псалмов, напечатанных Тредиаковским в его «Сочинениях и переводах» 1752 года, теперь в нашем распоряжении все псалмы (141), переложенные в стихи с применением разнообразнейших видов строфики, рифмовки, с богатой поэтической лексикой.

Переложения псалмов Тредиаковского сами по себе заслуживают серьезного изучения в сопоставлении с переложениями Ломоносова, Сумарокова, Державина. Но это тема особой работы.

Более первоочередной задачей нам представляется изучение «Феоптии», о которой настоящая статья может дать только самое предварительное представление.

Какое значение имеет эта находка для истории литературы XVIII века?

«Феоптия» писалась в самом начале 1750-х годов, т. е. в то время, когда новая русская литература была делом нескольких человек: Кантемира, Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова. Ученики Ломоносова (Поповский, Голеневский) и Сумарокова (Елагин, Херасков) делали в литературе еще первые шаги. Поэтому появление из-под спуда большой философской поэмы Тредиаковского не только меняет наше представление о его собственной литературной работе в это время, но и делает совершенно иной общую картину литературной жизни и философской борьбы начала 1750-х годов.

При этом необходимо учитывать условия эпохи, когда собственно философская проблематика большей частью излагалась в тесной связи с религией и богословием. Таковы, например, «Вечернее» и «Утреннее» размышления Ломоносова, в которых натурфилософская проблематика современного ему естествознания выступает в деистической оболочке. Поэтому и «Феоптия», несмотря на то, что теологическим проблемам в ней уделено много внимания, имеет очень большое значение для истории русской философской поэзии и русской литературы этой эпохи вообще.

До того как были обнаружены рукописи «Феоптии», сведения наши о ней были очень скудны.

Тредиаковский процитировал из «Феоптии» 12 строк в своей трагедии «Деидамия», но сама-то трагедия была опубликована уже после его смерти, в 1775 году. В напечатанном М. П. Погодиным деле «О „Феоптии" В. К. Тредиаковского» [2] было приведено несколько цитат из нее, всего 104 стихотворных строки.

Как указывалось выше, нам удалось обнаружить три идентичных рукописи «Феоптии». Все они имеют следующий титульный лист:

«ФЕОПТИА
ИЛИ
ДОКАЗАТЕЛЬСТВО
О
БОГОЗРЕНИИ
ПО ВЕЩАМ СОЗДАННОГО ЕСТЕСТВА, СОСТАВЛЕННОЕ СТИХАМИ
В ШЕСТИ ЭПИСТОЛАХ К ЕВСЕВИЮ
ОТ
ВАСИЛИЯ ТРЕДИАКОВСКОГО
В САНКТПЕТЕРБУРГЕ
1754»

Всей поэме предшествует прозаическое предисловие автора «К читателю», каждой из шести «эпистол», составляющих «Феоптию», предпослано краткое изложение ее содержания в прозе. В оглавлении тезисно сформулировано содержание всех эпистол:

«Эпистола I. Доказывает бога доводами, взятыми из внутренностей метафизических.

Эпистола II. Утверждает божие бытие всем бесчувственным и огромным естеством.

Эпистола III. Производит о том же доказательство прехитрым составом животных тел.

Эпистола IV. Сие же самое дополняет преудивительным составом человеческого тела.

Эпистола V. Совершает непреоборимое доказание о всевышнем существе и создателе всего видимого и невидимого, человеческою душою и сопряжением ее с телом.

Эпистола VI. Показывает свойства божия сущные, как самостоятельные, так и возносительные; упоминает о необходимости ходатая и о согласии откровенного закона с естественным».

[2] «Москвитянин», 1851, № 19—20, стр. 536—552.

lib.pushkinskijdom.ru

В предисловии Тредиаковский со свойственной ему обстоятельностью объясняет и замысел своей поэмы, и ее цель, и поэтическую форму ее. Выбор стихотворного языка для столь сложного философского содержания Тредиаковский связывает прежде всего с античной традицией:

«Каждому читателю покажется, мню, с первого взора материя моея книги несродною с стихами; сие же толь наипаче, что в нынешние времена повсюду стихи по большой части употребляются токмо или на пустые игралища, или на другие светские сочинения, возбуждающие страсти. Но возводящий помышление свое к удаленной древности увидит, что поэзия у древних была сущею их философиею и теологиею. Итак, писать философствование стихами, то возводить некак стихотворение к первому его и достохвалному началу. Не сие ж, впрочем, едино было мне побуждением, чтоб составить мое доказательство заключенным красноречием: возбудил еще меня к тому пример, возбудило ревнование, возбудила краткость и, наконец, видимая польза возбудила.

Многии видим примеры философствовавших стихами. Сим образом Цицерон описал Аратову Астрономию... сим Лукреций книги об естестве вещей; сим Виргилий земледельные свои книги; сим Овидий сладкие Превращения и мудрые фасты, ...сим из древнейших Эмпедокл книги об естестве вещей, коему и подражал эпикурскими своими (из новых Иордан Брун написал стихами 8 книг о множестве миров и их бесконечности) помянутый Лукреций; сим и древнейший еще Эмпедокла Гезиод Теогонию свою; сим напоследок и самый древний некто пиит или, как мнят, Гомер похвалныи богам Гимны; но да не будут подражаемым примером язычники, не ведавшии истинного бога, сим царь и пророк Давид вдохновенную духом святым Псалтырь, сим все пророческие возглашены песни, ...сим многие из богодуховенных отцев стихиры церковные и каноны составили; а особливо преподобный отец Иоанн Дамаскин; но как? самую глубокую богословию сим образом он воспел».

По собственному признанию Тредиаковского, мысль о создании «Феоптии» пришла к нему по прочтении французского перевода поэмы А. Попа «Опыт о человеке»:

«Случилось мне взять у себя в руки французский перевод стихами с аглинских Попповых стихов же, а имя сей книжке есть „Опыт о человеке“. Стал сию читать; читал; прочел. По прочтении сперва находился в крайнем удивлении и как бы в некотором восторге, рассуждая, что коль тот автор удаленную материю от стихов написал, однако, превосходно стихами. Что более содержание ее памятью разбирал, что больше удивление во мне возрастало. Дошло оно уже до толь высокия степени, что вышнему быть стало не можно. Наконец переменилось во мне в зависть или, правее, в оное беспорочное ревнование. Начал я думать, не можно ль чего подобного составить стихами ж. Ревнивое размышление придало мне некоторые мысленные крила́: возлетел я ими от Поппова „Опыта о человеке“ до творца человеку. Рассуждал: понеже автор, пиша о человеке, почерпнул все свои мысли из внутренностей метафизики, то мне и приличнее еще быть имеет, чтоб мыслящему писать о боге, почерпать мои размышления из самых глубокостей тоя ж метафизики» (лл. 12 об.—13).

Перевод поэмы Попа, о котором говорит Тредиаковский, вышел впервые в 1737 году и переиздавался в 1738 и 1748 годах. Переводчик — малозначительный французский литератор Жан-Франсуа Дюренель (1692—1761) — был членом Академии надписей (с 1733 года) и Французской академии (с 1742 года). Он перевел в 1730 году «Опыт о критике» того же Попа, а также поместил ряд статей в современных журналах. Много позднее Вольтер признавался, что половина стихов в переводе «Опыта о человеке» принадлежит ему. Поэма Попа во французском переводе убедила Тредиаковского в том, что «нет материи, которая б не могла быть описана стихами, коль бы она ни превысокия была философии» (л. 13).

Стихотворная речь привлекла в данном случае Тредиаковского и своей сжатостью:

«Содержание моего сочинения требует многих и великих книг, если б все то писать прозою. Каждый ведающий не может не согласен быть со мною: видимо сие и от одноя Лейбницием написанныя целыя книги, именем „Теодицеи“, а сочиненныя об единой токмо божией правде. Но мне надобна была краткость: я писал не для оказания ученым словесности, но ради услуг юношеству... Известно, коль юношество есть нетерпеливое, стремительное и вощаное[3] к разным пременам и впечатлениям. Пространность сочинения и устарашила б его собою и привела б в непреминуемую скуку и тем отвратила б его от чтения. Я лишился б чаемого плода от трудов, а оно лишилось бы приносимыя себе пользы. В заключенном напротив того красноречии все к краткости необходимо приводит: число, мера,

[3] Вощаное — восковое, т. е. мягкое, впечатлительное.

lib.pushkinskijdom.ru

стопа, рифма, изображение, самый круг периода. Для сего точно предпочтены стихи прозе в сем сочинении» (л. 13 об.).

В доношении Разумовскому Тредиаковский писал, что над «Феоптией» он работал с 1750 года.[4] В 1754 году поэма была уже совершенно готова для печати.

Время работы Тредиаковского над его философской поэмой — это кульминационный пункт общеевропейской популярности А. Попа как поэта-философа. Популярность эта объясняется тем, что в «Опыте о человеке» талантливо и живо излагался деистический взгляд на мир, а человек трактовался в духе философского оптимизма Шефтсбери. Для просветительской мысли первой половины XVIII века характерна вера в предустановленную гармонию, в конечное торжество добра над частными проявлениями мирового зла. Вольтер развитию этих идей посвятил свою философскую повесть «Задиг» (1748). В «Поэме об естественном законе» (1751) он прославляет Попа и отчасти подражает его «Опыту о человеке». Он пишет об английском поэте:

Он вносит факел в бездну бытия,
И человек только у него научился познавать себя.

В «Опыте о человеке» представители разных направлений просветительской мысли первой половины XVIII века находили ответ на самые существенные общественно-философские вопросы времени. Только в «Поэме на разрушение Лиссабона» (1756) Вольтер порывает с философским оптимизмом Лейбница—Попа—Шефтсбери и подвергает его резкой критике. Но даже опровергая аксиому Попа «все — благо» в предисловии к «Поэме на разрушение Лиссабона», Вольтер называл стихи английского поэта «бессмертными». Он объяснял триумфальный успех французского перевода «Опыта о человеке» нападками враждебной Попу критики, только усилившей интерес к поэме, порицаемой «толпой теологов».

Для русских просветителей 1750-х годов, для Ломоносова и Тредиаковского, А. Поп и особенно его «Опыт о человеке» были в такой же мере близки и значительны, как для Руссо и Вольтера. Вот почему ближайший и любимейший ученик Ломоносова Н. Н. Поповский, по-видимому по его совету и под его руководством, сделал в 1753 году стихотворный перевод «Опыта о человеке» с прозаического французского перевода Силуэта.

Синод, рассмотрев перевод Поповского, нашел его вредным и к печати не разрешил.[5] Лишь настойчивость И. И. Шувалова помогла переводу Поповского увидеть свет. Он направил «Опыт о человеке» архиепископу Амвросию, который выбросил из поэмы крамольные стихи и заменил их своими. В таком виде «Опыт о человеке» и был напечатан.

Автор «Феоптии» испытал почти такие же мытарства, что и переводчик «Опыта о человеке». Поскольку в своей поэме Тредиаковский касался тех философских вопросов, которые при Елизавете Петровне подлежали контролю Синода, то в 1753 и 1754 годах он обратился в Синод с просьбой освидетельствовать и разрешить к опубликованию его «Феоптию» и «Переложения псалмов». 24 февраля 1755 года он получил свидетельство из Синода, в котором говорилось: «И оные книги рассматриваны синодальными члены, первая, то есть Давидовы псалмы стихами, преосвященным Сильвестром, архиепископом санктпетербургским и шлюссельбургским и архимандритом троицкого александроневского монастыря; вторая, называемая „Феоптией", преосвященным Гавриилом, епископом коломенским и каширским. И по прочтении тех книг, как святейшему правительствующему синоду от их преосвященств представлено, что-де во оных никакой противности церкви святой не присмотрено...» [6]

Заручившись свидетельством о полной цензурности этих произведений, Тредиаковский 17 марта 1755 года обратился с «доношением» к президенту Академии наук А. К. Разумовскому, в котором просил напечатать обе книги за его счет.[7]

Академическая канцелярия ответила Тредиаковскому, что его сочинения будут печататься только тогда, когда «начатые в типографии книги будут окончены печатанием»,[8] и спрашивала, не намеревается ли он печатать их в Москве (имея в виду Московскую синодальную типографию).

Тредиаковский 10 августа 1755 года ответил на это решение очень раздраженно и обиженно. Он подтверждал свое желание печатать обе рукописи в Петербурге, в Академической типографии, с горечью отметив убийственный для него

---

[4] П. Пекарский. История императорской Академии наук в Петербурге, т. II. СПб., 1873, стр. 173.

[5] «Библиографические записки», 1858, стр. 490.

[6] П. Пекарский. История императорской Академии наук в Петербурге, т. II, стр. 173.

[7] Там же, стр. 173—174.

[8] Там же, стр. 174.

lib.pushkinskijdom.ru

смысл решения канцелярии: «Но попеже в Академической канцелярии определено печатать их (рукописи Тредиаковского, — *И. С.*) тогда, когда зачатые книги в типографии печатию окончатся, чего ни мне, ни внукам моим не дождаться: того ради, пакп просил я его графское сиятельство, чтоб повелеть их мне назад отдать обратно».[9]

Академические власти, несмотря на повторно выраженное Тредиаковским желапие печатать «Феоптию» и псалмы в Академии наук, придрались к его просьбе «отдать обратчо» обе рукописи и отказали ему в печатании.

Тредиаковский болезненно переживал этот удар в числе прочих «уязвляющих» его действий Академической канцелярии и литературных врагов. В апреле 1757 года, отчаявшись добиться печатания в Петербурге «Феоптии» и «Псалтыри», Тредиаковский обратился в Синод с просьбой напечатать их в Москве в Синодальной типографии.[10]

Синод согласился печатать «Феоптию», и 22 апреля 1757 года она была послана в Москву. Все как будто уладилось. Однако Тредиаковский на себе испытал подозрительность церковников, к этому времени еще более ожесточившпхся после поражения, понесенного ими в борьбе с Ломоносовым как автором остро антиклерикального, сатирического «Гимна бороде».

Московская синодальная типография не торопилась печатать Тредиаковского. Прошло более года, и в Синод поступила «Выписка о сумнительствах, в „Феоптии" находящихся»,[11] написанная товарищем директора типографии Афанасием Пельским и справщиком Григорием Кондаковым. Авторы записки приводили несколько цитат из «Феоптии», в которых, по их мнению, содержались мысли, противоречащие «священному писанию». По-видимому, эта «Выписка», составленная очень резко, убедила Синод; во всяком случае ни «Феоптия», ни «Псалтырь» напечатаны не были.

Если перевод Поповского спасло вмешательство Шувалова, то у Тредиаковского вообще никаких покровителей не было, и потому его «Феоптия» осталась лежать без движения в архиве Синодальной типографии.

Для того чтобы правильно оценить философские позиции Тредиаковского как они выражены в «Феоптии», надо конкретно-исторически представить себе общее положение русской культуры в 1750-е годы. И тогда станет понятно, почему поэма о «богодоказательстве» могла оказаться идеологически «нецензурной» и даже «противной православной религии».

С одной стороны, царствование невежественной Елизаветы, особенно его вторая половина, — это время все более активного вмешательства церковников в научную и литературную жизнь страны, в деятельность русских просветителей. Цензурная история «Феоптии» и «Опыта о человеке» дает об этом наглядное представление. В таких условиях прямая и открытая постановка основных философских вопросов была очень затруднена. С другой — русским просветителям первой половины века, воспитанным в духе философии оптимистического деизма, нужно было определить свое отношение к воинственным выступлениям философского материализма, особенно усилившегося во Франции на рубеже 1740—1750-х годов. С наибольшей силой и остротой заявил о себе в это время материализм в книге Ламетри «Человек-машина» (1748) и в «Письмах слепым в назидание зрячим» (1749) Д. Дидро.

В России 1750-х годов идет активная борьба Ломоносова с церковниками за свободу научного исследования, во имя передового естествознания. Полемика вокруг антиклерикального, сатирического «Гимна бороде» Ломоносова была только наиболее острым моментом этой борьбы. И в «Письме о пользе стекла» (1752), и в осуществленном под его руководством переводе поэмы Александра Попа «Опыт о человеке» Ломоносов вел деятельную и неустанную борьбу против авторитета религии и вмешательства ее в науку.

Философское развитие Тредиаковского было сложным и противоречивым. Ломоносов в результате своих естественно-научных исследований и философских размышлений закономерно пришел к материалистическим взглядам, хотя и с элементами деизма. Тредиаковский же на протяжении своего почти полувекового общественно-литературного пути проходил через различные стадии идеологического развития, бросался из одной крайности в другую. Вольнодумец и даже, может быть, атеист в начале 1730-х годов, в первые годы по возвращении в Россию, к 1750-м годам под давлением церковнической реакции елизаветинского времени Тредиаковский выступает убежденным противником атеизма и материализма, особенно в лице Спинозы. Основу его мировоззрения составляет философский оптимизм Лейбница—Попа с его теорией «предустановленной гармонии», согласно которой многообразие природы ежеминутно и повсеместно убеждает человека в суще-

[9] Там же, стр. 174.
[10] «Москвитянин», 1851, № 19—20, стр. 537.
[11] Там же, стр. 544—552.

lib.pushkinskijdom.ru

ствовании бога — творца мира и человека. Такова, по видимости, целенаправленность «Феоптии». Более того, в предисловии он даже пишет о том, что одна из идей его поэмы — «заградить уста и атеистам, и деистам, и неверным» (л. 11). И действительно, обширная полемическая часть предисловия посвящена борьбе с атеизмом Спинозы и относительно подробному изложению взглядов последнего. Тредиаковский безусловно отвергает атеизм, обнаруживая при этом хорошее знание древней и новейшей атеистической философии. Так, в предисловии к «Феоптии» он называет и древних атеистов и атеистов эпохи Возрождения: «...Безбожниками из древних по истории оглашаются именно: Феодор Киринейский, Критий, Диагор и Протагор; а из новейших — Петр Аретин, Петр Помпонаций, Ангел Полициан, Иулий-Цесарь Ванин, Стефан Долет, Матвей Кнуцен и Годфред де ла Валле» (л. 2).

Из атеистов нового времени Тредиаковский знает Д. Толанда, Спинозу и Гоббса. Ему известны книга Ламетри «Человек-машина» и атеистическое «Послание к Урании» Вольтера. При этом он упоминает и о малоизвестных произведениях атеистической литературы, таких, как книга Толанда, например, — «Adeisidaemon, sive Titus Livius a superstitione vindicatus» (1709).

Систему Спинозы, как уже говорилось, Тредиаковский излагает подробно, подвергая ее обстоятельной критике: «При отрицающих явно божество Спинозино злобное всебожие не токмо есть точное безбожие, но и самое тонкое и ухищренное..., ибо он бога со всем чувствуемым естеством и с частями его сливал. Первый есть Спиноза, и почитай в наши (жил в Голландии и издох в ней 1677 года, февраля 21 дня) времена, который покусился привесть безбожие в порядочный состав в „Эфике“ своей, расположенной математическим чином. В ней он так мудрствует неистово о божестве: одно токмо существо есть во всем естестве, и то всемерно бесконечное, коего прочие вещи, мыслящие и распростертые, суть единственно различные способы. Сие существо блядословный Спиноза называет богом. Следовательно, по его, все вещи суть в боге как в некоем подлежащем и бог есть всех вещей не наружняя, но внутренняя причина, так что всякая порознь вещь из божиего естества всеконечно проистекает; а ложный его сей бог не имеет отнюдь самопроизвольности, но действует необходимо по законам своего естества» (лл. 4 об.—5 об.).

Основные возражения Тредиаковского атеистам содержатся в предисловии к «Феоптии», так что у читателя может составиться впечатление, что, нападая на атеистов, Тредиаковский действует в интересах самозащиты от возможных подозрений со стороны церковников, еще не забывших его кощунственные высказывания начала 1730-х годов. Но как только от общих проблем метафизики Тредиаковский переходит к естественнонаучному материалу, к небесной механике, он неизбежно вступает в конфликт с догматическим православным богословием. Во всяком случае проницательные справщики Синодальной типографии, не вдаваясь в метафизические тонкости, усмотрели в поэме Тредиаковского пропаганду коперниканства и гелиоцентризма и воспрепятствовали ее печатанию. Авторы «Выписки о сумнительствах, в „Феоптии“ находящихся» указали на те места в поэме Тредиаковского, где проповедуются множественность миров и система Коперника — те самые идеи, из-за которых сначала был запрещен перевод «Опыта о человеке».

Так, во второй эпистоле справщики отметили следующие строки:

Небесных мы светил в числе луну зрим ближе,
Ходящу за Землей, стоящу прочих ниже.
Как силою сия отъемлет свет луна
У солнца, чтоб тот в нощь нам подала она.

(л. 47)

И сопроводили их своим замечанием: «...священному писанию противно».[12]

Следующие строки из третьей эпистолы вызвали подозрение в гелиоцентризме, так как «по божественному писанию солнце ходит»: [13]

Мы солнце зрим, оно (в колико ж верст мильонов?)
Есть более Земли, и обществом законов
Иль ходит, иль стоит в пространствии таком...

(л. 56 об.)

Синодских справщиков не занимали философские идеи Тредиаковского в целом, а между тем в его поэме, помимо пропаганды гелиоцентризма, имеется немало элементов откровенного деизма.

---

[12] Там же, стр. 546.
[13] Там же, стр. 547.

lib.pushkinskijdom.ru

В своих спорах с атеистами Тредиаковский выдвигает те же аргументы, что Вольтер и Монтескье, а с ними и другие просветители XVIII века. Он пользуется и «космологическим» и «онтологическим» доказательствами существования бога. Его бог — это бог-творец, «великий мастер», «великий строитель», часовщик, который завел вселенную как часы, исправно с тех пор работающие и верно показывающие время. Наконец, не чужд ему и аргумент социальный, развивавшийся Монтескье в «Духе законов», — бог необходим для сохранения порядка в государстве. Но не ограничиваясь «доводами из самых метафизических внутренностей», Тредиаковский обращается к «необъятныя огромности всего света», т. е. к солнечной системе и ее устройству, к миру животных и растений, к человеческому организму наконец, для того чтобы во всей системе мироздания показать сложность и целесообразность действия законов природы и ее творца — «великого строителя».

Так, например, подробно описав строение дерева, функции корней и листьев, Тредиаковский с пафосом заключает:

Предивный механисм сей в жилках всяка листа,
Предивного всем нам являет механиста!

(л. 34)

Излагая данные современного ему естествознания, Тредиаковский неизбежно должен был вступать в конфликт с ортодоксальным православным богословием, в середине XVIII века еще стоявшим на страже схоластической мудрости, давно уже опровергнутой наукой нового времени.

«Феоптия» вся пронизана верой в науку, в ее безграничную мощь, в превосходство науки над повседневным житейским опытом. Об этом с глубоким чувством говорит Тредиаковский во второй эпистоле, сравнивая научное и бытовое представление человека о земле и окружающем его мире:

Не рассуждаяй всяк чрез жизнь свою о сих,
Здесь мыслит о вещах единственно таких,
Которы суть к нему иль ближе, иль на нужды
Зрит кои быть себе потребны и не чужды.
Он из всея Земли ту знает токмо часть,
На коей дом его и где ему вся власть.
Сей знает по тому о солнце и с зарями,
Что от него светло ему бывает днями;
Так равно, как себе, во мраке и в нощи,
Он получает свет довольный от свещи;
Его мысль за места, на коих пребывает
И ходит он куда, отнюд не залетает.
Но каждый человек, обыкший рассуждать
И, разбирая, все о Правде утверждать
Иль отрицать, ему покажется что ложным,
Невероятным что или и невозможным,
Весь простирает вдаль в себе сам помысл свой
И тщится рассмотреть и все познать собой
Те виды, что его отвсюду окружают...
. . . . . .
Не может он тогда пространнейшего царства,
Без равного во всей вселенной государства,
Не положить в уме за малый уголок
Обширныя земли, *а Землю всю за клок*
Или за облачко во всем пространстве круга.

(лл. 28 об. — 29)

В «Феоптии» как философ Тредиаковский колеблется между идеалистическим рационализмом лейбницианского толка и эмпиризмом Локка—Попа.

Особенно наглядно эта противоречивость выступала в тех случаях, когда Тредиаковскому приходилось высказываться по спорным вопросам современной ему науки. Одним из таких вопросов была проблема существования души у животных. Споры об этом особенно обострились после того, как Декарт объявил животных машинами без души. Тредиаковский посвятил этой теме почти всю третью эпистолу «Феоптии». Он критикует и Декарта и его предшественников, также отрицавших душу у животных, в особенности Платона и Джордано Бруно, сам же он под влиянием Лейбница как будто склоняется к мысли, что у животных есть душа, но особого рода, более ограниченная в своих познавательных и мыслительных способностях. В изложении содержания третьей эпистолы он писал: «Противно есть непрестанному и всегдашнему опыту, назвать их простыми махинами. Однако

lib.pushkinskijdom.ru

определить весьма трудно, какого рода и существа их душа: сие токмо не может быть не достоверно, что чистого и бессмертного ума в них нет» (л. 50).

Защищая точку зрения, противоположную взглядам механистического материализма XVII—XVIII веков, Тредиаковский одновременно впадает в самый наивный и вульгарный материализм. Так, по его мнению, если бы животные ели другую пищу, они могли бы получить такую же душу, как люди:

Когда б свершенный корм нашел себе в жизнь скот,
То мог бы получить бессмертие чрез тот
И получил бы тем и вечную он младость,
В том чувствуя всегда необычайну сладость.
Но пища вся его несовершенна здесь;
Затем помалу он и гибнет, тлея весь.

(л. 61)

Тредиаковский писал не трактат, а поэму и потому стремился придать ей, насколько это было возможно и насколько это было в его силах, поэтическое звучание. Поэтому все шесть эпистол адресованы определенному лицу (вымышленному) — Евсевию, и в самом стиле поэмы заметно стремление автора придать изложению популярность и непринужденность тона, свойственного живой беседе. Так, в начале второй эпистолы Тредиаковский, как бы подытоживая то, о чем говорится в эпистоле первой, обращается к Евсевию:

Вообще, что утвердил и в веки утверждаю,
В особности о том теперь здесь рассуждаю.
Не всякому лехки доводы, признаю,
Читающему ту эпистолу мою.
Но твой, Евсевий, смысл толико просвещенный
От тонкости вещей не мог быть воспященный:
Ты, мню, употребил природну остроту,
Проник во глубину, взлетел на высоту
И, распростершись там, объял собой пространность,
А тем и твердость их и видел всю избранность.
Довольны для тебя тебе уж показал;
Не сомневаюсь я, ты словом тож сказал.
Однак, как весно мне, другим то все сообщаешь,
Что истинным себе и твердым ощущаешь.
Но всяк ли из других тебе подобен есть,
Хотя и многим в том я отдаю сие честь?

(л. 27 об.)

Конечно, выдержать эту манеру повествования Тредиаковскому не всегда удается, особенно в эпистолах первой и шестой, где он излагает наиболее сложные метафизические проблемы и, по-видимому, забывает о своем «собеседнике».

В «Феоптии» очень явственно заметны разные по своему стилистическому строю манеры повествования. В основном это различие определяется содержанием. Один стилистический ряд образуют собственно философские рассуждения, другой — картины и примеры, особенно взятые из живой природы. Таких картин и образов в поэме много, в них Тредиаковский несомненно воспользовался и своими собственными наблюдениями над повадками животных и рыб, сделанными, может быть, еще в юности, в пойме Волги:

При многих тмах примет, сия будь в образ нам:
Как рыбы из морей станицами к рекам
Плывут, чтоб их ловить тогда почти рукою,
Как в пресной там воде стеснятся густотою.

(л. 54)

Такова, например, неожиданно эмоциональная концовка рассуждения о пользе, которую человек получает от деревьев:

Что ж вещество дерев горит огнем природно;
То нас зимою греть весьма оно пригодно
И теплоту хранить естественную в нас
Печальныя зимы в трескучий самый мраз.

(л. 34 об.)

lib.pushkinskijdom.ru

В соответствии с содержанием и двоением стилистического строя поэмы в ней употребляются слова самых разнородных лексических рядов. С одной стороны, это философская терминология, вновь создаваемая Тредиаковским из материала хорошо ему известного церковнославянского языка, с другой — это конкретная лексика русского быта, которая производит странное впечатление рядом со словами самого «высокого штиля», если употреблять ломоносовское определение. Такое столкновение просторечия с церковнославянизмами уже отмечалось исследователями у Тредиаковского, например в «Тилемахиде». Но в «Феоптии» выбор лексических средств более точно мотивирован в каждом частном случае, и потому поэма не производит впечатления стилистической какофонии.

Многообразие и значительность содержания «Феоптии» делают необходимым ее тщательное изучение и скорейшую публикацию. В ней Тредиаковский — просветитель, философ и поэт — предстает во всем своем истинном значении, со всеми противоречиями своего мировоззрения и стиля.

Изучение неизданной философской поэмы Тредиаковского даст возможность лучше понять во всей ее полноте и сложности русскую поэзию 1750-х годов.

lib.pushkinskijdom.ru

А. ШТАМБОК

ОБ АВТОРЕ РАССУЖДЕНИЯ «О КАЧЕСТВАХ СТИХОТВОРЦА»

(К ВОПРОСУ О ДВУХ НАПРАВЛЕНИЯХ В РУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ КЛАССИЦИЗМА)

«О качествах стихотворца рассуждение», напечатанное в майской книжке академического журнала «Ежемесячные сочинения» в 1755 году, долгое время оставалось забытым. В 1935 году П. Н. Берков опубликовал его в «Неиспользованных материалах для истории русской литературы XVIII века», высказав свои соображения об его авторе. С тех пор оно многократно перепечатывалось в различных сборниках, получив признание как выдающийся документ русской эстетики классицизма.

Исследования П. Н. Беркова не только воскресили забытый памятник. Устанавливая автора статьи и определяя его эстетическую позицию, ученый поднимал вопрос о характере развития русского классицизма середины XVIII века.

Отметив совпадение мыслей и стиля «О качествах стихотворца рассуждения» с идеями и стилем произведений Ломоносова, П. Н. Берков пришел к выводу, что это рассуждение принадлежит перу Ломоносова.[1] Сопоставление рассуждения, приписанного Ломоносову, с «Рассуждением о начале стихотворства», опубликованном в июльской книжке журнала в том же году, позволило П. Н. Беркову сделать еще один вывод: оба рассуждения полемически заострены одно против другого. Авторство «Рассуждения о начале стихотворства» устанавливалось П. Н. Берковым документально. В опубликованных протоколах Конференции Академии наук автором его назван Г. Н. Теплов.[2] Имя Теплова связывалось с писателями школы Сумарокова, с которыми он был близок. Отсюда П. Н. Берков делал еще один важный вывод: два рассуждения выражали эстетические идеи двух враждебных школ — Ломоносова и Сумарокова.

Развивая эти положения в своей работе «Ломоносов и литературная полемика его времени», П. Н. Берков писал: «В рассуждении „О качествах стихотворца" Ломоносов выступил во всеоружии своего энциклопедического образования, показал глубокое понимание социально-воспитательной роли литературы и науки, развил программу подготовки писателя, столько же продуманную и основательную, сколько и малоприемлемую для поэтов-дилетантов из рядов среднего дворянства».[3]

Между Тредиаковским, Ломоносовым, Сумароковым и другими писателями середины XVIII века велись горячие споры по самым разнообразным вопросам литературы и языка. Но как бы ни толковать подоплеку этих споров, никаких теоретических статей, направленных одна против другой и затрагивавших коренные вопросы эстетики, до сих пор не было в распоряжении исследователей. Два рассуждения в «Ежемесячных сочинениях» стали теперь надежной основой для разграничения эстетических взглядов Ломоносова и идей писателей школы Сумарокова.

В этих двух рассуждениях П. Н. Берков раскрывал столкновение социальных тенденций враждебных лагерей. Он доказывал, что идеолог консервативного дво-

---

[1] П. Н. Берков. Неиспользованные материалы для истории русской литературы XVIII века. Анонимная статья Ломоносова. В кн.: XVIII век. Сборник материалов и статей под ред. А. С. Орлова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1935, стр. 327—336.

[2] Г. Н. Теплов (1717—1779) — ученик Феофана Прокоповича, ученый энциклопедических знаний и политический деятель. Ученые труды Теплова нередко замалчивались. П. П. Пекарский писал, что Теплов был способный и образованный человек, но не написал «в свою жизнь ни одной ученой статьи» (Петр Пекарский. История императорской Академии наук в Петербурге, т. II. СПб., 1873, стр. XVI). В действительности Теплов опубликовал 9 работ по самым разнообразным вопросам, не считая журнальных статей (см.: М. Н. Лонгинов. Биографические сведения о русских писателях XVIII века и библиографические известия об их произведениях. «Русская старина», 1870, № 8).

[3] П. Н. Берков. Ломоносов и литературная полемика его времени. Изд. АН СССР. М.—Л., 1936, стр. 176—177.

lib.pushkinskijdom.ru

рянства Теплов в «Рассуждении о начале стихотворства» выступал против основных положений статьи Ломоносова «О качествах стихотворца», отрицая общественно-воспитательное назначение искусства. Рассуждение Теплова вместо «учительной» поэзии выдвигало интимную лирику, «легкие» жанры, «чувствительное» искусство. Оно явилось «апологией дворянской „песенной" поэзии».

Исследования П. Н. Беркова, посвященные теоретическим статьям «Ежемесячных сочинений», в которых он устанавливал их полемическую направленность, решали узловой вопрос о двух путях развития русского классицизма. Автор определял различные социальные основы и коренные расхождения двух эстетических систем классицизма. «О качествах стихотворца рассуждение» стало рассматриваться как программный документ «гражданственного» направления русского классицизма и одно из лучших произведений этого рода Ломоносова. Оно было включено в «Избранные философские произведения» Ломоносова, вышедшие в 1940 году под редакцией Г. С. Васецкого.

Но вот Л. Б. Модзалевский обнаружил писарскую копию рукописи, с которой печатались статьи «Ежемесячных сочинений» 1755 года. Его исследования пролили новый свет на атрибуцию рассуждения «О качествах стихотворца». Л. Б. Модзалевский установил, что «О качествах стихотворца рассуждение» и «Рассуждение о начале стихотворства» переписаны рукой постоянного переписчика Теплова, актуариуса Х. Ф. Фёлькнера. Заголовок писарской рукописи первоначально был такой: «О качествах стихотворца рассуждение Григорья Теплова», — а затем имя и фамилия были вычеркнуты. Рукопись сохранила следы незначительной правки Теплова.[4]

Л. Б. Модзалевский произвел анализ стилистики и орфографических особенностей «О качествах стихотворца рассуждения». Его наблюдения расходились со стилистическим анализом П. Н. Беркова, которым последний подкреплял свои доводы о принадлежности статьи Ломоносову.[5] Но выводы Л. Б. Модзалевского о характере двух рассуждений совпадали с выводами П. Н. Беркова. Л. Б. Модзалевский подтвердил, что мысли «О качествах стихотворца рассуждения» соответствуют положениям «Риторики» 1748 года Ломоносова. Он так же, как и П. Н. Берков, полагал, что в статье «О качествах стихотворца» выражены идеи Ломоносова об «учительной» роли искусства, а в «Рассуждении о начале стихотворства» идеи сумароковской школы о «чувствительной» поэзии.

Как же объяснял Л. Б. Модзалевский эти противоречия в статьях, которые, по его предположению, принадлежат одному автору — Теплову? По существу, Л. Б. Модзалевский уклонился от решения вопроса, выдвинув ничего не объясняющую формулу, что между первым и вторым рассуждением «нет никакого расхождения, но и нет никакого сходства».

Документальные данные, указывающие на принадлежность Теплову статьи, которую справедливо принято считать выдающимся явлением русской эстетической мысли середины XVIII века, не привели Л. Б. Модзалевского к выводу, что толкование борьбы направлений в русской эстетике этого времени и позиции Г. Н. Теплова нуждается в коренном пересмотре. Наоборот, в докторской диссертации Л. Б. Модзалевский пошел дальше по пути П. Н. Беркова и еще более углубил пропасть между социальными тенденциями эстетики Ломоносова и эстетики Теплова.

Он утверждал, что рассуждение Теплова «О качествах стихотворца» объективно направлено против «феодально-реакционной группы дворянства во главе с Сумароковым», но сам Теплов оставался идеологом феодально-крепостнической реакции, «очень далеким от просветительных идей Ломоносова». Противоречия между реакционно-дворянской позицией Теплова и объективным содержанием его рассуждения, совпадающим с идеями Ломоносова, оставались загадочными.

Л. Б. Модзалевский объяснял появление «О качествах стихотворца рассуждения» каким-то недоразумением. По его мнению, «выступление Теплова носило случайный, эпизодический характер» и его проповедь «учительной» поэзии не отражала подлинной позиции, а была «лишь средством для достижения личных выгод». Вступив в область туманных предположений, Л. Б. Модзалевский не смог разъяснить, какие цели преследовал Теплов, выступая против своих собственных идеалов. Выводы Л. Б. Модзалевского опровергали его доказательство авторства Теплова в отношении рассуждения «О качествах стихотворца». Его атрибуция не получила признания.

---

[4] См.: Л. Б. Модзалевский. Ломоносов и его литературные отношения в Академии наук. Дисс. (рукопись). 1947. Отдельные главы диссертации напечатаны в сборниках «XVIII век» под редакцией П. Н. Беркова (вып. 3, 1958; вып. 4, 1959).

[5] В. В. Виноградов также считает, что «О качествах стихотворца рассуждение» «никакого отпечатка индивидуального стиля Ломоносова не содержит» («Вопросы языкознания», 1958, № 2, стр. 22).

lib.pushkinskijdom.ru

В новое издание «Избранных философских произведений» М. В. Ломоносова (1950) под редакцией Г. С. Васецкого приписанная Ломоносову статья «О качествах стихотворца» вошла без всяких оговорок. В изданиях 1952 и 1956 годов «Хрестоматии по истории русской литературы XVIII века», составленной А. В. Кокоревым, она отнесена к произведениям Ломоносова. В «Сборнике материалов к изучению истории русской журналистики» под редакцией В. П. Козьмина это рассуждение опубликовано без указания ее автора. В примечании к нему сообщается: «Автор этой анонимной статьи подобно М. В. Ломоносову был сторонником общественно-гражданской и „учительной" поэзии. В статье „О качествах стихотворца рассуждение" он выступает против Сумарокова и дворянских поэтов...» [6] Авторство Теплова, которого принято считать сторонником сумароковской школы, тем самым исключалось.

Из последователей Ломоносова (Поповский, Барков, Дубровицкий), как это доказывалось П. Н. Берковым, никто не мог быть автором этого рассуждения. Сам собою напрашивается вывод, который сделал П. Н. Берков, что автором его мог быть только Ломоносов.

А. Н. Соколов в «Очерках по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века», касаясь рассуждения «О качествах стихотворца», указывает, что авторство статьи «исследователи приписывают разным лицам: или Ломоносову, или Г. Н. Теплову». Но называя эту статью «одним из важнейших документов русского классицизма», он все же пишет: «Новую русскую поэтику, поэтику XVIII века, создают Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков».[7] Имя Теплова исключалось из числа выдающихся теоретиков классицизма середины XVIII века.

Более решительно против атрибуции Л. Б. Модзалевского высказался П. Н. Берков. В «Истории русской журналистики XVIII века» он писал по поводу статьи «О качествах стихотворца»: «...по ряду бесспорных признаков она должна быть приписана Ломоносову». Это утверждение П. Н. Берков сопровождал следующим примечанием: «Покойный Л. Б. Модзалевский в своей докторской диссертации выдвинул гипотезу о принадлежности „Рассуждения" Г. Н. Теплову, что совершенно противоречит общественной и литературной позиции Г. Н. Теплова, дружившего с Сумароковым и Елагиным и занявшего в полемике враждебную по отношению к основной идее „Рассуждения" позицию».[8]

Позднее, в «Истории русской критики», П. Н. Берков возвращается к «далеко не безразличному» и «осложненному» вопросу об авторе анонимной статьи. Хотя он и допускает гипотезу о принадлежности рассуждения «О качествах стихотворца» Теплову, но полностью сохраняет свою аргументацию в защиту авторства Ломоносова.[9]

Точка зрения П. Н. Беркова нашла отражение в кандидатской диссертации А. И. Дуденковой «Идейно-художественная борьба в русском классицизме». В автореферате диссертации она пишет о теоретических статьях в журнале «Ежемесячные сочинения»: «Одним из центральных произведений, к которому сходятся все нити полемики в журнале, была анонимная статья „О качествах стихотворца рассуждение". Автором статьи диссертантка считает Ломоносова, присоединяясь в этом к точке зрения П. Н. Беркова и возражая против мнения Л. Б. Модзалевского, называвшего автором Г. Н. Теплова».[10]

А. И. Дуденкова доказывает, что в развитии русской эстетики классицизма обнаружились два взаимоисключающих направления — «общенациональный, гражданский классицизм» Ломоносова и «дворянский классицизм» Сумарокова. «Выступая против ломоносовской эстетики, сумароковцы боролись с ней с позиции, проникнутой реакционно-философскими идеями».

Раскрывая противоречивость двух рассуждений, опубликованных друг за другом с промежутком всего в два месяца, А. И. Дуденкова приходит к логическому выводу: Теплов — идеолог реакционного дворянства, защищавший развлекательную поэзию, не мог быть одновременно автором «О качествах стихотворца рассуждения», в котором высказывались противоположные мысли об общественно-воспитательной роли искусства.

Л. Б. Модзалевский, утверждая, что идеи «О качествах стихотворца рассуждения» не совпадали со взглядами Теплова, сам ковал оружие против своей атри-

---

[6] Сборник материалов к изучению истории русской журналистики, вып. 1. М., 1952, стр. 47.

[7] А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. Изд. МГУ, 1955, стр. 49.

[8] П. Н. Берков. История русской журналистики XVIII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 94.

[9] История русской критики, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 67—69.

[10] А. И. Дуденкова. Идейно-художественная борьба в русском классицизме (1740-х, 1750-х, начала 1760-х годов). Ужгород, 1955, стр. 10—11.

lib.pushkinskijdom.ru

буции. Полагая, что оно было случайным для Теплова и «не имело глубоких корней», он аргументировал это тем, что до настоящего времени не обнаружено аналогичных произведений этого автора.

Ему не было известно письмо об искусстве Г. Н. Теплова, представленное в 1765 году в Совет Академии художеств в связи с избранием его почетным членом Академии.[11]

Между тем в письме в Совет Академии художеств Теплов развивает те же взгляды на общественно-воспитательную роль искусства, которые он защищал в журнале «Ежемесячные сочинения», что подтверждает принадлежность анонимной статьи Теплову, рассеивая на этот счет всякие сомнения.

В статье «О качествах стихотворца» Теплов проводил параллель между поэтом и оратором. Ссылаясь на древних авторов он писал, что в античных государствах поэзия, как и ораторское искусство, выполняла свою общественно-воспитательную роль. Благодаря этому в Греции и Риме стихотворство почиталось как наука и приобрело государственное значение.

Эту мысль он развивает и в письме об изобразительном искусстве. Ссылаясь на Плиния, он писал, что в античных государствах живопись играла ту же общественную роль, что и наука. Поэтому живопись была «принята в число наук свободных» и получила государственные привилегии, закрепленные в законодательных установлениях.

Теплов приравнивал стихотворца к ученому. В рассуждении «О качествах стихотворца» он требовал от поэта научных знаний и логической мысли. Стихотворцем нельзя стать без «природного таланта». Но этого мало. Для осуществления воспитательных и познавательных целей поэзии стихотворцу необходимо владеть «стихотворческой наукой» и глубокими знаниями «всех свободных наук». Без знания наук он не станет «совершенным стихотворцем». Теплов утверждал, что древние поэты обладали теми же качествами, что и ораторы и философы, преследуя общие цели.

Та же мысль лежит в основе его рассуждения об изобразительном искусстве. Он писал, что «живописец не меньшие качествы в разуме и науках иметь должен, как и оратор или стихотворец». У них общие воспитательно-познавательные цели, которых нельзя достигнуть без знаний. «Живописец без познания наук ... быть совершенным не может».

Не меньшее значение Теплов придавал моральным качествам стихотворца и живописца. «Положи основание, — писал он в рассуждении «О качествах стихотворца», — по правилам философии практической к благонравию». Это требование он предъявлял и к живописцу в рассуждении об искусстве: «...прямо воспитанный и обученный живописец не может лишаться ниже благонравия, ниже тех знаний. которые оратору и стихотворцу надобны».

В рассуждениях о стихотворстве и об искусстве Теплов развивал идею о необходимости поэту и художнику выступать во всеоружии знаний и моральных качеств, чтобы выполнять свою общественную роль в воспитании народа. Поэт должен быть гражданином и обращаться не к узкому кругу людей, а к народу, утверждал Теплов в статье «О качествах стихотворца». «В безделице я стихотворца не вижу, — цитировал он слова Цицерона, — в обществе гражданина видеть хочу, перстом указующим на людские пороки». Сходную мысль Теплов проводит в рассуждении об искусстве: античное искусство достигло совершенства потому, что обращалось не к узкому кругу людей, а выносилось на суд народа. Древние художники, писал Теплов, ссылаясь на Плиния, «в Дельфах и Коринфе перед народом на учрежденные места выносили свои картины, ища себе один перед другим у народа почтение». Теплов утверждал, что живописцы, подобно ораторам и стихотворцам, выполняли свою «учительную» роль, изображая «добродетель» и вызывая подражание делам героя.

Идею об общественно-воспитательной роли искусства, которую Теплов развивал в 1755 году, он продолжал отстаивать в 1765 году, пользуясь сходной аргументацией. Рассуждение об искусстве не только подтверждает принадлежность Теплову рассуждения «О качествах стихотворца», но и свидетельствует, что выступление его в «Ежемесячных сочинениях» не было случайным эпизодом и характеризовало его устойчивую позицию.

Но если Теплов последовательно развивал идеи об общественно-воспитательной и познавательной роли искусства и утверждал гражданские идеалы, то какое же место занимало в его эстетических взглядах «Рассуждение о начале стихотворства»? Где корни этого рассуждения? Чем вызвано одновременное появление двух

[11] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765, № 38. Некоторые выдержки из письма Г. Н. Теплова приводятся в книге Н. Молевой и Э. Белютина «Педагогическая система Академии художеств XVIII в.» (М., 1956, стр. 71—72). Полностью оно публикуется в Приложении к настоящей статье.

lib.pushkinskijdom.ru

несходных сочинений? Ответ на эти вопросы можно найти, если всесторонне рассмотреть позицию Теплова и определить его отношение к эстетике Ломоносова и Сумарокова.

Л. Б. Модзалевский, характеризуя «О качествах стихотворца рассуждение» как «беспредметное „учительство"», полагал, что связь его с идеями Ломоносова чисто внешняя, так как Теплов лишь заимствовал положения из § 2 вступления в его «Риторике» 1748 года. Этот вывод Л. Б. Модзалевский основывал на том, что Теплов в продолжение двадцати лет вел борьбу с Ломоносовым. Но такое толкование их взаимоотношений слишком односторонне. Л. Б. Модзалевский обходил факты, свидетельствующие, что они не только враждовали, но и близко сходились и поддерживали друг друга.

Выступление Теплова в «Ежемесячных сочинениях» не было случайным и поверхностным перепевом чужих мыслей. Теплов — автор книги «Знания, касающиеся вообще до философии», в которой обнаруживаются гносеологические корни его эстетических идей. Однако его философскому труду не уделялось достаточного внимания. Л. Б. Модзалевский привлекал этот труд лишь для сопоставления фразеологии со стилистикой рассуждения «О качествах стихотворца», доказывая принадлежность его Теплову.

Сохранившаяся за Тепловым репутация дворянского реакционера и непримиримого противника Ломоносова создавала предвзятое отношение к его философским идеям и у историков философской мысли.

Основываясь на этих представлениях, И. Я. Щипанов писал: «Вместе с церковниками и мистиками-масонами против материализма и атеизма выступали идеалисты. В этой связи следует отметить Г. Н. Теплова, который в 1751 г. выпустил книгу „Знания, касающиеся вообще до философии", направленную против материалистических идей Ломоносова, против просветителей XVIII в. Теплов требовал обуздать разум, ибо он якобы „всему злоключению бывает виновник". Христианское богословие объявлялось „наилучшей философией". Сама философия должна, по мнению Теплова, научить человека делать то, что „человека делает богу угодным, монарху своему верным и услужным".

Теплов считал, что мир создан богом, что высшей формой познания является божественное откровение. Он требовал от науки и философии беспрекословного подчинения богословию».[12]

Предвзятое отношение к Теплову привело И. Я. Щипанова к искажению смысла первого философского сочинения в России, открыто отвергавшего «старую философию» теологов.

Труд Теплова не был направлен против философских идей Ломоносова и в защиту богословия. Рецензируя рукопись Теплова, Ломоносов рассматривал автора не как врага своих идей, а как соратника. В рапорте в Академию наук в 1750 году он писал, что книга Теплова «весьма полезна будет российским читателям», и заканчивал его словами: «... для того за благо рассуждаю, чтобы она была напечатана».[13]

Ломоносов ни при каких условиях не останавливался на полпути в борьбе с церковно-схоластическими представлениями, и он не мог признать «полезным» и считать «за благо» издание труда, в котором бы содержались нападки на материализм и, что уже совершенно было для него неприемлемым, защищалась идея подчинения богословию науки и философии.

Предвзятое отношение к Теплову привело И. Я. Щипанова к необоснованному утверждению, что «Теплов требовал обуздать разум», тогда как вся книга его доказывала всеобъемлющую роль и могущество человеческого разума. «От разума, — писал Теплов, — цветут все художества, от разума все бывают изобретения ко всякому состоянию рода человеческого полезные. Все разумом живет и все разумом обращается...» [14]

Теплов вовсе не считал, что «высшей формой познания является божественное откровение», как это утверждает И. Я. Щипанов. Наоборот, защищая общественную роль науки и новейших открытий в естествознании, он исключал из науки сверхчувственное познание. Направляя свои философские рассуждения против схоластики, Теплов писал, что в «старой философии» «вся мудрость по большей части в словах и толковании слов находится» и «к нынешней весьма не годится». Он ставил перед философией две цели — теоретическую и практическую. Теоретическая цель — познать явления объективного мира, а практическая — показать путь к моральной «должности» человека и содействовать благу общества.

---

[12] Очерки по истории философской и общественно-политической мысли народов СССР, т. I. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 232.

[13] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 631.

[14] Г. Теплов. Знания, касающиеся вообще до философии. СПб., 1751, стр. 25.

lib.pushkinskijdom.ru

Вслед за просветителями Теплов объяснял общественное развитие «действием разума», а упадок и социальное зло заблуждением разума в ложных понятиях. Он писал: «Разум человеку, по-человечески говоря совершенный есть прямый руководитель к нашему благополучию, но когда не на истинной дороге поставлен, то всему злоключению бывает виновник»[15] И. Я. Щипанов цитировал лишь последние слова этой фразы, искажая мысль Теплова.

Теплов, как и Ломоносов, а позднее ученик Ломоносова Поповский, считал важным создание «науки философской» на «природном языке» и «прилежного обучения» этой науке «российских людей».

Утверждая философию здравого смысла, Теплов полагал, что она должна раскрывать силу разума и пути познания истины. Он определял три пути познания «знать вещи просто бытность», затем логическое познание причин явлений и, наконец, изучение «количества и силы» причин. Соответственно этому он различал три рода познания: историческое, философское и математическое. Божественному откровению места не оставалось.

В последнее время философский труд Теплова стали оценивать более объективно. Л. Петров, сближая идеи Теплова с философскими идеями его современников (Феофана Прокоповича, Татищева и Кантемира), писал, что Теплов «рассматривал философию как самостоятельную и вполне светскую науку».[16] Но Л. Петров не останавливается на анализе идей Теплова и без достаточных оснований утверждает, что Татищев пошел дальше его.

Прогрессивное значение философских идей Теплова отмечает и Ю. Коган. Сопоставляя взгляды Теплова и Козельского, он пишет: «Это учение о трех видах познания еще почти за два десятилетия до Козельского развивалось в России Г. Н. Тепловым и восходило к Вольфу».[17] Ю. Коган, конечно, прав, утверждая, что учение о трех видах познания получило у просветителя второй половины XVIII века Козельского более глубокое развитие и новое истолкование. Но если идеи Вольфа помогали наиболее прогрессивному мыслителю того времени развивать просветительскую идеологию, то в середине XVIII века они тем более приобретали важное значение.

Идеи лейбницианца Христиана Вольфа, из которых исходил Теплов, подрывали религиозно-схоластические учения. В 1746 году, примерно в то время, когда создавал свой труд Теплов, Ломоносов перевел книгу Вольфа под названием «Вольфианская экспериментальная физика». Эта была одна цепь борьбы за новое мировоззрение.

Как бы ни оценивать место Теплова среди русских мыслителей, несомненно одно — его идеи развивались в русле прогрессивной философской мысли. Истолковывая учение о трех видах познания, Теплов оставался идеалистом. Он рассматривал каждый вид познания как самостоятельный процесс. К историческому познанию он относил все, что приобретается чувственным опытом непосредственно каждым человеком или благодаря практическому опыту других людей. Чувственный опыт он считал первой ступенью познания. Вторая ступень познания — философская. Она состоит в том, чтобы «причину дать феноменам или каким-нибудь явлениям из понятий определенных».[18] Философское познание это логическое рассуждение, которое дает возможность установить все то, что «действительно или случайно быть может», и «находить подлинные причины». Но рассуждение, основанное на «конфузных понятиях», приводит к заблуждениям.

Теплов доказывает, что чувственный опыт должен соединяться с логическим рассуждением, чтобы раскрыть связь явлений в причинной зависимости одной вещи от другой. Соединяя две ступени познания — чувственное и логическое, он, однако, считал, что и оно не всегда раскрывает истину и должно быть дополнено математическим познанием. Математическое познание позволяет проверить рассуждение путем вычисления, измерения и сопоставления величин и определить в количественных соотношениях силу тех или иных причин и следствий. Теплов утверждал, что самое совершенное познание — это «тройственное», когда историческое, философское и математическое дополняют друг друга.

Философия Теплова не отличалась последовательностью. Полагая, что причины явлений выводятся из «понятий определенных», он оставался на рационалистических позициях. Но соединяя понятия с чувственным опытом, он шел по пути преодоления рационализма. Теплов не поднялся до материализма Ломоносова, но подходил к нему.

---

[15] Там же, стр. 24.

[16] Л. А. Петров. Философские взгляды Прокоповича, Татищева и Кантемира. «Труды Иркутского государственного университета им. А. А. Жданова», серия философская, т. XX, вып. 1, 1957, стр. 25.

[17] Ю. Я. Коган. Просветитель XVIII века Я. П. Козельский. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 79.

[18] Г. Теплов. Знания, касающиеся вообще до философии, стр. 107.

lib.pushkinskijdom.ru

Теория познания, которую разрабатывал Теплов, служила основанием его эстетических воззрений. В книге «Знания, касающиеся вообще до философии» он лишь вскользь затрагивал область художественного творчества, но в толковании его уже в зародыше содержались те эстетические принципы, которые он развил позднее в рассуждениях о поэзии и искусстве.

Теплов полагал, что путь к совершенному искусству лежит в соединении чувственного опыта и философского познания, практики и теории. Но эмпирическим путем художник может добиться известного успеха. Мы видим, писал Теплов, множество музыкантов, которые превосходно исполняют музыкальные произведения, «хотя сами не знают, для чего та или иная нота согласна с другою», и «никакого понятия не имеют» о «простой музыкальной композиции». Так же и стихотворец может незаметно для себя развить свои творческие задатки, даже не зная, каким путем он достиг искусства.

Во всех этих успехах решающую роль сыграла «натуральная способность». «Натуральная способность» необходима в любом творчестве, «но она, конечно, одна не приводит человека в совершенство». Для развития художественного творчества нужны теоретические знания, а также условия для приобретения их. «Может быть, — писал Теплов, — не один стихотворец потаен остался в ремесленном человеке, за тем только, что он в таких обстоятельствах родился, что ему легче и ближе можно было научиться ремеслу, нежели приучить врожденный свой талант духа стихотворческого к тому, чтоб ему стать совершенным стихотворцем».[19]

Теплов говорил о «натуральной способности» людей из народа. Он приводил в пример простого крестьянина, который поднял большой колокол в Троицкой обители, тогда как лучшие архитекторы и механики «несколько недель о том голову ломали и делали разные проекты к апробации». Доказывая необходимость знаний для всех, он затрагивал социальный вопрос. Теплов утверждал, что творческий процесс должен быть осмыслен путем приобретения теоретических знаний и создания благоприятных «обстоятельств» для этого, иначе творческие задатки могут заглохнуть или развиться по неправильной стезе. Он полагал, что философское познание в художественном творчестве так же необходимо, как и историческое, и должно дополняться одно другим.

Искусство и науку Теплов подчинял общим законам мышления, но не отождествлял их. Он полагал, что искусство пользуется своими образными средствами выражения и каждый художник должен изучить свою особенную науку: поэт — «стихотворческую науку», музыкант — «музыкальную композицию» и т. п. Но, помимо этого, каждому художнику необходимы еще те общие теоретические знания, которые нужны ученому, чтобы познать «дальние действия вещей», их «подлинную причину» и избежать «конфузных понятий».

«От темности и сумнительного разума», писал Теплов, мы получим «темное и конфузное понятие... понятиям, между собою больше или меньше разнствующим, одно имя часто случается давать. К сему я причитаю все риторические фигуры, метафоры, аллегории, в которых, ежели прилежно станем разбирать, то безмерное множество найдем противоречия».[20] Он утверждал, что образный язык искусства должен подчиняться одним законам логики.

В «Знаниях, касающихся вообще до философии» Теплов намечал пути, которые ведут к совершенному искусству: чувственный опыт, дополненный теоретическими знаниями, подчинение образных средств выражения законам логики. Эти положения он развил в двух рассуждениях в «Ежемесячных сочинениях».

В рассуждении «О качествах стихотворца», доказывая, что совершенным стихотворцем нельзя стать без философских знаний, Теплов предъявлял к нему требование: «Изучись определять понятия и силлогически представлять твои мысли».[21] Поэта он приравнивал к ученому, называя стихотворство «труднейшей наукой» и включая его в «одну неразделимую фамилию» наук, имеющих «между собою взаимство и соединение». В этом рассуждении Теплов более всего уделял внимание сходству искусства и науки, определяя для них общие законы логики.

В «Рассуждении о начале стихотворства» Теплов подходил к поэзии с другой стороны, раскрывая ее чувственную основу. Он доказывал, что поэзия чувственна по своей природе потому, что она родилась из потребности человека выражать свои чувства.

В двух рассуждениях Теплов определял две стороны искусства: в первом — логическую, во втором — чувственную. Но между этими рассуждениями не было никакого расхождения, а тем более противоречия. Рассуждения «О качествах стихотворца» и «О начале стихотворства» тесно связаны между собою. На эту связь указывал сам Теплов. В «Рассуждении о начале стихотворства» он писал: «Прежде

---

[19] Там же, стр. 22.
[20] Там же, стр. 89.
[21] «Ежемесячные сочинения», 1755, май, стр. 383.

lib.pushkinskijdom.ru

нежели рассуждаемо было о качествах стихотворца, надлежало было показать свое мнение о начале стихотворства; но тогда нужда востребовала ускорить с тем, чтобы найти прямого стихотворца и отличить от того, кто напрасно имя сие на себя приемлет: того ради порядок по нетерпеливости нарушен».[22] Эти слова приводил в своей диссертации Л. Б. Модзалевский в подтверждение принадлежности двух рассуждений Теплову, но он отказывался признавать между ними что-либо общее. Если б эти рассуждения были несходными по мысли и ничем не связаны, то Теплову не было бы никакой надобности указывать на порядок их расположения, оговаривая, что последовательность их публикации нарушена. Оговорка Теплова имеет свой смысл. Она свидетельствует, что он мыслил эти статьи как две части одного рассуждения, взаимно связанных между собой.

Порядок, который устанавливал Теплов, оговаривая, что «Рассуждение о начале стихотворства» должно предшествовать рассуждению «О качествах стихотворца», логически вытекал из тех положений, которые он обосновывал в «Знаниях, касающихся вообще до философии». В философском сочинении Теплов рассматривал чувственный опыт как первую ступень познания, предшествующую логической ступени. В следующей главе он рассматривал вторую ступень познания — логическую, связывая ее с развитием научных знаний и доказывая, что чувственный опыт, эмпирические знания должны соединяться с теоретическими знаниями.

Защищая с этих позиций познавательно-воспитательное значение художественного творчества, Теплов в двух рассуждениях с той же последовательностью развивал идею о чувственной природе искусства и переходе его к логическому обобщению. Рассматривая «дух стихотворческий» как чувственное восприятие, Теплов доказывал, что он должен быть дополнен логическим мышлением.

Свое понимание сущности искусства Теплов обосновывал историческими условиями его происхождения и развития. Теоретические положения статьи «О качествах стихотворца» он подкреплял выводами из наблюдений над различными фазами поэзии в статье «О начале стихотворства».

В «Рассуждении о начале стихотворства» Теплов устанавливал две основные причины, послужившие началом развития поэзии и искусства, —стремление человеческой натуры к подражанию и удовольствию. Эти свойства, заложенные в самой природе человека, постепенно развились и нашли выражение в рисунках и пении. В них человек подражал окружающему и выражал свои чувства. Наиболее сильным чувством Теплов считал любовь. «Она родила любовные мысли, она родила любовные речи», которые соединялись с пением и облекались в стихотворную форму. Это и послужило началом поэзии. Библейская версия происхождения поэзии, которую приводил Тредиаковский, исключена полностью.

Теплов полагал, что чувственное восприятие окружающего мира и подражание были источником поэзии. Поэзия древнейших времен подражала всему, «что с человеком случилось в жизни или случиться могло». Подтверждение этому Теплов находил в народной поэзии, которая развивалась, не зная «никаких правил стихотворческих», сохранив первородную безыскусственность. Но и без знания правил стихотворцы, следуя естественному влечению, по-своему представляли окружающее. В песнях народа раскрываются «истории царей, бояр и молодцов».

Подражание явлениям жизни и выражение своих чувств в начальный период поэзии и искусства не имело еще никаких целей, кроме чувственного удовольствия. Но со временем искусство «превратилось в некоторую важность» и приобрело «своих особенных мудрецов». Они стали использовать свойства поэзии не только для удовольствия, но и для пользы. Она стала служить «наставлением в нравах», прославлять «храбрость предков», выражать сочувствие несчастным и осуждать пороки. Общественная польза поэзии привлекала к ней ученых, которые стали вырабатывать научные правила, чтобы еще больше повысить ее значение. Первоначальные свойства поэзии — подражать природе и выражать чувства — на новой ступени развития приобрели новые качества — поэзия стала выражать понятия и служить воспитательным целям.

Теплов доказывал, что происхождение и развитие искусства определяет его сущность в соединении чувства и разума, удовольствия и пользы. Особенность искусства он видел в том, что оно может достигать цели не прямым путем, а опосредованно, через эмоциональное воздействие обращаться к разуму. Теплов писал: «Науки и искусства между собой определяются тем, что первые обращаются к пользе, а последние иногда к пользе, а иногда к единому увеселению или изощрению нашего разума, который после всегда служит руководством к познанию других вещей».[23]

Это определение не противоречило его пониманию воспитательной роли искусства в рассуждении «О качествах стихотворца». Теплов полагал, что искусство

[22] Там же, июль, стр. 3.
[23] Там же, стр. 3—4.

lib.pushkinskijdom.ru

всегда сохраняет свое воспитательное значение и «изощряет разум», даже когда оно пользуется только эмоциональными средствами. Но он считал, что более высокое общественное значение оно приобретает тогда, когда соединяет чувственное познание и логическое обобщение.

В рассуждении «О качествах стихотворца», требуя от поэта качеств ученого, Теплов доказывал, что искусство и наука исходят из общих законов логики и служат общим целям. Но он не отрицал чувственную основу искусства и присущие ему эмоциональные средства воздействия, а подчинял их воспитательно-познавательным задачам. Он писал: «Не довольно того, что стихотворец усладить желает, когда он ничего научить не может».[24] Чувственное наслаждение недостаточно, оно не исчерпывает назначения искусства, но не исключается.

Эмоциональные особенности искусства остаются и тогда, когда оно служит своим высшим целям — познанию истины и воспитанию. Искусство в отличие от науки служит не только пользе, но и наслаждению, оно своими средствами действует одновременно на разум и чувство. Эту мысль, которую Теплов развивал в двух рассуждениях о поэзии, он выражал и в письме в Академию художеств. «Живописец, — писал Теплов, — неменьшие качествы в разуме и науках иметь должен, как и оратор или стихотворец, который похвалить вознамеривается своего героя, который удостоверить хочет своих речей мысль человеческую и который восхитить желает сердце слушателей. Те словами представляют картину, а сей чертами и красками то изображает».

Здесь сформулирована основная идея эстетики Теплова о чувственной основе и логических понятиях искусства, которое пользуется своими особенными средствами, но достигает тех же познавательных и воспитательных целей, что и наука. Искусство «удостоверяет мысль», но в то же время «восхищает сердце», пользуясь образными средствами выражения.

Во всех своих сочинениях Теплов доказывает, что искусство и наука разными средствами стремятся к одной цели. Но если искусство, пользуясь образными средствами, только «восхищает сердце», оно ослабляет разумное начало и тем самым снижает задачу познания истины и воспитания. Теплов считал закономерным выражение чувств в искусстве, потому что и они в конечном счете приносят пользу, опосредованно воздействуя на разум. Но он полагал, что в этом случае оно несовершенно. Искусство только тогда может выполнить свою общественную роль, когда оно дополнено качествами науки — разумными понятиями сущности вещей. Эта идея обоснована Тепловым в двух рассуждениях, опубликованных в журнале «Ежемесячные сочинения». «Рассуждение о начале стихотворства» неотделимо от рассуждения «О качествах стихотворца» и имело не меньшее теоретическое значение.

Эстетические идеи Теплова представляли целостную систему взглядов, которую он настойчиво развивал в различных сочинениях. Совпадение эстетических идей Теплова со взглядами Ломоносова проявляется не только в рассуждении «О качествах стихотворца», но и в «Знаниях, касающихся вообще до философии», и в «Рассуждении о начале стихотворства», и в письме в Академию художеств.

Рассматривая сущность искусства в соединении чувственного и логического начала, Теплов не развивал свою мысль с той последовательностью, которой отличались материалистические взгляды Ломоносова, но выводы их совпадали. Подчеркивая роль чувственного восприятия, Ломоносов писал, что «живо представленные описания» «очень в чувства ударяют». Но главное в искусстве идеи. «...И для того, — писал Ломоносов, — с высокого седалища разум к чувствам свести должно и с ними соединить...»[25] Отсюда вытекали и те задачи, которые выдвигал Ломоносов перед ораторами и стихотворцами: «...кто имеет большее познание настоящих и прошедших вещей, то есть чем искуснее в науках, у того большее есть изобилие материи к красноречию».[26] Теплов исходил из тех же теоретических предпосылок, доказывая, что стихотворцу и живописцу необходимо обладать широкими научными знаниями, чтобы, услаждая чувства, «изощрять разум».

Основное отличие положений «Рассуждения о начале стихотворства» Теплова от эстетических идей Ломоносова многие исследователи находили в том, что Теплов раскрывал значение «малых» жанров, любовной лирики, а Ломоносов утверждал «высокие» жанры, гражданскую поэзию. Но в «Рассуждении о начале стихотворства» Теплов не преувеличивал значение «малых» жанров и не защищал их преимущество перед «высокими». Напротив, устанавливая историческую закономерность существования любовной лирики, он доказывал, что стихотворство постепенно усовершенствовалось и стало служить «учительным» целям. Он признавал значение лирической поэзии, но ставил ее ниже гражданской.

---

[24] Там же, май, стр. 375—376.
[25] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, 1952, стр. 170.
[26] Там же, стр. 96.

lib.pushkinskijdom.ru

Эти эстетические положения совпадают с воззрениями Ломоносова. В программном стихотворении «Разговор с Анакреоном» Ломоносов защищал героические темы, «высокие» жанры, но не отрицал анакреонтики. Обращаясь к Анакреону, он называл его «великим философом» и писал:

Но славой после року
Ты мог до нас дожить.

Эстетические идеи Теплова развивались в русле идей Ломоносова. Он исходил из тех же теоретических предпосылок, защищая воспитательно-познавательное значение искусства в двух рассуждениях о поэзии и письме в Академию художеств.

Два рассуждения в «Ежемесячных сочинениях» служили исследователям отправным пунктом для разграничения двух направлений в русской теории классицизма. Но эти рассуждения представляют единое целое, которое нельзя расчленить, обнаружив в одной части идеи Ломоносова, а в другой — Сумарокова, потому что обе части логически вытекали из социально-политических и философских взглядов Теплова.

Теплов самостоятельно и последовательно развивал свои эстетические идеи. Они не были заимствованы из «Риторики» Ломоносова, хотя и совпадали с основными ее положениями. В той же мере идеи Теплова не расходились с эстетикой Сумарокова. Основное положение, на котором строились эстетические рассуждения Теплова, — соединение чувственного и логического начал в искусстве — совпадали со взглядами Сумарокова.

Конечно, это не значит, что эстетика классицизма была однородной. Столкновение и размежевание идей определяло развитие эстетической мысли середины XVIII века. Но целостность эстетической системы Теплова, которая неоправданно расчленялась, свидетельствует, что главная линия размежевания идей проходила не внутри той теории классицизма, которую он защищал, а за ее пределами. Где же проходил главный рубеж, разъединяющий два направления в теории классицизма?

В разных странах и в различные периоды классицизм проявлялся далеко не сходно. Нормативно-рационалистическая эстетика классицизма Ле Боссю и Буало глубоко расходилась с просветительской эстетикой классицизма Вольтера и Монтескье, возникшей на других социальных и гносеологических основах.

На новых основаниях строилась эстетика Александра Попа в Англии и Готшеда в Германии. В XVIII веке в русском классицизме также возникали различные тенденции. Вторая треть XVIII века была периодом подъема русской эстетической мысли и формирования идей классицизма. Принципы нормативно-рационалистической эстетики классицизма нашли выражение в историко-теоретических статьях академического журнала «Примечания на ведомости».

Автором трех статей, в которых наиболее отчетливо выражены принципы нормативно-рационалистической системы классицизма, был Я. Штелин. Подчиняя художественный образ отвлеченной идее, Штелин призывал создавать идеальные образы, в которых понятие добра и зла могли получить наибольшую отчетливость и логическую ясность. Если в изображении порока будет представлено «нечто великодушное», а в образе добродетельного героя — какая-либо «подлая вещь», то это, «по мнению Штелина, затемняет идею. Он полагал, что «такое погрешение не в самой науке» художественного творчества нужно искать, а в «неразумении художника», нарушающего логику искусства.[27]

Подчиняя художественное творчество всецело отвлеченным понятиям, Штелин утверждал, что в «высоких» жанрах должны изображаться необыкновенные действия и фантастические герои. Теоретики рационалистической эстетики выдвигали единые и неизменные нормы для искусства всех времен и народов, рассматривая античное искусство как абсолютный идеал красоты.

Штелин и его единомышленники в своих эстетических идеях исходили из признания высокой воспитательной роли искусства, но их нормативно-рационалистическая эстетика классицизма отступала от тех просветительских идей, которые содержались в эстетике Кантемира.

Кантемир придерживался рационалистических взглядов, но придавал значение чувственному опыту. Не отрицая всеобщих норм, он говорил о национальных свойствах искусства и его гражданском назначении. Эти идеи получили развитие в теории Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова и Теплова, создавших эстетику классицизма на новых основаниях.

Штелин и его единомышленники подчиняли искусство вкусам двора. Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков и Теплов стремились подчинить искусство служению гражданским идеалам. Каждый из них по-разному понимал гражданские

[27] «Примечания на ведомости», 1739, ч. 86, стр. 342—343.

lib.pushkinskijdom.ru

идеалы, но их объединяла общая цель — расширить сферу искусства и поднять его общественно-воспитательное значение.

Другая особенность просветительской эстетики классицизма заключалась в том, что, преодолевая рационализм, она строилась на новых философских основаниях. Еще Тредиаковский, тяготевший к рационализму, высказывал сенсуалистские идеи о роли «пяторицы чувств», которые позволяют «изображать себе вещи телесные». Эстетика Ломоносова была материалистической в своей основе. Фантазию, или «совображение», он определял как логическое обобщение наблюдений объективного мира. Он требовал в искусстве «рачительного наблюдения» и «философского остроумия».

Против рационализма резко восставал Сумароков. Он называл картезианскую философию «голым романом», а априорные построения в искусстве «бредом наяву». Сумароков был сенсуалист и истолковывал его материалистически.

Исторический взгляд на развитие искусства был еще одной отличительной особенностью их эстетики. Устанавливая изменение искусства в разные эпохи, Тредиаковский приходил к новым теоретическим выводам: сущность искусства «как подражание естеству» остается неизменной, но формы искусства, «способ речи или стих», исторически изменяются. Он обосновал закономерность развития национальных форм, отступая от всеобщих норм античного искусства.

Ломоносов шел дальше в пересмотре античных канонов. Он писал, что античное искусство чаще всего представляет «баснотворные деяния», изображение которых переходило из века в век «едва ли не до отвращения духа». Он полагал, что новые идеи и представления должны находить выражение в новых формах и образах национальных героев.

Вместо мифологических образов просветительская эстетика классицизма выдвигала исторические темы и образы национальных героев. Сумароков считал «первой должностью» художника «изображати истории своего отечества». Утверждение исторических тем вместо мифологических, защита национальных форм и образов также было особенностью эстетики просветительского классицизма.

Эти черты отличали просветительский классицизм и объединяли его теоретиков. Они исходили из общих теоретических предпосылок и приходили к сходным выводам. Просветительская эстетика классицизма, хотя и оставалась нормативной, устанавливая иерархию жанров, по-новому истолковывала эстетику Аристотеля и Горация, оправдывая более гибкое и широкое толкование античных канонов.

Полемика между Ломоносовым и Сумароковым по вопросам литературы и языка не вела к пересмотру общих положений просветительской эстетики классицизма. Сумароков никогда не отрекался от них. Как бы далеко они ни расходились, их взгляды вытекали из общих основ и развивались в одном направлении создания эстетики просветительского классицизма.

К этому направлению эстетической мысли принадлежал Теплов. С позиций просветительского классицизма он раскрывал сущность и назначение искусства. Так же как и Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков, он придерживался исторического взгляда на развитие искусства. С ними роднит его понимание национальных особенностей искусства. Во всех основных положениях эстетики он сходился с Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым и расходился с эстетикой Штелина.

Раскрывая воспитательно-познавательную сущность искусства, Теплов подчинял его гражданским идеалам. В рассуждении «О качествах стихотворца» он писал: «Ежели из правил политических знаешь уже должность гражданина, должность друга и должность в доме хозяина, и все статьи, которых практика в философии поучает. то стихами богатство мыслей не трудно уже украшать, был бы только дух в тебе стихотворческой».[28]

Определяя качества стихотворца, необходимые для создания совершенного произведения, Теплов исходил из тех понятий о роли разума и «практической философии» в «истинном разумении пути спасительного», которые он определял в «Знаниях, касающихся вообще до философии».

Теплов не отрицал принципа подражания классическим образцам, но его толкование этого принципа открывало простор к творческой свободе. Он призывал не искать в античном искусстве неизменных канонов, а самостоятельно изучать его, с тем чтобы открыть у классиков то, что «другими подражателями в них не открыто». Он утверждал, что искусство не должно останавливаться в своем развитии, а постоянно обновляться и обогащаться. Отстаивая проявление в искусстве творческой индивидуальности, он требовал, чтобы поэт не замыкался в традициях, следуя установленным «правилам», а «сам доискивался» их, «последуя самому себе».

Теплов отрицал понятие единого и неизменного идеала красоты, защищая идею развития национальных форм. «Рассуди, — писал он, — что все народы в упо-

[28] «Ежемесячные сочинения», 1755, май, стр. 384.

lib.pushkinskijdom.ru

треблении пера и изъявлении мыслей много между собой разнствуют».[29] То, что хорошо «в стиле» латинском или французском, может оказаться совершенно неуместным в русском. Теплов доказывал, что стиль должен создаваться «из свойств собственного своего языка». Он допускал освоение народного языка, хотя и с некоторыми ограничениями, советуя исправлять испорченное слово.

Все эти идеи Теплова вытекали из общих положений эстетики просветительского классицизма. Их разделяли и Ломоносов и Сумароков. Теплов не только обобщал основные идеи просветительского классицизма, но и развивал их. В этом и была его заслуга. В своих рассуждениях Теплов обосновывал соединение чувств и разума в художественном творчестве. Он не дошел до понимания единства чувственного восприятия и логического обобщения в художественном образе. Полагая, что в чувственную природу искусства разумные понятия были привнесены «особенными мудрецами», он механически присоединял чувственный образ к понятию. Но Теплов делал новый шаг к пониманию единства чувственного и логического начала в художественном образе, получившего теоретическое обоснование уже во второй половине XVIII века, когда в искусстве и литературе стирались грани между высокими и низкими жанрами, лиризм соединялся с эпичностью.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Письмо об искусстве Г. Н. Теплова, представленное в Совет Академии художеств

Труды, в которых общество ваше под благословенною державою вашей основательницы ныне упражняется, отечеству полезны и в роды родов ваших будут достохвальны.

Что может быть вящшим вам побуждением, как сии предметы, которыми древние и нынешние просвещенные народы под покровительством премудрых государей украшаются? Щедрота монархини нашей Екатерины Второй вашим на картинах изображаем, вашим изваянием и вашего искусства твердым сооружением храмов божиих и других зданий великолепных пребудет навеки потомкам известна.

Воспитанное и обученное для сего в Академии вашей юношество даст плод своему наследству, который теперь оно приемлет от вашего тщания.

Живописство, скульптура и архитектура, для которых наша всемилостивейшая государыня Академию вашу учредить с премудрым узаконением благоволила, по справедливости знатнейшими между другими художествами у вас названы. Древние уже писатели оставили нам память, в каковом достоинстве перьвое из них почитаемо было. Я тем больше живописство перьвым почитаю, что оно последним двум по существу своему служит основанием. Плиний, говоря о древних греческих живописцах, пишет следующее: «Памфилий-де Македонской, славнейший в науках и живописстве, за основательное правило положил, что живописец без познания наук и без искусства в арифметике и геометрии быть совершенным не может. Чему он и обучил через десять лет Апеллеса и Мелантия. По его установлению во всей Греции благородных детей воспитывали в науках нераздельно с живописством, и тогда вперьвые художество живописное принято в число наук свободных. Наконец, он говорит: Изстари-де живописству почитание было приносимо, и обучалися оному свободные и благородные люди, а заповедь вечная была, чтоб рабы оному николи обучаемы не были». К сему в дополнение видеть можно древние привилегии, собранные в комментариях на законы Феодосиевы, в Афинах живописцам данные, но с тою всегда предосторожностью, что не инако как сими свободами в благонравии воспитанные пользовалися. Сие достохвальное у философствующих правителей установление основано было на том, как видится, мнении, чтоб изображающие натуру человеческую и всего видимого вещества не выступали из правил пристойности и благонравия в то время, когда они достигли сего таланта, а представляли прямое богопочтение и добродетели, которых бы изображение подвигом быть могло зрителям к подражанию или услаждали зрение и мысль нашу неповинным представлением всего того, что рука божия сотворила в мире вещественном. Но римляне обучались оному единственно для изображения роду и дел своих. По мнению их, живописец не меньшие качествы в разуме и науках иметь должен, как и оратор или стихотворец, который похвалить вознамеривается своего героя, который удостоверить хочет изобретением своих речей мысль человеческую и который восхитить желает сердца слушателей. Те словами представляют картину, а сей чертами и красками то изображает. Не излишне его превознесу, ежели скажу, что прямо воспитанный и обученный живописец не может лишаться ниже благонравия, ниже тех знаний, которые оратору и стихотворцу

[29] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

надобны; но оратор и стихотворец благонравный может остаться совершенным без знания живописного искусства. В таком-то мнении, как видится, древние почитали сие искусство, и сие причиною было, что старинные греческие живописцы или полководцы, или знатные в обществе люди при том были и в Дельфах и Коринфе перед народом на учрежденные места выносили свои картины, ища себе один перед другим у народа почтения. Таким образом знатный ковалер Халкидонской Тимагор выиграл у Панея почтение картиною и тем в игре, называемой Пифия, прославился, о чем тот же Плиний, римской писатель, упоминает.

Скульптура не меньше также между знатными искусствами в древности почиталася. Идолы Лавановы, похищенные Рахилью, и златый овен, поставленный израильтянами в пустыни, показывают в священном писании, сколь сие искусство древнейшее есть. Она, приведенная уже в совершенство греками по причине богопочтения, Тарквинием в Тоскан переведена, а склонностию к великолепию умножена и в наивящшую славу возведена римским народом. Фидиас, славный скульптор афинской, и по нем иные многие дела римские на статуях, барелиевах и изваяниях совершенным искусством достопамятными нам учинили. Кто не удивляется ныне Праксителем изображенным коням в Риме на Монтекавалло? И кто не видит на многих оставшихся тех веков статуях и других изображениях славу и дела тогдашнего римского народа и его героев? Не сим ли оные искусством столь долговечно нам преданы? Но пользу архитектуры описывать нужды нет, ниже доказывать в древности совершенство оныя. Потому что все великолепные ныне здания начало и украшение свое от тех веков приемлют, которых остатки от древности нам совершенство их свидетельствуют.

Сии столь славные и древние художествы и в новейших веках не лишилися еще своего между благородными почтения, о которых нет нужды упоминать, потому что высокопочтенному собранию паче нежели мне имяна и достоинства живописцев, скульптуров и архитектов, в Европе бывших и нынешних, известны, таковых, которые в подражание нашему народу служить или оставленными по себе трудами или вновь ныне издаваемыми могут и которые тем себе у всего разумного света славу уже заслужили.

Таким удивлением и почитанием я будучи возбужден к сим трем знатным художествам, а паче и щедротою монархини нашей, с каковою сия Академия для обучения оных в отечестве нашем учредилася, ободрен, несказанную ревность имею, где только силы мои достигнуть могут и время дозволит, служить высокопочтенному собранию и моими малыми способностями, которые не дале простираются, как только до прямого об них рассуждения и до средств, через которые они распространяться должны в отечестве нашем. Высокопочтенное собрание согласиться со мною может, что не великое надобно к сему иметь искусство в живописте, дабы в подробность рассуждением входить всякой картины. Вымысл, рисунок и расположение красок всякую одобряет или порочит. Но сии свойствы познавать можно и не упражняющимся в живописте, когда они некоторое только понятие от малого в том научения имеют и от многого видения знатных живописных кабинетов, на которые они всегда смотрели любопытными глазами, а притом и чтения пристойных к тому книг. Я никогда живописцом не бывал, да и не чтился быть оным, но обучался живописту для одной моей забавы и почтения к сему художеству. Охотою же моею достиг, без тщеславия сказать, до того, что о совершенстве инвепции, пропорционального рисунка и колорита, а к тому и перспективы судить могу, поелику перьвые основания мне оных известны и поелику разного времени характеры живописцов разбирать несколько разумею; паче же всего желание мое есть, видя щедроту монаршую к нам, трудиться иногда советами там, где высокопочтенная Академия художеств востребовать от меня оных похочет. И для того за особливое себе удовольствие приму, когда высокопочтенное собрание изберет меня почетным своим членом. Честь мне сия будет не по моим малейшим талантам, но и потому, что я без лести прямым и истинным почитателем общества вашего назваться могу и есм

Превосходительный господин президент
и высокопочтенное собрание Академии художеств

Ваш покорный слуга Григорий Теплов

Сентября 15 дня 1765 года

lib.pushkinskijdom.ru

М. АРЗУМАНОВА

НОВОЕ О Ф. ЭМИНЕ

О биографии Ф. А. Эмина существуют, как известно, самые противоречивые сведения. Так, до сих пор точно не удалось установить ни его национальность, ни время и место его рождения. Поэтому всякие материалы, проливающие свет на обстоятельства жизни и творчества Ф. Эмина, представляют для нас значительный интерес.

В архиве Министерства иностранных дел и в Центральном историческом архиве г. Ленинграда нами было обнаружено несколько документов, расширяющих сведения о первых годах жизни писателя в России.

Известно, что в 1761 году Эмин приехал в Россию, где поступил на службу сначала в Сухопутный шляхетный корпус в качестве учителя, а затем перешел в Коллегию иностранных дел — переводчиком. Но, очевидно, более чем скромное положение переводчика не удовлетворяло Эмина, так как, прослужив меньше года в Публичной экспедиции коллегии, он 14 января 1762 года подал на высочайшее имя прошение следующего содержания: [1]

«Всепресветлейши державнейши велики государь император Петр Феодорович самодержец всероссийской государь всемилостивейши

Бьет челом Государственной коллегии иностранных дел переводчик Феодор Эмин. а о чем тому следуют пункты.

I

Уже доволно известно Государственной коллегии иностранных дел, что я урожденец из Константинополя, и коим образом будучи турецкой нации и закона, оставя отечество мое и полковнически чин, выехал в Государство Вашего Императорского Величества для восприятия православной веры, по восприятии которой присяг я на вечне подданство Вашему Императорскому Величеству и имею частие быть определенным в службу Вашего Императорского Величества в вышеписанную коллегию при порутческим рангу, со сто пятьдесят рублев жалованя в год, до переводов на латынском, италиянском, гишпанском, португалском, англицком, полском, турецком и российском языках, прочие же чужестранци, приехавшие в здешнее Государство на маловременную толко службу, такие получили чины, какие и в своей земле имели, а я, бедной и чужестранной, восприявши православную веру, не токмо перваго моего чина не получил, но и так малым жалованем пожалован, что никоим образом жить не могу и чрез долги до крайнего бедства з женою моею из домовыми притчи буду должен, да и ныне уже 250 рублев долгу на себе имею, в которой я вошел как для заплачения за перевози шкиперам, везущим мне в здешнее Государство, так и для моего пропитания долгое время здесь без определения находясь, да и по определении определенным жалованем жить немогши. Но как один студент малороссийской нации, умея только 4 языка и то несовершенно, со 300 рублев жалованя при Государственной коллегии определенным быть удостоился, он же без всякого затруднения, из велми малым коштом в здешнее Государство приехал из Малороссии, а я бедной с чрезвычайным коштом почти чрез полтора года путешествовал (ибо нещастные случаи, которые мореплавателям обыкновенны бывают, скорае в Империу Вашего Императорского Величества мне прибыть препятствовали), тего ради всеподданнейше прошу.

---

[1] Архив МИД, фонд «Внутренние коллежские дела», оп. 169/2, 1762 г., д. 1485, л. 2 и сл. («Решения Коллегии иностранных дел по доношению переводчика Эмина и по рекомендациям о нем канцлера и членов Коллегии об оставлении его на службе и о прибавке жалованья»). Сохраняем орфографию подлинника.

lib.pushkinskijdom.ru

Дабы Высочайшим Вашего Императорского Величества Указом повелено было в Государственную коллегию иностранных дел сие мое прошение принять и в награждение за мою чрезвычайную ревность к здешнему Государству, что я, несмотря на смертоносные опасности, с Турецкой земли выехал и полковнически чин оставил, дабы вечным подданным быть Вашего Императорского Величества, всемилостивейше повелеть наградить меня настоящим переводческим чином при капитан-поруччески рангу с 400 рублев жалованя денег, как и проччие переводчики полуцают, понеже я, кроме переводов, и студентов италиянскому диялекту обучаю, дабы, узнавши о том, Турецкой народ, что я от полковнического до порутческого рангу произведен и так малым жалованем пожалован, что иже до крайной беди и убуства прихожу, неукратил своего доброхотства к обращении, но, уведомившись о крайным милосердии Вашего Императорского Величества, надомною зделанным, с вящшим доброжелателством к православной вере и к служении Вашему Императорскому Величеству спешил, а ежели я помянутого жалованя не достоин, приказать, дабы Государственная коллегия мне увольнила, и определеть мне в службу Вашего Императорского Величества, где буду достоен, назначивши такое жаловане, которым бы я мог, себя изобылно содерзая, долги свои сплатить и зызнь мою на услугах Вашего Императорского Величества окончать.

Всемилостивейши Государь, всеподданнейше прошу о сем моем прошении решение учинить дня ... генваря 1762 году сие прошение писал Государственной коллегии иностранных дел переводчик

Феодор Эмин»

22 января это прошение приняли «к надлежащему рассмотрению и учинению определения», а между тем, чтобы Эмин не был «праздным», было решено употреблять его «сверх случающихся переводов особливо же на англинском языке и к другим делам в Публичной экспедиции, к чему он по рассмотрению оной способен явится»,[2] дабы со временем, обучившись в достаточной степени не только русскому разговорному языку, но и письменному слогу, в чем, судя по орфографии его прошения, Эмин весьма нуждался, он смог выполнять переводы с иностранных языков.

Рассмотрев прошение Эмина, канцлер Иностранной коллегии граф М. И. Воронцов 24 марта приказал увеличить ему жалованье до 300 рублей, о чем и было сообщено в записке в Публичную экспедицию. Но материалы, хранившиеся в деле, показывают, что такое решение не удовлетворило членов Публичной экспедиции и ими был составлен 1 мая 1762 года встречный документ, гласящий, что «Эмин в Публичной экспедиции ни к каким делам по необыкновенности и иностранству его употреблен быть не может, особливо же для того, что во оной экспедиции переводов с аглинского на российский язык не бывает», а поэтому «сей переводчик без всякого дела будет; и лучше бы его в другую службу уволить, куда пожелает».[3]

Между тем было решено проэкзаменовать Эмина в действительном знании им тех языков, о которых он говорил в прошении. Для этого его вызвали в коллегию и дали несколько газетных статей для перевода с русского языка на итальянский, португальский, польский и латинский языки. Кроме того, им были сделаны переводы на русский язык с итальянского, а также с тех языков, которые, по его словам, он знал несколько хуже, — с английского и испанского. Что-либо переводить с турецкого Эмин отказался, мотивируя это тем, что он владеет только разговорным языком.

Однако, невзирая на, казалось бы, положительный результат этого экзамена. члены коллегии граф А. С. Строганов и И. О. Пуговишников вновь представили М. И. Воронцову 21 мая 1762 года записку, в которой все-таки предлагали уволить Эмина из коллегии. Причины, которые они выдвигали, были таковы: во-первых, в коллегии есть другие переводчики, владеющие названными Эминым языками, во-вторых, Эмин, с их точки зрения, не имеет «в российском языке такого совершенства, чтобы переводы его на оной могли годными быть», и, в-третьих, переводчику с таких языков, как испанский и португальский, в коллегии «совсем нет никакого дела».[4] Названные причины подкреплялись и мнением резидента коллегии Обрескова, высказанным им еще год назад, когда Эмина принимали на службу. Оно состояло в том, что «хотя он (Обресков, — *М. А.*) с точностью о том Эмине сказать не может, но сколько экспериенция показывает, в подобных выход-

[2] Там же, л. 1а.

[3] Там же, л. 4а.

[4] Там же, лл. 5—6. В деле сохранились переводы Эмина из иностранных (английских и итальянских) газет, переводы дипломатических документов (например, речи испанского министра маркиза Лормидобра), а также переводы из русских газет на итальянский, польский, португальский и латинский.

lib.pushkinskijdom.ru

цах весьма редко прок бывает, и ежели соизволено будет его в службу принять, то бы держать его в совершенном отдалении не только от всяких дел, до турецкой державы касающихся, но и от границы».[5]

Основываясь на этих обстоятельствах, А. С. Строганов и И. О. Пуговишников считали целесообразным Эмина уволить из коллегии, но, учитывая, что он владеет многими языками, предлагали определить его «при здешней Академии» или при Московском университете. Если же он не захочет туда перейти, то предлагалось выдать ему при увольнении обыкновенный аттестат, с которым бы он мог по желанию своему определиться в службу.[6]

В связи с этим Эмина вновь призвали в коллегию и предложили ему искать себе службу «в другом способном месте», а от коллегии обещали выдать соответствующую рекомендацию. Но Эмина, естественно, такое решение вопроса отнюдь не удовлетворило, и он «в ответ представил, что не может себе сыскать другой службы, кроме военной, а и в оную уже по нужде вступить, оставя и жену свою при крайнем неимуществе. А ежели его при коллегии соизволено будет оставить, то он доволен быть может, когда к нынешнему его жалованью ко сту пятидесяти рублям прибавлено будет сто рублев, обнадеживая притом, что стараться станет в короткое время исправным себя показать в переводах с польского и итальянского языков, а на последнем обучать будет и находящихся при коллегии турецкого языка студентов, которым италиянской язык необходимо нужен, потому что в лексиконах турецкие термины толкуются сим языком».[7]

31 мая 1762 года об этой просьбе Эмина было представлено канцлеру коллегии, который и повелел оставить его при коллегии. 7 июня был отдан указ о прибавке жалованья находящемуся при «коллегии переводчику порутческого ранга Федору Эмину... в рассуждении его иностранства» к получаемым им 150 рублям в год еще 100 рублей.[8]

Этим документом завершается дело по прошению Ф. Эмина 1762 года, хранящееся в архиве Министерства иностранных дел.

Приведенные материалы любопытны не только с чисто биографической стороны; они позволяют, как нам кажется, прояснить вопрос, вызывавший до сих пор у многих исследователей ряд сомнений, вопрос о том, что в литературном наследии Эмина является оригинальным, а что переводным.

Такой, например, роман Эмина, как «Любовный вертоград, или непреоборимое постоянство Камбера и Арисены», переведенный, по свидетельству автора, с португальского языка, считался до сих пор, однако, оригинальным произведением лишь на том основании, что исследователей смущал вопрос, знал ли Эмин в действительности португальский язык. Так, Г. А. Гуковский считал, что названный роман Эмин «выдал за перевод с португальской рукописи, хотя, без сомнения, сочинил его сам».[9] Аналогичного мнения придерживается и Д. Д. Благой. В его «Истории русской литературы XVIII века» мы читаем: «Эмин указывает, что этот роман он перевел с некоей рукописи на португальском языке. Но, судя по всему, роман является произведением самого Эмина, своего рода „пробой пера", представляющей в значительной степени компиляцию общих мест западноевропейских любовно-авантюрных романов и в какой-то мере русских рукописных повестей конца XVII—первой половины XVIII в.».[10]

Подвергалось сомнению в литературе об Эмине не только его знание португальского языка, но и вообще его многоязычность. Так, в «Русском биографическом словаре» (СПб., 1912) по этому поводу сообщалось, что достоверно мы можем говорить лишь о четырех языках, которые знал Эмин: французском, итальянском, испанском, португальском, — так как имеются его переводы с этих языков, что же касается сведений о том, что он владел девятью языками, то, вероятно, «число это несколько преувеличено, так как никто не экзаменовал Эмина в его знаниях».

Как мы только что могли убедиться, это скептическое высказывание не верно — Эмин действительно вскоре по приезде в Россию был подвергнут экзамену, доказавшему, что он в большей или меньшей степени владел восемью языками — латынью, итальянским, испанским, португальским, английским, польским, турецким и русским, а несколько позднее, уже будучи в России, настолько овладел и девятым языком — французским, что мог выполнять переводы и с него.

---

[5] Архив МИД, фонд «Внутренние коллежские дела», оп. 169/2, 1762 г., д. 1485, лл. 5—6.

[6] Там же.

[7] Там же, л. 16 и об.

[8] Там же, л. 17.

[9] Проф. Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. Учпедгиз, М., 1939, стр. 209.

[10] Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Учпедгиз, М., 1955, стр. 368.

lib.pushkinskijdom.ru

Кроме вышеприведенного прошения, в нашем распоряжении находится еще один документ, хранящийся в Центральном государственном историческом архиве в Ленинграде; он представляет интерес как свидетельство необычайной трудоспособности и плодовитости Эмина как писателя и переводчика, а также позволяет окончательно разрешить вопрос о том, какие произведения Эмина являются оригинальными, а какие — переводами.

Из этого документа мы узнаем, что в ноябре 1764 года Эмин подал на имя Екатерины II челобитную, в которой писал, что за два года пребывания в России он сочинил «книг на Российском языке о разных материях 6 томов, а три книги перевел: одну с гишпанского, другую с португальского, третью с итальянского языков».[11] За напечатание этих книг (по-видимому, по 600 экземпляров каждого тома) типография Сухопутного шляхетного корпуса потребовала от него 1500 рублей, которые ему и пришлось уплатить, предварительно заняв эту сумму. Помимо этого, он был вынужден уплатить еще и Академии 341 рубль за напечатание двух книг. Таким образом, экземпляр каждой книги обошелся ему в 50 копеек. Но в связи с тем, что наличных денег у Эмина не было, а сроки платежа по векселям уже наступали, ему пришлось продать все книги не по 50 копеек, а только по 40, в результате чего он «получил накладу 615 рублев». Кроме того, у него еще было около двухсот рублей «старого долгу, в которой вошел он от получения в Государственной коллегии иностранных дел малого жалованья».[12] Таким образом, всего с возросшими процентами Эмин был должен свыше 1000 рублей, и так как эту сумму он не в состоянии был выплатить самостоятельно, получая всего лишь 400 рублей в год, то он и обращался к Екатерине II с просьбой выдать ему заимообразно из казны 1000 рублей «с вычетом оных в четыре года».[13]

Далее Эмин перечислял книги, над переводом которых он работал, и просил выдавать за каждую переведенную им книгу «в награждение по 150 рублев»,[14] мотивируя это тем, что за аналогичные переводы книг такой же величины Тредиаковский, по его словам, получает от Академии по 300 рублей, к тому же книги Эмина обойдутся казне не больше 100 рублей и, следовательно, даже в том случае, если они будут проданы не дороже, чем по 50 копеек, то и тогда казна получит прибыль от «каждого выхода, в 1200 экземплярах состоящего, по 350 рублев».[15]

На этом документе имеется следующая надпись Екатерины II:

«Тысячу рублев заимообразно и с вычетом в четыре года ему Эмину выдать, а когда объявленные новые переводы им окончены будут, то о награждении труда его тогда мне докладывать.

Екатерина

в С.-Петербурге
27-го ноября 1764 года»

Какие же это новые переводы Эмина, о которых он говорит в прошении? Это «пять томов Польской истории, в которой заключается и часть Российской..., два тома Индейской истории с французского языка, два тома Волоской и Молдавской истории с итальянского языка... два тома о знаменитых женах с итальянского ж, ... два тома английской истории с английского и... два тома им сочиненной на латинском языке нравоучительной философии, да... том им сочиняемой на российском языке географии...»[16]

Из всего этого списка до сих пор были известны лишь две его работы: «Польская история» (1766) — перевод французского сочинения Солиньяка и три части «Российской истории жизни всех древних от самого начала России государей» (1768—1769), что же касается других названных им переводов — истории Индии, Англии, Молдавии и Валахии и книги «О знаменитых женах», а также, что особенно важно, двух его оригинальных произведений — «Нравоучительной философии» на латинском языке и «Географии» на русском, то о принадлежности их перу

[11] ЦГИАЛ, 1764 г., ф. 468, д. 3875, л. 359 и об.

[12] Там же.

[13] Там же. Денежные затруднения, как свидетельствуют архивные материалы, были у Эмина и позднее. Так, в 1765 году контора Главного магистрата доносила кабинету ее императорского величества: «...вычетные из жалованья у кабинетного переводчика Федора Эмина за неплатеж им разным купцам по протестованным векселям на сроки денег осми сот шестьдесят трех рублев осьмидесяти девяти копеек, подлежащих в казну Ея Императорского Величества по осми процентов со ста шестидесяти девяти рублев одиннадцати копеек, посылаются при сем» (там же, д. 145, л. 59 об.).

[14] Там же.

[15] Там же.

[16] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Эмина ничего известно не было. К сожалению, пока что предпринятые нами поиски этих книг не увенчались успехом, так что можно предположить, что либо они по каким-то причинам не были напечатаны, либо вышли под другими заглавиями и, конечно, без указания автора.

Но для исследователя творчества Эмина важно даже не столько это сообщение о новых, ранее неизвестных произведениях Эмина, как упоминание в начале прошения о том, что Эмин за два года пребывания в России сочинил на российском языке 6 томов и три книги перевел с испанского, португальского и итальянского. Эта ссылка позволяет документально установить, какие романы 1763—1764 годов можно считать переводными, а какие — сочинениями самого Эмина.

Известно, что в 1763 году он издает следующие романы: «Любовный вертоград, или непреоборимое постоянство Камбера и Арисены», «Приключения Фемистокла и разные политические, гражданские, философские, физические и военные его с сыпом своим разговоры, постоянная жизнь и жестокость Фортуны, его гонящей», «Бесщастный Флоридор, история о принце Ракалмуцком» и «Непостоянная Фортуна, или похождения Мирамонда». В 1764 году появились в печати «Басни нравоучительные Ф. Эмина», а также еще два его романа: «Награжденная постоянность, или приключение Лизарка и Сарманды» и «Горестная любовь маркиза де Толедо».

На трех из перечисленных книг автор указал на титульном листе, что это переводы. Так, на книге «Бесщастный Флоридор» напечатано: «Перевел с итальянского на российской язык Ея Императорского Величества кабинет-переводчик Федор Эмин». На романе «Горестная любовь маркиза де Толедо» — «переведена с гишпанского на российской язык Федором Эминым». Что же касается романа «Любовный вертоград, или непреоборимое постоянство Камбера и Арисены», то здесь имеется не только указание на титульном листе — «Перевел с португальского на российский язык Государственной коллегии иностранных дел переводчик Федор Эмин», но и довольно пространное обращение «К читателю», где еще раз подтверждается, что роман не сочинен, а лишь переведен. Так, он пишет:

«Будучи я в Португалии у некоторого тамошняго дворянина в доме, выпросил у него два манускрипта, *один на португальском, с которого сия книжка переведена*, другой на гишпанском языках написанные.[17] Признаюсь искренне, что весьма я сожалел о несчастии тех книг сочинителей, что не имели удобности издать в свет оные. Тогда пришло мне на мысль то разсуждение, что по той причине еще науки до совершенства не достигли, что многим знатным мудрецам препятствовал недостаток издать публике своих сочинений: ибо обыкновенно случается, что такие люди бедность претерпевают, богатые же: считая и распоряжая свои сокровища, не всегда имеют время упражняться в сочинениях; и ежели те два романа до сех пор ни на каком языке не были напечатаны, хотя на такие книги много бывает охотников, что же подумать можно о важнейших философических и физических сочинениях, до чтения которых редко кто охоту имеет. Прошу тебя, благосклонный читатель, прийми с доброжелательством *сей мой перевод, в котором я для твоего удовольствия упражнялся*».[18]

Итак, все три перевода Эмина с испанского, итальянского и португальского языков, которые он имел в виду в прошении, нам известны; следовательно, остальная его печатная продукция 1763—1764 годов является оригинальной. Это такие книги, как «Приключения Фемистокла», «Награжденная постоянность, или приключение Лизарка и Сарманды», «Непостоянная Фортуна, или похождения Мирамонда» и «Басни нравоучительные».

Казалось бы, здесь вкралась какая-то неточность: перечислено всего четыре названия, в то время как Эмин говорит о каких-то шести томах, сочиненных «на российском языке о разных материях». Но дело, очевидно, в том, что Эмин, указывая общее количество томов — шесть, рассматривал три части «Непостоянной Фортуны, или похождений Мирамонда» не как одну книгу, а как три.

Таким образом, обнаруженные архивные материалы позволили решить вопрос относительно полноты и характера творчества Ф. Эмина 1763—1764 годов в качестве оригинального писателя и переводчика. Следующая задача, которую предстоит решить исследователям жизни и творчества Эмина, это попытаться найти те его новые, неизвестные до сих пор произведения, о которых он писал в прошении 1764 года, или хотя бы выяснить их судьбу.

[17] Возможно, что со второго «манускрипта», написанного на испанском языке, позднее Эмин перевел роман «Горестная любовь маркиза де Толедо».

[18] Любовный вертоград, или непреоборимое постоянство Камбера и Арисены. СПб., 1763 (курсив наш, — *М. А.*).

lib.pushkinskijdom.ru

Е. МАЙМИН

ЛЕОНИД ТВОРОГОВ

Весной прошлого года в Пскове отмечался шестидесятилетний юбилей заведующего отделом рукописных и книжных фондов историко-художественного музея Леонида Алексеевича Творогова, чья многолетняя скромная, во многом подвижническая работа на пользу отечественной культуры заслуживает того, чтобы о ней знала широкая научная общественность.

Л. А. Творогов — большой знаток русской старины. Вместе с тем он ее исследователь и хранитель. Его перу принадлежит более 100 работ, посвященных различным вопросам прошлого и настоящего русской культуры. Это небольшие брошюры, выходившие в областных издательствах, доклады, печатавшиеся в различного рода этнографических сборниках и бюллетенях, но чаще всего это короткие заметки, публиковавшиеся на страницах провинциальных газет.

Заметки Творогова представляют собой, как правило, либо сообщения об интересных находках, им самим сделанных, либо маленькие ученые исследования, либо ценные информации о неизвестных или малоизвестных фактах русской культуры.

Нет возможности в кратком очерке охарактеризовать хоть сколько-нибудь полно работы Л. А. Творогова. Но чтобы получить представление о них, познакомимся в качестве примера с содержанием одной из его газетных заметок. Она опубликована в «Псковском колхознике» 15 марта 1957 года под заголовком «Из фамильных бумаг Ганнибалов». Творогов, сообщая в ней о шести письмах Екатерины II к Абраму Петровичу и Ивану Аврамовичу Ганнибалам, хранящихся в фондах древлехранилища Псковского областного историко-художественного музея, дает частичную публикацию одного из них. Вот о чем пишет Екатерина II Абраму Петровичу Ганнибалу: «...Мне небезызвестно, что многие чертежи в сохранении вашем находилися в то время, когда блаженныя памяти Государь Петр Великий по способности вашей употреблял вас ко многим делам; почему я думаю, что вы, сохраняя память сего великого Государя и своей тогдашней при нем службы, сберегли в своих руках все любопытства достойные бумаги.

А как мне известно же, что он помышлял о строении канала от Москвы до Петербурга и к тому уже и проект зделан был, то вы мне особливую благоугодность зделаете, ежели, чертеж тому отыскав (когда он у вас был), пришлете ко мне со всеми принадлежащими к нему бумагами, хотя бы он вчерне только был зделан. Но ежели вы ничего о сем деле в руках своих не имели, то по крайней мере укажите мне, где оный отыскать можно, который я с нетерпеливостью видеть хочу...»

Едва ли стоит особо подчеркивать, какой интерес эта публикация могла и может иметь и для историков XVII—XVIII веков, и для истории отечественной техники, и для специалистов по биографии Пушкина. Не менее содержательными оказываются по знакомстве с ними и многие другие заметки Л. А. Творогова.

Научные изыскания Творогова не ограничиваются пределами только одной области или края. В конце 20-х годов, участвуя в экспедиции Ленинградского общества исследователей культуры финно-угорских народностей, он интересуется историей и этнографией Мгинского края, изучает местные памятники старины, собирает образцы мгинской домотканины.

Позже Творогов много занимается изучением древней культуры Карелии. В медвежегорских газетах «Медвежегорский большевик» и «Сталинская трасса» печатаются его статьи: «Мастер Иван Карел», «Книжный мастер Давыдко Шаргоев», «Карел Сотко Сытинич и его дружина в предании новгородской былины», «Происхождение и древнейшая история карел (из прошлого карельского народа)», «Книжный списатель Алексей Ижорин», «Биармия — древнее государство северо-восточных карел», «Повенец в 1788 году», «Петр Первый в Повенце» и т. д. и т. п.

Значительное место в научной продукции Л. А. Творогова занимают работы, посвященные острейшим проблемам текстологии и поэтики «Слова о полку Игореве». В брошюре «Слово о полку Игореве», вышедшей в 1942 году в Новосибирском областном издательстве, много внимания обращается автором на списки, редакции и первоначальный текст «Слова».

lib.pushkinskijdom.ru

Псков, псковская старина особенно интересуют Творогова. Псковские летописи, псковская историография, иконография, виднейшие деятели псковской культуры далекого и близкого прошлого — все это привлекает пытливое внимание ученого. Он пишет об Иване Грозном и псковском списке «Слова о полку Игореве», о псковских материалах рижских древлехранилищ, о вновь открытой псковской летописи, о псковском вече в XVII веке, об источниках по истории псковской земли, о стенной росписи Снетогорского монастыря, о предполагаемом новом издании псковского летописного свода 1547 года, о литературной деятельности пресвитера Спасо-Мирожского монастыря Иосифа и пр. и пр.

Даже этот далеко не полный перечень тематики работ Творогова, связанных с псковской стариной, свидетельствует о многогранности и значительности его деятельности в этой области.

Но предмет его самых больших забот и законной гордости — псковское древлехранилище, уникальное собрание фондов местных библиотек, которое своими богатствами — теперешними и, надеемся, еще больше будущими — многим обязано именно ему. Псковское древлехранилище — явление столь примечательное в своем роде, что о нем стоит рассказать подробнее.

Начало его существования восходит к первым месяцам советской власти, когда в только что основанный Псковский губернский музей вместе с другими памятниками местной культуры стали поступать из различных мест Псковщины, из монастырей, церквей, бывших помещичьих усадеб, от отдельных лиц и учреждений многочисленные фонды старых местных библиотек. Эти поступления продолжались до самой Отечественной войны. К этому времени научная библиотека Псковского краеведческого музея представляла собой одно из богатейших хранилищ древней русской письменности.

Об общем количестве книг, содержавшихся в библиотеке, можно судить довольно определенно, хотя в годы Отечественной войны оккупанты вывезли основные книжные сокровища музея и все инвентарные описи исчезли. Дело в том, что одна из вывезенных книг — монография Н. Н. Дмитриева «Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII в.» — была после войны возвращена назад с сохранившимся инвентарным номером 66628. Значит, научная библиотека Псковского краеведческого музея включала свыше 66 000 книг. К этому следует еще прибавить не менее 40 000 рукописей, старопечатных книг на русском, латинском и греческом языках.

Все это богатство было расхищено фашистами. После освобождения Пскова сразу же началась работа по восстановлению научной библиотеки музея. Постепенно в библиотеку вернулось около 12 000 книг и старинных рукописей — количество немалое, но далекое еще от того, что было до войны. С середины 1953 года началось и восстановление фондов старых псковских библиотек. Это была особенно трудная работа, требующая большой энергии и еще бо́льших знаний!

Основная часть этой работы выполнена. В настоящее время Твороговым восстановлено и учтено свыше 800 старинных библиотек. Среди них библиотека героя обороны Псковско-Печорского монастыря от шведов Назимова, библиотека декабриста Назимова, библиотеки Пальчиковых, поэта А. Н. Яхонтова, члена Псковского археологического общества С. П. Гембиц, исследователя псковских древностей И. Ф. Годовникова, писателей братьев Семевских, Травина — крестьянина села Козина, и многих других.

Библиотеки, находящиеся в составе древлехранилищ, относятся к XV—началу XX века; они заключают в себе, помимо книг на разных языках, и старинные рукописи. Однако нельзя еще говорить о полном восстановлении библиотечных фондов. Собственно, библиотек пока нет, есть их остатки и более или менее точное представление о том, чего не хватает. Древлехранилище недополучило из числа где-то странствующих или затерявшихся книг, прежде ему принадлежавших, до 30 000 единиц. Так, уже упомянутая библиотека крестьянина Травина, представляющая для нас, естественно, первостепенный интерес, насчитывает сейчас всего 1 книгу, а когда-то в ней было, судя по владельческому инвентарному номеру на книге (1317), свыше тысячи. Как видим, до окончательного восстановления всех фондов библиотек далеко. Для того чтобы завершить работу, нужно много сил, умения, энтузиазма и, к слову сказать, нужна действенная помощь Творогову: со стороны специалистов-филологов, библиотечных работников и просто любителей книги.

Эта помощь тем более необходима, что псковское древлехранилище одно из немногих в стране, где проводится весьма плодотворный принцип объединения материала не по авторам, а по библиотекам, по фондам первичного образования. Этот принцип позволяет, как отметил в своей рецензии на книгу Творогова «Сокровища старой русской книжности» Д. С. Лихачев,[1] «дать яркое представление об ее

[1] «Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», 1957, т. XVI, вып. 4, стр. 378—379.

lib.pushkinskijdom.ru

(библиотеки, — *Е. М.*) истории, связать ее историю с культурой печатной и рукописной книги Псковской области и дать общий историко-культурный обзор».

В самое последнее время Л. А. Творогов наряду с воссозданием старинных библиотек в их первоначальном составе проводит еще и другую, тоже очень полезную работу. Он собирает библиотеки местных авторов — Яхонтова, Семевских и др., подбирая в эти библиотеки максимально возможное количество книг и изданий, в которых эти авторы печатались. Когда дело касается владельца библиотеки — писателя, историку культуры интересен не только круг его чтения, его литературных запросов, но и то, где именно и как публиковались его, писателя, собственные произведения. Видимое отступление от основного принципа подбора библиотек в этом частном случае оказывается продиктованным теми же высокими мотивами наиболее полного и глубокого изучения местной культуры, изучения, которому отдает все свои силы и знания Л. А. Творогов и за которое мы ему должны быть так признательны.

lib.pushkinskijdom.ru

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ О Л. ТОЛСТОМ

Б. МЕЙЛАХ

ПОСЛЕДНИЕ ДНИ Л. ТОЛСТОГО

(ЗАПИСИ ОБСУЖДЕНИЯ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ УХОДА И СМЕРТИ Л. ТОЛСТОГО СВИДЕТЕЛЯМИ И СОВРЕМЕННИКАМИ 26 НОЯБРЯ 1910 ГОДА)

Вскоре после смерти Л. Н. Толстого во всей русской и мировой прессе стали появляться десятки разнообразных, в том числе совершенно фантастических, версий и рассказов об обстоятельствах ухода писателя из Ясной Поляны и его последних днях. Для близких Толстого, его друзей, знакомых возникла необходимость определить свою точку зрения на события, вызвавшие широкий общественный резонанс и вместе с тем запечатлеть для потомства связанные с ними факты. Именно этим было вызвано обсуждение обстоятельств ухода и смерти Толстого, которое произошло через две недели после его похорон в московском доме в Хамовническом переулке. В обсуждении принимали участие Сергей Львович, который был в Астапове до самой смерти отца, его жена М. Н. Толстая, а также ряд знакомых Л. Н. Толстого, бывавших в его доме и хорошо осведомленных о событиях: Л. А. Сулержицкий, С. Д. Николаев, А. С. Бутурлин, К. А. Михайлов, Ф. А. Страхов, А. Н. Дунаев.

Публикуемые записи этого обсуждения (в свое время переданные в дар Государственному музею Л. Н. Толстого С. Л. Толстым) [1] представляют значительный интерес с двух точек зрения. Прежде всего важна в них *фактическая сторона* рассказов о последних днях жизни Толстого. Ценность этих материалов заключается не только в том, что беседа велась по следам событий, по свежим впечатлениям: участники беседы взаимно проверяли сообщаемые сведения, уточняли высказываемые соображения. Публикуемые записи интересны также для *истории возникновения и развития версий ухода.* Наряду с попытками подменить изучение сложных причин ухода таким, ничем не оправданным объяснением, как желание Толстого следовать «индийскому обычаю» (когда старые люди уходят перед смертью, «ища уединения»), во время этого обсуждения высказывались и более глубокие соображения. Так, А. С. Бутурлин сказал: «...в последнем событии никак не следует придавать преобладающего значения личным мотивам, которые, конечно, имели место. Уход Льва Николаевича все-таки был идейное стремление... Хотя личные мотивы играли роль, но в основе все-таки лежит более глубокое» Подобные, хотя и отвлеченные суждения, высказанные в то время, когда в прессе муссировалась версия ухода преимущественно из-за конфликта в семье и расхождений с Софьей Андреевной, весьма любопытны. Записи отразили и крайне субъективные, ложные утверждения, в частности Страхова, который был склонен поддержать возникшую тогда легенду об уходе Толстого как акте религиозного сознания. Наконец, исключительно интересны сообщаемые факты о подготовке властями инсценировки «раскаяния» Толстого перед смертью.

Как и в многочисленных мемуарах о Толстом, читатель не найдет здесь, разумеется, анализа причин ухода Толстого: анализ этих весьма сложных мотивов (социальных и личных) является особой задачей и требует специального исследования (этой теме посвящена моя книга «Уход и смерть Льва Толстого»). Но острота ряда поставленных вопросов и документальный характер записей определяет их место в литературе о Толстом. Записи содержат также интересные воспоминания, относящиеся к различным периодам жизни Толстого.

Материалы публикуются с небольшими сокращениями отдельных мест, не относящихся непосредственно к теме.

1

Гр. С. Л. Толстой. Мне кажется, у отца мысль о том, чтобы начать новую жизнь, была уже очень давно. Она у него была даже до женитьбы, когда он читал «Neues Leben» Ауэрбаха, где какой-то граф сделал что-то некрасивое,

[1] Рукописное отделение Государственного музея Л. Н. Толстого, № 41960.

lib.pushkinskijdom.ru

ушел, сделался сельским учителем в деревне и повел новую, нравственную жизнь (Евгений Бауман). Потом его прельщала история Кузмича, как Александр I уходил, менял фамилию и начинал новую, простую жизнь.[2]

Страхов. Лев Николаевич написал от имени Александра I дневник.[3]

Гр. С. Л. Толстой. Я его не читал.

Страхов. А я читал его довольно давно. Это изложено так, как если бы Александр I писал дневник, в котором говорил о своих отношениях к брату Константину, к бабушке Екатерине. Это довольно обширная вещь.

Гр. С. Л. Толстой. В восьмидесятилетие отца в «Вестнике Европы» была помещена статья Семенова, где он говорил, что отец несколько раз говорил о том, что хочет уйти, и как будто советовался, как это сделать. Когда-то отец прочел, что в Индии есть очень хороший обычай: старики перед смертью уходят, ища уединения. У меня был М. П. Новиков и пересказал мне свою беседу с отцом. М. П. говорил, что он всячески отсоветовал отцу уходить, говоря, что он в его годы не может жить в тяжелых условиях. «Ваша жизнь, Л. Н., поддерживается искусственно», — говорил он.

Бутурлин. Я читал его заметки, где он описывает свое свидание с Л. Н., который просил его насчет избы, а он его останавливал, говорил, что это надо было сделать раньше.

Гр. С. Л. Толстой. Он еще говорил, что сейчас плохая погода, осень, а не весна.

Николаев. Потом он раскаивался и говорил, что если бы я нашел ему избу, то все было бы благополучно, не было бы этого несчастного переезда по железной дороге. Насчет мечты Л. Н. уйти — я помню его разговоры. Он говорил, что в Индии есть превосходный обычай: как только старик становится ненужным для домашних, он уходит в пустыню. «Вот и мне бы так», — сказал Лев Николаевич. «Вам так нельзя. Если бы Вы и пошли, Вас сейчас же заметит урядник и спросит паспорт». «Ну что же? У меня есть паспорт — поручик Толстой, а то бы я и фальшивкой запасся», — добавил он шутя.

Сулержицкий. Я помню, перед моим отъездом в Америку пошли мы гулять по Девичьему Полю и на углу Трубного переулка стали прощаться. Лев Николаевич сказал: «Разве мне уехать с Вами туда?» Я молчал. Л. Н. снова заговорил: «Никогда я не знал, что вернее, в чем меньше зла: оставаться в семье или уйти из семьи?» Я удивительно помню выражение его лица в ту минуту, серую шапочку... помню деревья, которые тут росли... было так славно... «Какая чаша тяжелее, какая перевешивает?» — говорил он. «Очень неприлично мне, старику, в мои годы, видеть этот калейдоскоп людей, постоянно сменяющихся перед моими глазами. Мне бы, по моему положению стариковскому, на печке или на лежанке лежать». Очевидно, у Л. Н. в ту минуту было опять взвешивание весов, потому что я помню его лицо в эти минуты. И с «этим» лицом он пошел дальше гулять. Это было в 1899 году.

Николаев. Л. Н. говорил и мне насчет обычая в Индии и что ему также можно уйти, потому что ему везде подадут, «а вот Вам нельзя, потому что Вы человек молодой». Летом 1908 г. мы шли лесом около Ясной Поляны и разговаривали о бродягах. Л. Н.: «Меня часто упрекают, что я не ухожу отсюда, но как я могу уйти и бросить Софью Андреевну? Она меня так любит, так много она мне отдала, всю жизнь была мне верна, как ее бросить?»

Гр. С. Л. Толстой. Он считал себя несколько виноватым перед нею.

Михайлов. Раз мы сидели с Л. Н. вдвоем в кабинете, и я ему сказал, что уйти очень просто. Христос сказал: «Оставь жену, детей, отца и мать и следуй за мной». Он наклонился ко мне, заплакал и говорит: «Разве это легко? В 80-х годах я решил твердо уйти, чемодан уже был готов, а потом прибежали ко мне и говорят, что что-то выпили,[4] — как идти? Нет, это очень трудно. Где греха больше: там или там. Самый лучший выход — это юродство. Мне теперь всякий гимназист может в лицо плюнуть: ты что же, старый, говоришь одно, а делаешь другое, и тебе подают в белых перчатках. И я радуюсь, когда мне это говорят, потому что правы. В таком случае самое лучшее юродство».

Дунаев. А я слышал нечто противоположное. Как-то мы говорили с Львом Николаевичем об оставлении семьи; он задумался и говорит: «Что выйдет: я брошу свою семью, Вы бросите свою семью; моя семья будет нуждаться, Ваша семья тоже, и Вы пойдете помогать моей семье, я пойду помогать Вашей — вот какой будет результат». Это было опять другое настроение. Это было в 1892 году.

---

[2] Подразумевается легенда об уходе Александра I.

[3] «Посмертные записки старца Федора Кузмича».

[4] Намек на угрозы С. А. Толстой покончить самоубийством, если Лев Николаевич уйдет

lib.pushkinskijdom.ru

Михайлов. То, что он остается в Ясной Поляне, он приписывал своей слабости, он говорил: «Да разве настоящий крестьянин мог бы обедать с лакеями». Там был Ваня (лакей), у него было трагическое лицо, и раз Лев Николаевич сказал: «Посмотрите, какое у него лицо, он нас ненавидит и делает это невольно». Ему было всегда тягостно видеть этого лакея.

Гр. С. Л. Толстой. Отец летом пять недель жил в Кочетах, а перед тем ездил к Черткову; по-видимому, дома ему было жить тяжело. Осенью он говорил, что хотел ехать в Кочеты, а потом сказал Саше, что если я уеду, то не в Кочеты, и, вероятно, он задумал в это время другой отъезд. Я был в Ясной Поляне 5 октября, в тот день, когда с ним случился обморок. У него был припадок. Мы сели обедать поздно, он не выходил. Моя мать пошла к нему, вернулась и говорит: «Пойдите, Душан Петрович,[5] посмотрите, что делается с Львом Николаевичем». Д. П. пошел и нашел отца в полусознательном состоянии. Он сказал, что боится повторения такого же припадка, который был раньше. Этот обморок был вызван вообще тяжелыми предыдущими днями. Непосредственной же причиной могло быть вот что: Д. П. говорил, что в этот день отец ездил верхом дольше обыкновенного, что он вообще делал последнее время. В этот день он, приехав, лег спать в больших сапогах, а так как с точки зрения врачей от этого могло быть неправильное кровообращение, то отцу сняли сапоги и приложили горячие пузыри к ногам. Он пришел в себя, заснул, а на другой день был очень слаб. Последствием этого обморока было то, что моя сестра Саша, которая уехала, рассорившись с матерью, помирилась с ней и возвратилась. 20 октября мне показалось, что отец хотел поговорить со мной наедине, но этого не удалось, потому что мать моя была все время тут. Когда я с ним прощался, он был как-то особенно нежен и спросил: «Ты уезжаешь завтра?» Я сказал, что уезжаю. «Очень жаль». Я сказал, что скоро опять приеду. Я очень жалею, что не остался тогда: если бы я прожил некоторое время, то, может быть, предотвратил бы кое-что. 28 октября в 4 часа утра он постучался к Саше и сказал, что уезжает. Она не особенно удивилась, так как предвидела это. Затем он пошел на конюшню, по дороге в темноте потерял дорогу и упал, и велел кучеру запрягать, помогал ему, очень спешил. Они вдвоем с Д. П. поехали среди ночи на станцию, где им пришлось дожидаться часа два или три. Матери моей он оставил письмо следующего содержания: [6]

«Отъезд мой огорчит тебя. Сожалею об этом, но пойми и поверь, что я не мог поступить иначе. Положение мое в доме становится, стало невыносимым. Кроме всего другого, я не могу более жить в тех условиях роскоши, в к[отор]ых жил, и делаю то, что обыкновенно делают старики моего возраста: уходят из мирской жизни, чтобы жить в уединении и тиши после[дние] дни своей жизни.

Пожалуйста пойми это и не езди за мной, если и узнаешь, где я. Такой твой приезд только ухудшит твое и мое положение, но не изменит моего решения. Благодарю тебя за твою честную 48-летнюю жизнь со мной и прошу простить меня во всем, чем я был виноват перед тобой, также как и я от всей души прощаю тебя во всем том, чем ты могла быть виновата передо мной. Советую тебе помириться с тем новым положением, в к[отор]ое ставит тебя мой отъезд, и не иметь против меня недоброго чувства. Если захочешь что сообщить мне, передай Саше, она будет знать, где я, и перешлет мне, что нужно; сказать же о том, где я, она не может, п[отому] ч[то] я взял с нее обещание не говорить этого никому.

Лев Толстой

28 Окт.

Собрать вещи и рукописи мои и переслать мне я поручил Саше.

Л. Т.»

В Москве я получил от Саши телеграмму: «Приезжай немедленно в Ясную». Я немедленно выехал. Когда я приехал, то узнал в чем дело. Мать моя плакала, с ней был истерический припадок. Тут собрались все, кроме Левы, который был в Париже, и единодушно постановили: предпринять всевозможные средства к тому, чтобы не пускать никуда ехать мать, выписать ей врача-психиатра и сестру милосердия, потому что она все время говорила о самоубийстве. Никакие убеждения не действовали, она говорила: «Я знаю, что отца можно тронуть только жалостью, напишите ему, в каком я жалком положении». Мы признали, что мы должны быть жестоки, иначе мы не можем поступить. Саша оставалась в Ясной Поляне 2 дня, мы не приставали к ней с тем, где отец, потому что он написал, что Саша дала ему обещание не говорить, куда он поехал. Все мы написали отцу письма, потому что

[5] Д. П. Маковицкий (1866—1921), домашний врач Л. Н. Толстого.

[6] В записи пропуск. Текст письма приводится по изданию: Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 84, Гослитиздат, М.—Л., 1949, стр. 404.

lib.pushkinskijdom.ru

Саша говорила, что, уезжая, отец интересовался нашим мнением, и это дало нам возможность откровенно написать то, что мы думаем. Приблизительно я написал так, что я думаю, что сделанный шаг совершенно правильный, что если с матерью случится что-либо, то я не считаю его ответственным и что тот шаг, который он сделал, я ожидал, что он его сделает давно. Снабдивши Сашу письмами, мы разъехались в разные стороны, а она поехала в Шамардинский монастырь. Теперь я буду говорить по записи Душана Петровича Маковицкого.

Когда отец сел в вагон, то он успокоился, почувствовал себя хорошо и даже бодро. Когда они приехали в Горбачево, то оттуда поезд шел только с одним III классом, битком набитым. Д. П. искал место. Ему уступили лавочку среди вагона, но на какой-то станции на эту лавочку пришла женщина с ребенком и ей пришлось уступить место. Затем пришел какой-то помещик, отец долго с ним разговаривал, помещик обрадовался случаю высказать свои малоинтересные взгляды и утомил отца. Было сильно накурено, отец выходил на площадку от дыма. Затем приехали в Оптину Пустынь, которая находится от станции в 2—3 верстах. Отец вошел в гостиницу, гостинник — очень добродушный монах — принял его очень хорошо. Вечером он хотел пойти к старцу Иосифу, который его интересовал не с точки зрения религиозной, а как старик, который ушел в скит и живет в уединении. На другое утро приехал молодой Сергеенко, который рассказал, что было в Ясной. Д. П. уверяет, что благодаря влиянию Сергеенко отец не пошел к Иосифу, а мне кажется — он просто раздумал. Он пошел даже в скит, встретил урядника, ходил по лесу, но в скит не входил. Это было 29 утром. Затем он поехал к Марии Николаевне[7] в Шамардино. Дорога была скверная, экипаж тоже, шел ледяной дождь, и отец чувствовал себя нехорошо. С ямщиком он разговаривал о вреде куренья и вина. В Шамардине, кроме Марии Николаевны, была его племянница Оболенская, отец почувствовал себя в родственной атмосфере и развеселился. Он говорил Марии Николаевне, что остался бы жить в скиту, если бы не заставляли ходить в церковь. Из Оптиной Пустыни он написал письмо моей жене.

Гр. М. Н. Толстая. В Оптиной Пустыни ночью за стеной ужасно плакала какая-то женщина, и Лев Николаевич два раза посылал узнать, что с ней. Оказалось, что она овдовела в Москве и приехала с ребенком к брату-монаху, а он скоропостижно умер в день ее приезда. Л. Н. написал мне письмо и прислал эту женщину ко мне в Москву.

Гр. С. Л. Толстой. Саша поехала 30 окт. и повезла с собой письма всех нас. Д‹ушан› П‹етрович› говорил, что 30 числа отец чувствовал слабость и сонливость, как с ним бывало перед припадками, и он уже тогда опасался за отца. 31 утром поехали на Кавказ, и в вагоне остановились на таком плане: ехать в Ростов, оттуда в Новочеркасск к Денисенко, который женат на дочери Марии Николаевны. Они очень добрые люди, и отец всегда очень их любил. Там они решили остаться некоторое время и решить дальнейшее: или поселиться на Кавказе или ехать оттуда за границу — в Болгарию, но все это, конечно, могло перемениться в вагоне. Прямое назначение было ехать к Денисенко. Д. П. говорил еще, что раньше был план поехать к Анненковым (Курск. губ.), но на узловой станции приходилось бы дожидаться несколько часов. Отец, по-видимому, предполагал остаться в Шамардине дольше и ходил нанимать избу. Он говорил, что не знает, как сложится жизнь, что надо нанять избу, а там видно будет. Может быть, Саша его расстроила, а может быть, он сам решил, что надо ехать.

Бутурлин. Правдив ли слух, что Л. Н. Толстого смутило неизвестное лицо, которое его выслеживало?

Гр. С. Л. Толстой. Этого я не знаю.

Дунаев. В Шамардине корреспондентов еще не было. Первым его разыскал корреспондент «Русского слова» Орлов. Он ехал сзади него.

Гр. С. Л. Толстой. В Шамардине был взят билет на маленькую станцию за Воловым. Волово — узловая станция, где идет дорога на Елец. В Волове взяли билет на Ростов. В 7 часов вечера приехали в Астапово. Отец очень ослабел в вагоне, и градусник, который был с ними, показал температуру 38.5. Д. П. подозревал воспаление легких, причем, полагая, что всякое передвижение вредно, решил остановиться на первой станции. Сначала они хотели остановиться в Данкове, но там станция очень маленькая, а до города 2 версты. В Астапове Д.П. вышел и сказал начальнику станции, что едет Л. Н. Толстой, что он болен и что нельзя ли тут остановиться. Начальник станции, необыкновенно скромный и милый человек, попросил его в свою квартиру. Вечером отец бредил: «догонит... догонит...» — подразумевая Софью Андреевну.

Гр. М. Н. Толстая. Когда Лев Николаевич увидал градусник, он сказал: «Значит мат, прошу не обижаться».

---

[7] Сестра Л. Н. Толстого, монахиня (1830—1912).

lib.pushkinskijdom.ru

Гр. С. Л. Толстой. Это значило, вероятно, что он не может уехать. Едва ли под этим он ‹подразумевал› свою смерть. Он все время думал, что выздоровеет и поедет дальше.

Дунаев. Это записано Дмитрием Васильевичем[8] в истории болезни.

Гр. С. Л. Толстой. Дмитрий Васильевич этого сам не слыхал. В 10—11 час. утра отец просил прочесть ему «Круг чтения», продиктовал Саше мысли о боге. В 5 час. дня температура была 39.7, пульс 94. От Черткова получена успокоительная телеграмма о матери. Затем отец дал себя выслушать, принял ревень, говорил мало и ночью держал руки как на молитву. 2-го утром приехал Чертков. От 11 до 1 отец диктовал Черткову, не знаю что. Отец спросил Семеновского (Данковского земского врача), можно ли через два дня встать. Ему ответили, что едва ли будет можно и через две недели; тогда он огорчился, повернулся к стене и ничего не сказал. Ему сказали, что была послана телеграмма Никитину, тогда он понял, что его местопребывание открыто, и слово «мат» относилось к этому. Д. П. давал отцу шампанское, он выпил два глотка и сказал, что больше не надо, будет изжога.

Возвращаюсь к личным воспоминаниям. В Ясную Поляну я послал доктора Растегаева и сестру Скоробогатову, хотел поехать в Никольское, но на дороге получил в вагоне телеграмму от жены: «Получила телеграмму из Астапова от Саши. Положение серьезное, привези немедленно Никитина. Желал известить тебя и сестру и боится приезда остальных». Мар. Ник. сообщила об этом Никитину, а я в Горбачеве свернул на Астапово и приехал туда в 7 час. вечера, т. е. раньше, чем остальные, которые заказали себе экстренный поезд и приехали 2-го поздно ночью. Я был у отца 2-го вечером, он был в забытьи. Д. П. говорит: «Здесь Сергей Львович». Тогда отец открыл глаза и сказал: «Как ты меня нашел?» Я соврал, что «встретил кондуктора, который вез вас в Горбачево». Он говорит: «А почему же ты знаешь этого кондуктора?» Я ответил, что часто тут езжу и меня знают все кондуктора. Я поцеловал у него руку; он потом говорил Саше: «Сережа-то каков! Как он меня нашел. Я очень ему рад, он мне приятен. Он мне руку поцеловал», — и он всхлипнул. На другой день из Москвы приехал Никитин, и вся семья была уже тут. Экстренный поезд оставил в Астапове вагон I класса, где жила вся семья и куда переселился потом и я. В Астапове было три места: вагон, вокзал и домик И. И. Озолина, где лежал отец. В вагоне находились, кроме того, психиатр Растегаев и сестра милосердия Скоробогатова, которая оказалась очень милой и во многом нам помогала. Мать стремилась в дом, мы всячески ее удерживали и при ней всегда кто-нибудь был. Она говорила, что не пойдет, что сама понимает, что свидание с отцом будет для него губительным, но мы не вполне этому верили, потому что она могла просто войти туда, и что бы произошло — трудно себе представить. Второе место — вокзал, очень тесный; посреди комнаты стоял большой стол, за которым сидело 12 корреспондентов всевозможных направлений и газет. Они пили водку и громко разговаривали, а нам приходилось в этой же комнате обедать на маленьком столе. Моя мать тоже приходила сюда и была невоздержанна: говорила разные вещи, а корреспонденты записывали. Мы просили более порядочных корреспондентов спрашивать нас, и они нам сочувствовали. Ко мне подошел один из корреспондентов, еле стоя на ногах, и говорит: «Я — жертва прессы. Меня разбудили в 4 часа утра и говорят: ты — корреспондент „Харьковского утра“, а я ничего не знаю. Вот я сюда и приехал и, натурально, напился пьян. Спасибо Ежову, а то бы я ничего не мог телеграфировать». Вот какая атмосфера была на вокзале, где нам приходилось обедать. В домике, где лежал отец, помещались: Саша, Чертков, Вар. Михайловна,[9] Сергеенко[10] и Озолин.[11] Свою семью Озолин вывел в маленькое помещение сторожа, причем ему пришлось за это заплатить, но сам он остался. Он мог быть полезен, но лучше было бы в смысле гигиеническом, чтобы он ушел, но никто не решился его просить об этом.

3-го числа приехал Дмитрий Васильевич. Отцу было трудно вздохнуть от боли в правом и левом боках. Никитин его выслушивал, отец спрашивал, какие последствия от выстукивания. Потом он разговаривал с Дмит. Вас. по поводу медицины. Он говорил, что ни в чем нет столько занятия тем чего не знают, как в медицине, советовал Никитину не заниматься бактериологией, что это глупости, что лучше заниматься живыми людьми и советовал работать если не в земстве, то в клинике. К вечеру он стал бредить и говорил: «Саша, все идет в гору... чем это кончится? Плохо дело... плохо твое дело». После молчания: «Прекрасно, прекрасно», а потом он вдруг крикнул: «Маша! Маша!» — это значило: плохо дело, т. е. я умираю. «Прекрасно» — это относилось к смерти, а «Маша» — он вспомнил смерть близкого ему

---

[8] Д. В. Никитин (1874—1960), врач, лечивший Толстого.
[9] В. М. Феокритова, машинистка.
[10] А. П. Сергеенко, помощник В. Г. Черткова
[11] И. И. Озолин, начальник станции Астапово.

lib.pushkinskijdom.ru

человека, его дочери, умершей тоже от воспаления легких.[12] Это, кажется, было не 3-го, а позднее.

Страхов. Говорят, что в это время Вар. Михайл. прошла в белом, он ее увидал и поэтому крикнул: «Маша! Маша!»

Гр. С. Л. Толстой. Нет, не думаю. Мне кажется, что он думал о смерти и вспомнил о смерти Маши... Он все говорил: «Отчего вы не понимаете? Это так легко... Это так просто... не могу заснуть, все сочиняю, пишу и складно складываю». Потом он чувствовал свою слабость и говорил: «Можно только писать или газеты читать». Он попросил прочесть ему «Голос Москвы». Ему стали читать «Русские ведомости» («Голоса Москвы» не было), и он просил выпускать все то, что пишется о нем. Его заинтересовала статья о трех самоубийствах, и он просил ее вырезать и положить в свой портфель.

Вечером Д. В. предложил всем нам выписать профессоров из Москвы для консилиума. Но он нисколько не сомневался в диагнозе, ни в способе леченья. Мы просили отложить решение до завтра.

4 ноября утром отец узнал Черткова, протянул ему руку, который ее поцеловал. Отец сказал ему: «Может быть, я умираю, а может быть, и нет. Буду стараться бороться». Потом он разговаривал с Таней, спросил ее: «Как мама?» Она ответила: «Не будем об этом говорить, мама ничего». А он говорит: «Как не говорить — это для меня самое важное». Затем спросил меня: «Сережа, ты сегодня уезжаешь?» Я сказал, что нет. А он настойчиво стал говорить: «Нет, уезжай». Затем часов в 5 в бреду он странным голосом произнес: «Сережа, ты меня презираешь? Нет. Я не плох... я совсем не плох». Что он хотел этим сказать — я не знаю. Потом он все повторял: «Плохо твое дело... плохо твое дело... прекрасно... прекрасно...» В этот день началась икота. Таня сказала, наверно это мучительно, а он услыхал и сказал: «Нет, совсем не мучительно».

В этот день он продиктовал следующую телеграмму: «Телеграфируй сыновьям, чтобы удержали мама от приезда, потому что мое сердце так слабо, что свидание будет губительно, хотя здоровье лучше».

Бутурлин. Сознавал ли Лев Николаевич, что положение его серьезное?

Страхов. Иван Иванович[13] говорит: «Будем еще воевать, Лев Николаевич?» А он ему ответил: «Вы повоюете, а уж не я...»

Гр. С. Л. Толстой. ...Ему читали из «Круга чтения», прочли три раза, но он плохо слышал и говорил: «Что же дальше?» Ему читали, а он не понимал и сказал: «Нет, сейчас от вас ничего не добудешь». Таня настаивала, чтобы дать ему пить, а он сказал: «Оставьте меня в покое».

...6-го вечером после икоты в полузабытьи он говорил: «Совершенно бесполезные глупости... Я очень устал... не хочу теперь думать... Милый Душан... милая Таня». 5-го он сказал Тане: «На соду много падает, мы плохо распорядились». Таня переспросила: «На соду?» Он сказал: «На соду, на Сопю». Тогда Таня спросила: «Хочешь ее видеть?» Он ничего не ответил и отвернулся.

Страхов. Он кому-то диктовал и просил перечитать то, что продиктовал, но так как он бредил, то нельзя было ничего записать и тот, кто писал под диктовку, не мог прочитать, а он сердился и все требовал, чтобы прочли. Не знали, что делать, и позвали Черткова. Он стал читать «Круг чтения», и, когда он немного прочел, Лев Николаевич сказал: «Ну, вот...» — это его удовлетворило.

Гр. С. Л. Толстой. Утром 6 ноября я там не был. Он говорил: «Вот конец — и ничего...» Потом он привстал и сказал: «Только советую вам помнить одно: есть пропасть людей на свете, кроме Льва Толстого, а вы смотрите на одного Льва...»

...Приехали Усов и Щуровский,[14] выслушали отца, и, когда они ушли, я остался при нем вместе с Никитиным. Сердце работало плохо, дыхание было около 50 и слабый пульс. Появился цианоз. Нос заострился, уши и губы посинели, и отец обирался руками. Тут первый раз я потерял надежду. Но затем он стал понемногу поправляться, ему дали дышать кислородом. После сердечного припадка понемногу дыхание стало реже, икота прекратилась, и положение стало совсем другое. Я видел, что Никитин вдруг стал опять надеяться. Впрочем, он вообще больше надеялся, чем другие врачи, потому что видел Льва Николаевича в более тяжелом положении в Крыму и в Ясной Поляне. В 11 часов вечера отец стонал, тяжело дышал, но присел на кровати и сказал: «Тяжело; боюсь, что умираю»... Стал бредить. А потом привстал и говорит: «Удирать надо... удирать...» Через несколько минут он, увидав меня, подозвал меня: «Сережа». Я подошел к нему, стал на колени около кровати, чтобы лучше слышать и услыхал целую фразу: «...истина... я люблю много... как они...» В 12 часов он стал метаться, дыхание стало частым, появился

---

[12] Умерла в 1906 году.

[13] И. И. Горбунов-Посадов (1864—1940), близкий к Толстому руководитель издательства «Посредник».

[14] П. С. Усов и В. А. Щуровский, врачи, приехавшие из Москвы.

lib.pushkinskijdom.ru

хрип и продолжалась икота. Тогда Усов сказал, что надо вспрыснуть морфий. Никитин это поддержал, потому что Лев Николаевич это раньше в Крыму хорошо переносил. Усов сказал, что от морфия прекратится икота и тогда деятельность сердца будет лучше. Когда отца спросили, хочет ли он, чтобы ему вспрыснули морфий, он ответил: «Не хочу морфий». Мы предоставили это врачам, которые и вспрыснули морфий, после чего он не мог заснуть около 20 минут. А затем, засыпая, он говорил: «...я пойду куда-нибудь, чтобы никто не мешал, оставьте меня в покое...» Потом он заснул. Часа три он был под действием морфия, но в сознание уже не приходил и все стонал. Ему давали пить, и один раз даже он брал стакан в руки и пил. Дыхание все время было частое, но не чаще, чем было накануне. Врачи говорили, что пульса уже нет. Затем произошла остановка дыхания, и Усов сказал: «Первая остановка». Затем была вторая остановка. Никакой агонии не было. После первой остановки он вздохнул раза два-три. Врачи говорили, что смерть произошла от паралича дыхания, но не сердца. Дмит. Вас. и Душ. Петр. вымыли тело, одели, и понемногу мы все разошлись, а народ стал приходить прощаться. Чертков, Саша, Гольденвейзер и Иван Иванович уехали в Ясную Поляну. Таня поехала к себе. Тут поднялись вопросы чисто практические, к нам стали приставать с просьбами о фотографировании. Братья высказали такое же чувство, которое было и у меня, что это неприятно, но затем мы подумали, что лучше это разрешить, потому что все равно будут снимать и без разрешения. Затем поднялся вопрос о вспрыскивании формалином. Земский врач прислал с формалином фельдшера, но малокультурному фельдшеру мы не рискнули этого доверить. Д. П. тяжело было это делать, но если оказалось нужно, он соглашался. В это время там был Н. А. Дунаев — медик V курса, который все и устроил. Затем у тела установилось дежурство, но оно было бесполезно, потому что около тела всегда кто-нибудь был. Мать и Андрей пошли в церковь. Я обиделся на корреспондентов за то, что они написали, что я был в церкви. Это был Андрей, а не я. В это время приехал Парфений...[15]

Страхов. С кем он разговаривал?

Дунаев. С ректором Тульской семинарии. Я ехал с Парфением в одном поезде. В Павельце в половине седьмого пришел сын и сказал, что Лев Николаевич скончался; <сын> узнал от одного господина, который провожал жену и после третьего звонка прибежал в вагон и сказал, что Лев Николаевич скончался, что подтвердил и кондуктор. А эти двое стояли у окна, и я слышал, как сказали (я не могу сказать кто кому): «Не выгорело наше дельце». К ним подошел железнодорожник и спросил, слышали ли они, что Толстой скончался. Они ответили, что слышали. Тогда он спросил: «Что же вы ехали по собственному побуждению или по поручению?» Кто-то из них ответил: «По поручению Синода, а может быть, и повыше кого». Тогда железнодорожник сказал: «На что же вы надеялись, ведь вас бы не допустили?» А он сказал: «На станции жандармский полковник есть».

Страхов. «Там же есть жандармский полковник — ну вот и достаточно». Это говорил Парфений.

Гр. С. Л. Толстой. Я приведу разговор моего брата с Парфением. Андрей себя повел в этом случае очень хорошо. Он пошел к Парфению, подошел под благословение, и у них произошел такой разговор. Парфений спросил: «Не известно ли Вам, не примирился ли Лев Николаевич с церковью, не высказывал ли он желания примириться с ней?» Андрей ответил: «Не знаю». Затем Парфений спросил: «Вы видели Льва Николаевича?» Он ответил: «В сознательном состоянии не видел, потому что нас всех позвали в 12 часов после морфия, и отец в сознание не приходил». — «Может быть, Вам известно, что какое-нибудь духовное лицо с ним говорило по этому предмету?» Андрей ответил: «Не знаю. Может быть». «В последнее время?» — спросил Парфений. — «Не знаю». — «Может быть, кто-нибудь из семьи слышал от Льва Николаевича о желании примириться с церковью?» Андрей ответил: «Не могу этого сказать». — «Может быть, кто-нибудь из Вашей семьи может это утвердить?» Парфений, по-видимому, прямо наталкивал его на ложь. Андрей это понял и сказал: «Владыка, я православный и верующий и желал бы, чтобы отец примирился с церковью, но я лгать не могу». Тогда Парфений сказал, что Синод очень озабочен, чтобы погребение было по христианскому обряду и что это было бы возможно, если бы было доказано, что к Л. Н. не допустили священника или что окружающие скрыли его желание примириться с церковью. Он спрашивал Андрея: «Не можете ли Вы утвердить, что люди, окружающие Льва Николаевича, были все неверующие». Андрей говорил: «Это я могу утверждать». И действительно, это верно. В тот же день приходил Варсонофий, вошел в вагон и просил свидания с матерью. Когда он вошел в салон вагона, тут был еще кто-то. Он обратился к Софии Андреевне и спросил ее: «Вы видели графа перед смертью?» «Да, я видела, но он был уже без сознания». Затем она начала говорить, что ее не пускали, боясь, что сви-

[15] Архиепископ Тульский и Белевский Памфил Левицкий.

lib.pushkinskijdom.ru

дание на него дурно подействует, говорила о своем намерении самоубийства и проч., но когда Варсонофий услыхал, что она в сознательном состоянии не видела отца, то потерял интерес и начал говорить, что отчаяние есть грех, что вы наследница царствия божия и т‹ому› п‹одобные› общие места. Потом он стал просить поговорить с моей матушкой наедине, я ему тогда сказал, что моя мать очень возбуждена, и поэтому позвольте мне присутствовать. Он повел нас в купе и стал опять говорить, что отчаяние есть грех, о самоубийстве и т. п., приглашал приехать в Шамардино, в Оптину Пустынь, чтобы успокоиться, и все посматривал, когда я уйду. Наконец он сказал: «Моя миссия окончена», — и вышел. Тут стояли кинематографщики, и он побежал, чтобы не попасть на картину, но все-таки попал; в кинематографе видно, как он удирает от вагона.

Мы поехали, вечером приехали в Данков, где исправник запретил возложить венок и не допустил публику на вокзал. Этот исправник в 1891 году был становым. Раз отец идет пешком, его догоняет становой и ругает его скверными словами за то, что он не сошел с дороги, а потом спрашивает: «Кто ты такой?» — «Лев Толстой». Тогда он ударил кнутом по лошадям и удрал. Вечером мы приехали в Горбачево, там ночевали и в 7 час. утра приехали в Засеку. В Ясной Поляне ничего не было приготовлено, и вопрос о том, нести ли гроб в могилу или оставить в Ясной Поляне, не был решен. На пути было решено открыть гроб и поставить его в бывшем кабинете отца под бюстом Николая Николаевича. Тогда я побежал вперед в ясенский дом, велел очистить компату, поставить стол, открыть дверь и пустить публику прощаться.

2

Сулержицкий. Это было лет 12 назад... текли ручьи, солнце блестело, мне было очень хорошо... Мы шли рядом с Л. Н., я и говорю: «Как хорошо, опять весна, новая жизнь... хочется жить и что-то делать. Как жаль, что так редко бывает весна». А Лев Николаевич говорит: «Для Вас редко, а для меня очень часто». — «Как часто?» — «Для Вас один год есть 25-я всей жизни, а для меня год — 72-я жизни».

Дунаев. Я как-то говорил, что год за годом идет и каждый год все короче становится. В детстве зима тянулась точно 10 лет, ждешь, ждешь, когда она пройдет, а Лев Николаевич говорит: «Чем дольше Вы будете жить, тем короче будет жизнь. Когда Вам было 8 лет, год был $^1/_8$ жизни, а вот мне $^1/_{68}$ моей жизни».

Страхов. Лев Николаевич по поводу Парфения сказал: «Он мне понравился, но подгадил тем, что говорил наедине с Соф. Андр.».[16]

Дунаев. Лев Николаевич сказал: «Парфений хороший человек, но я изменил свое мнение о нем после того, как он просил Соф. Андр. сообщить ему, когда я буду умирать. Это мне не понравилось. Он нарушил впечатление о себе». Им об этом нужно было думать тогда, когда они его отлучили. Они сами себя отлучили. Вся Россия с ним, а они его отлучили, отлучили себя от всей России, вернее — от всего мира. На похоронах было много интеллигенции, а крестьян было мало, но в Астапове был черный народ. Днем я сидел три часа около тела, а потом до 12 час. ночи. Шли железнодорожные рабочие и между ними 5 типичных товарищей в черных пиджаках, чисто одетые, стали перед телом на одно колено, склонили головы, и на коленях каждый подвигался, целовал руку, в лоб и уходил. Иногда приходили старушки и начинали креститься. Пришел степенный мужик в армяке, борода лопатой, самый типичный земледелец, — думаю, перекрестится, а он стал на колени, поклонился три раза в землю, поцеловал и пошел. Я считал, что только десятый человек крестился. Потом пришла учительница с детьми и принесла венок: «Великому дедушке от маленьких почитателей». На этом венке была старая ленточка от дамского платья и несколько розанов из папиросной бумаги. Она сказала детям: «Смотрите, запомните, глядите, кто лежит тут. Это лежит Лев Толстой». Меня это тронуло, и вышло глупо, потому что я сказал себе: «Это трогательно, надо это рассказать Льву Николаевичу...» — и опомнился тогда, когда взглянул на него. Лев Николаевич говорил, что ему неприятна мысль о том, что разные его вещи будут храниться, а в Берлине во время столетия со дня рождения Фрица Рейтера[17] на меня произвела большое впечатление его домашняя обстановка: его грязный пиджак, его кресло, шапочка, в которой он ходил.

Сулержицкий. Зрительная память и память ощущений у меня очень сильна, но я плохо помню то, что говорилось. Я помню низкий потолок, дырявый стул, спину Льва Николаевича с худой шеей, с волосами на затылке, громадные фигуры

[16] Подразумевается приезд Парфения в Ясную Поляну в 1909 году.

[17] Рейтер Фриц (1810—1874), немецкий писатель. За участие в студенческом движении был приговорен к смертной казни, замененной тюремным заключением (1833—1840).

lib.pushkinskijdom.ru

молокан и духоборов и разговор при двух свечах. Помню железную трубу с дыркой, через которую он пропускал свежий воздух и из которой слышно было как пахнет навозом и карканье ворон. Я буду помнить это на всю жизнь. Всякая обстановка выражает человека, который там живет. Никто так не хохотал, никто так не умел смеяться шуткам, как Лев Николаевич. Он умел возбуждать желание смешить и смеяться. Я рассказывал анекдоты и не забуду восторженного лица Льва Николаевича, когда он ждал, что скажет конец. Он смеялся моим анекдотам с кашлем.

Дунаев. Он раз очень смеялся за столом красного дерева, когда Вы изображали, как пьют туркмены. Он даже сморщился весь.

Сулержицкий. У него была детская наивность в веселье. Он смеялся по-детски.

Страхов. Мы шли с Плющихи и должны были зайти к Вульфам. Ворота были заперты, и мы не знали как быть. А Вы и говорите, что отопрете ворота и пустите нас, и, действительно, перепрыгнули, отперли и впустили нас, а Лев Николаевич много смеялся этому. Мы вошли к Вульфам, застали их не спящими, просидели целый час и разошлись.

Сулержицкий. Иногда, когда мы уходили, Лев Николаевич спускался в переднюю. У меня была матросская куртка с медными пуговицами, изодранная, она называлась «grandpaletot». Лев Николаевич любил ее осматривать, это была одна из доставляющих ему удовольствие мелочей. В этот день было 30° морозу, а куртка была без подкладки. Лев Николаевич спрашивает: «Разве не холодно в этой куртке?» Я говорю — нет. А он и говорит: «Вы как та дама, которую спрашивали, почему она ходит в пальто? Она отвечает: теперь октябрь, что же остается: ноябрь, декабрь, январь, февраль и март, а там и апрель, май, июнь...»

Бутурлин. Сергей Львович сказал, что у Льва Николаевича мысль уйти возникла еще до женитьбы. Теперь много толкований о кризисе, который был в 1881 году, а кризиса вовсе не было: те идеи, которые вполне развились в 1880 году, были всегда и в «Анне Карениной», и в «Казаках», и в «Детстве». Оказывается, что через всю жизнь проходила мысль изменить образ жизни, уединиться, — и все это сказалось окончательно за несколько дней до смерти. Это очень значительный факт, который показывает, что в последнем событии никак не следует придавать преобладающего значения тем личным мотивам, которые, конечно, имели место. Уход Льва Николаевича все-таки был идейное стремление, которое глубоко залегло и сказалось еще тогда, когда он был молодым человеком. Факт ухода обусловлен сложными причинами, и нельзя в нем разобраться. Иногда казалось, что он вызван личными тяжелыми обстоятельствами, но это неправильно. Хотя личные мотивы играли роль, но в основе все-таки лежит более глубокое.

Гр. С. Л. Толстой. Если бы не был дан толчок, то отец не ушел бы. Для меня интересно то, что он об этом говорил неоднократно разным лицам.

Бутурлин. Это все шло и нарастало. 7 июня 1909 г. я был в Ясной Поляне. После обеда Лев Николаевич увел нас в свой кабинет. Разговор был о разных предметах, и между прочим он сказал: «Условия моей жизни так тяжелы, что я не шутя думаю уйти». Тогда я не придал особого значения его словам, потому что мне казалось — куда же уйти в 81 год. Это началось до женитьбы и в 1910 году выразилось в более резкой форме.

Дунаев. Я хочу напомнить случай, когда Лев Николаевич уходил из Ясной Поляны.

Гр. С. Л. Толстой. Это было накануне рождения Саши. Он вернулся тогда.

Дунаев. Он почувствовал грех того, что делал.

Гр. С. Л. Толстой. Этот вопрос не ясен. Он был не ясен и для отца. У него было настроение и в ту и в другую сторону.

Сулержицкий. Он сказал: «Неприлично мне в мои годы, при моей старости, как старику, видеть этот калейдоскоп людей, выдерживать эту жизнь, болтать и говорить обо всем, принимать и любить». Я несколько раз слышал, что он хотел бы, как Александр I, уединиться в Сибири.

Страхов. Я слышал от Черткова, что Лев Николаевич записал в своем последнем дневнике: «Я теперь чувствую, что мне оставаться прямо позорно для моего духовного существа. Прежде мне казалось, что если я уйду, то сделаю это ради эгоизма, потому что мне тут тяжело, а теперь я должен это сделать потому, что если я этого не сделаю, то это будет позорно».

Гр. С. Л. Толстой. Раньше он считал более тяжелым оставаться, а теперь нашел, что ему легче остаться, чем уйти, — и ушел.

Страхов. Он всегда говорил, что надо выбирать сторону самоотвержения. У него есть общие мысли о христианском пути, что христианский путь узок и что очень трудно выбирать, как поступить. У него записано, что христианин знает, как ему должно поступить, но в каждом данном случае затруднение не в том, как он должен сделать вообще, — это хри-

lib.pushkinskijdom.ru

стианин знает всегда, а как он по отношению ко всем окружающим обстоятельствам должен поступить — и этот путь очень узок, потому что весы ведь стоят, не склоняясь ни в ту, ни в другую сторону, и достаточно одного волоска, чтобы они склонились. Мне понравилось, как об этом сказал Илья Львович в своем фельетоне, который весь проникнут чувством уважения к отцу. Кроме того, он выказал свое умение художественно писать. Он замечательный художник в этом фельетоне.

Дунаев. Написано искренно и глубоко. Всякий человек, у которого есть разум и совесть, не может не сказать, что лучше этого сказать было нельзя. Я ему непременно напишу письмо. Я читал вслух, и мне казалось, что это написал Лев Николаевич.

Михайлов. Сергей Львович упомянул, что Соф. Андр. упомянула слово «жалость». «Надо вызвать в нем жалость, тогда он приедет». Это очень важный и верный взгляд. В дневнике у Л. Н. есть прекрасные мысли, но мысли у него были — футляр, а в этом футляре была жизнь и чувство. Он поддавался чувству и что-то делал. Эти мысли направляли его на лучшие чувства. Из всех чувств он выбирал самое сильное — жалость, из которого вытекала любовь. Один факт мне это подтверждает. Он не делал поступков, не возбудив в себе жалость. Встретился я раз с ним на бульваре, пошли вместе, а он и говорит, что ему неприятно, что он получил ругательное письмо из какого-то земства. Его ругали за то, что он говорит одно, а делает другое и книжки его очень дороги. Пробовал было писать, но не мог написать — «у меня не было жалости к тому, кто написал. Он жалкий человек, но я не могу его жалеть». После этого он вспомнил другой факт, как одна знакомая дама спросила его, как он относится к Богоматери Васнецова (в киевской живописи). Л. Н. ответил этой даме: «Извините, я с ней незнаком». Дама обиделась и написала ему возмущенное письмо. Он стал извиняться, дама извинений не приняла. Тогда только он мог написать ей письмо, когда пожалел, и написал, кажется, хорошо. «Так и тому я только тогда мог написать письмо, когда пожалел, а как пожалел, так и полюбил». В дневнике его помещен этот вывод душевной работы, что непременно нужно прежде пожалеть, а как пожалеешь, так и полюбишь. Мне кажется, что последний шаг его основан не на одной теории, а и на чувстве. Мне кажется, что около Л. Н должно было быть побольше мира, и мы, друзья его, должны были дать ему эту мирную обстановку. Если заноза воткнется, то ее надо вытащить; надо было Л. Н. и охранять на почве жалости к нему. У него была жалость ко всем. Он приобрел бы больше сил юродствовать и нести ту тяжесть, которая для него была в роскошной обстановке. Этот мир я как-то не вижу или, может быть, мало знаю, но я этого не чувствую.

Сулержицкий. Нам трудно было чувствовать в нем друга и не чувствовать «великого». И этот «великий» мешал нам быть его друзьями. Последний год я не посещал Ясной Поляны при страшном желании туда поехать. Нужно было все его личное обаяние, чтобы заставить забыть в нем «великого». Я мог быть его другом в известные минуты, дать ему хорошие минуты присутствием, смехом, анекдотами, пением и скрасить его тяжелое чувство, но как только отойдешь чуть-чуть, вырастает колосс, взявший весь мир, — и не пойдешь. Я помню, как я сидел в тюрьме, и он ко мне приходил и говорил. Если в моей жизни было что-нибудь светлое, доброе, хорошее, из-за чего я понял, что жизнь имеет значение, то это был Л. Н.

Страхов. В этом отношении для Л. Н. был особенно ценен Влад. Григ. потому, что он при сознании величия Л. Н. умел просто подходить к нему, благодаря чему Л. Н. его не стеснялся. Я хотел сказать о колебаниях Л. Н., о рычаге весов, куда склониться, чтобы быть последовательным и осуществить идею простоты или в сторону любви к семье. В моей семье было крупное происшествие: меня с женой вздумали развести, потому что наш-ш мой брак не совсем законным, и для того чтобы его восстановить, с меня требовали, чтобы я подал прошение в Синод: для меня было легче быть холостым и оставаться с семьей, чем это сделать, но я испытывал мучения, потому что доставлял страдания жене. С этим вопросом я поехал к Льву Николаевичу и не столько жаловался на Синод и архиереев, сколько на себя: «Видите, какой я слабый человек, как чуть серьезный вопрос в жизни, так я не знаю, как поступить: и жену люблю, не могу ей отказать, и чувствую позор в подписи, колеблюсь, и приехал к Вам, заранее зная, что Вы скажете, что это дело моей совести, живи по своей совести, а не по моей». Когда я это сказал, Л. Н. меня обнял и сказал: «Друг мой, вот это и есть признак религиозного человека, когда он колеблется». Я сказал, что завидую твердым людям, которые могут сразу решить, и привел пример Вергина. Л. Н. ухмыльнулся и сказал: «А вот это-то и не религиозные люди, а который колеблется, это и есть религиозный человек». Я сказал: «Спасибо Вам, Вы меня утешили, потому что я буду другого мнения о той жизни, которую я ощущаю. А Вы-то как?» Лев Николаевич сказал: «И в моей жизни было много случаев, где я не мог быть прямолинейным. Я тоже уходил и возвращался».

lib.pushkinskijdom.ru

Сулержицкий. У меня есть замечательное письмо Л. Н., которое мне в руки не попало, а осталось у начальника госпиталя, где я сидел в сумасшедшем отделении. Это письмо было написано, когда я принял присягу. Он мне говорил об этой чаше весов и кончил так: «Несравненно люблю Вас больше теперь, после всего перенесенного страдания — выбора этой чаши весов, чем до этого». Я тогда был окружен врагами, и этим письмом Л. Н. умел попасть в самую точку. Весь мир был против меня, и он один человек умел так сделать, что вошел в самое сердце и сделал возможным существование. Это мог сделать только он.

Гр. С. Л. Толстой. Я с Вами не согласен относительно Черткова: он никогда не забывал той роли, которую Л. Н. играл в мире, и всегда старался его выводить и распространять. Он устроил отцу и овации в Москве. Он всегда смотрел на Л. Н. как на человека, играющего общественную роль. Если к нему кто подходил как к человеку, так это мои три сестры.

Страхов. Я не касаюсь семьи, а говорю, как нам трудно было забывать, что он великий, а там рождение упростило эти отношения.

Гр. С. Л. Толстой. У меня теперь остается такое чувство, что у меня было много недоговоренного с отцом просто потому, что я не смел ему говорить многих вещей, и очень жалею, что не смел.

Страхов. Я знаю много примеров, когда сыновья не могут быть откровенны, потому что любят отца и боятся его огорчить.

Гр. С. Л. Толстой. Письмо моего брата Льва Львовича двух мнений не встретит,[18] но тут есть некоторая доля правды, хотя очень небольшая. Завещание отец давно хотел составить, но я не думаю, чтобы он хотел делать формальное завещание. На это его подвинули некоторые обстоятельства и некоторые люди. Если бы он сделал формальное завещание, то он не хотел бы, чтобы это завещание было неизвестно тем, кого это касается. Отец говорил Саше, что он физически слаб для того ,чтобы созвать всю семью и объявить о завещании, он не мог предвидеть того, что произойдет после. Есть записная книжка, которая сейчас находится у матери, где отец пишет: «Чертков вовлек меня в борьбу, и это мне тяжело». Из нас, детей Л. Н., о завещании знали только Саша и Таня, мне он хотел сказать последний раз.

Дунаев. Это ему не по характеру.

Сулержицкий. Чертков мало влиял, потому что он недостаточно живой человек, а Л. Н. был живой человек во всем, что говорил и что делал.

Гр. С. Л. Толстой. Уход совершенно не связан с завещанием, но его тяжелое состояние перед уходом усугублялось этой тайной.

Бутурлин. Лев Николаевич говорил, что он не может вынести этой огласки, что он слишком слаб. Нельзя сказать, что Чертков не позволял сделать огласки.

Михайлов. В такие моменты Лев Николаевич несколько раз получал упреки, которые ему были больны, но он всегда говорил, что надо больше ценить не тех, кто хвалит, а тех, кто ругает. (Всякая ласка была для него тяжела). В 90-х годах составлялся журнал «Утро». Состоялось совещание. Л. Н. радовался, обсуждал, какие надо помещать иллюстрации, статьи, но журнала этого вел. кн. Сергей Александрович не разрешил. Получает из-за границы письмо, где обличают в непоследовательности и что этого не должно быть. Л. Н. очень огорчился и сказал: «Правда, это лучше, хорошо, что не разрешили». Значит, его чувство двинулось в эту сторону. Он всегда ценил тех, кто его сдерживал от таких поступков. Он не любил похвалы, она его шокировала. Это доказывается тем, что когда Вы поцеловали ему руку, он удивился. Последний раз, когда я был в Ясной Поляне, у меня только что умер отец. Л. Н. такой же старичок, такой же мой духовный отец, и я у него поцеловал руку. Он ее выдернул и пошел в кабинет. Я пошел за ним и сказал, что я должен выяснить ему свое чувство. «Я почувствовал, что сделал Вам неприятное, тогда простите меня. Объясните это в лучшую сторону: я поцеловал руку не как у Толстого, а как у отца». Тогда он понял, и когда я прощался, он уже сам дал мне руку, и я ее поцеловал. Это я его последний раз видел. Мое объяснение поставило его на рельсы закона и веры. Он смолоду не любил выражения чувства, а искреннее чувство любил. Если его наставлять на теорию, он сломает все и пойдет. Но ведь он человек. Я думал, что встречу Влад. Григ., и хотел ему написать, что все девизы, писанные Л. Н., можно отстранить и оставить только одни эти слова, которые лучше всего его выражали: «Если в вас есть сила деятельности, то пусть она будет любовная, если нет ее и слабы вы, то пусть будет слабость любовная». Это девиз всей жизни. Оберегая

---

[18] Письмо Л. Л. Толстого «Кто виновник», напечатанное в «Новом времени» 16 ноября 1910 года. В этом письме уход Толстого объяснялся тем, что он подпал под «тщеславное, безгранично одностороннее и неумное влияние» Черткова. От этого письма единодушно отмежевались в печати все остальные дети Толстого.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. Н., надо отстраниться от всего. Если я сею раздор, то нужно уйти и так уйти, чтобы Л. Н. это понял и почувствовал.

Страхов. Уйти нельзя просто, а если уйдешь, то оставишь. Когда уходишь от человека, то его оставляешь, может быть, одного. Это просто сказать — уйти.

Михайлов. А бог-то.

Страхов. А бог — тоже любовь.

Бутурлин. Все вы, вероятно, помните те замечательные телеграммы, которые послал Л. Н. несколько лет назад в ответ на запрос какой-то американской газеты. Первая телеграмма была послана в 1903 году сейчас же после кишиневского погрома. Американская газета прислала телеграмму, где спрашивала, виновата ли Россия в кишиневских убийствах. Л. Н. ответил: «Виновато правительство, во-первых, исключением евреев в отдельную касту из общего права, а во-вторых, насильственным внушением русскому народу идолопоклоннической веры вместо христианской». В 1904 году та же газета прислала телеграмму: «Стоите ли Вы за Россию, за Японию или ни за ту, ни за другую?» Л. Н. ответил так: «Я не за Россию и не за Японию, но за рабочий народ обеих стран, обманутый правительствами и принужденный воевать вопреки своему благосостоянию, совести и веры». Когда я приехал из Ясной Поляны с поручением к Стороженко, то я показал ему эту последнюю телеграмму. Он был уже больной и заплакал, когда прочел эту телеграмму. Он сказал, что она достойна Толстого.

Сулержицкий. Л. Н. был заряжен жизненной энергией во всех отношениях. Это был человек, обладающий такой душой, которая весь мир восприяла. Однажды Танеев и Гольденвейзер играли из Фрейшюца, и когда грянул марш, вы бы видели, какое лицо было у Л. Н.! Он как-то весь выпрямился, глаза горели, он весь сиял, он был весь — звук, весь музыка. Где вы найдете такого музыканта, который мог бы так переживать музыку. Однажды Л. Н. шел по Кузнецкому мосту, а навстречу ему едут кавалергарды в касках, он остановился и сказал: «Как хорошо». И это в то время, когда он написал «Не убий». Когда он писал «Хозяин и работник», то всех, кто бы к нему ни приезжал, он спрашивал: «Вы никогда не ездили зимой в вьюгу?» Он расспрашивал так, как будто сам не видал вьюги и искал, как эта вьюга отразилась в других душах. Эти моменты для меня дороже всего, потому что я вижу живого Л. Н. со всем его безумным и безграничным обаянием. Я недавно наткнулся на такую надпись: «Милому Леопольду Сулержицкому в знак дружбы», — и пережил ужасное ощущение. Слезы закапали у меня, и я увидел Л. Н., милого, кроткого, любящего, который так нуждался в ласке, и я почувствовал, что сделал подлость, ставши к нему в такое положение, как к великому. Мы в этом страшно виноваты. Я почувствовал всю драму старика, сидящего на грязном полустанке... Это уже не король Лир, а мировая душа. Весь мир для него открыт, а голову преклонить было некуда. Столько друзей и ни одного друга. Я почувствовал, какое это ужасное одиночество. Я помню, как он встречал всякого мало-мальски расположенного к нему человека, как улыбался и протягивал руку... И когда я увидел его в гробу и увидел эти руки, я почувствовал, как мы все виноваты, что не сумели окружить его тем теплом, в котором он так нуждался.

lib.pushkinskijdom.ru

Р. ЗАБОРОВА

ТЕТРАДИ М. Н. ТОЛСТОЙ КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ «ВОЙНЫ И МИРА»

1

В одной из сцен «Войны и мира» Николай Ростов застает свою жену графиню Марью пишущей и с чувством благоговейного удивления «перед тем почти недоступным Николаю возвышенным, нравственным миром, в котором всегда жила его жена», читает «синенькую тетрадку, исписанную ее твердым, крупным почерком».[1]

Эта тетрадка — художественное воспроизведение реально существовавших тетрадей матери Толстого, явившейся, как известно, прототипом Марьи Болконской.

«Изучая письма, дневники, предания» в период работы над «Войной и миром», Толстой находил, что «в те времена так же любили, завидовали, искали истины, добродетели, увлекались страстями, та же была сложная и часто более утонченная умственно и нравственно жизнь, чем теперь в высшем сословии» (т. 13, стр. 57).

Рукописи матери, отразившие интеллектуальную жизнь яснополянской усадьбы Волконских, представляли собой один из упомянутых Толстым «памятников того времени», по которым писатель знакомился с духовной жизнью лучших представителей дворянского сословия.

В архивном фонде М. Н. Толстой (рожд. Волконской), основная часть которого была передана Л. Н. Толстым в 1903 году на хранение в Публичную библиотеку в Петербурге, сохранились ее дневники, письма, переводы, сочинения 1800—1820-х годов, запечатлевшие ее «тонкую внутреннюю работу».

Учебные тетради и переводы с французского, немецкого, английского и итальянского говорят о широкой образованности и разносторонности интересов М. Н. Волконской. Из книг исторического содержания она переводила очерк «О современном состоянии общественной жизни в Соединенных Нидерландах» А. Книгге, «Историю Шотландии в царствование Марии Стюарт и Якова VI» В. Робертсона, «Путешествия Антенора по Греции и Азии» Лантье и «Путешествие юного Анахарсиса по Греции» аббата Бартелеми (отрывки), из эпистолярии — письма Брута (о Цицероне и др.), леди Монтегью о поездке в Турцию, г-жи де Ментенон и г-жи де Севинье об эпохе Людовика XIV, «Письмо Вольтера к лорду Гарвею, канцлеру Англии» и «Письмо Паскаля к королеве Христине» — об идеале просвещенного монарха, извлечения из «Новых писем» Руссо и сентиментальных «Писем Йорика к Элизе» Л. Стерна; из философских и нравоучительных сочинений — отрывки из «Естественной истории человека» Бюффона, «Об обхождении с людьми» А. Книгге, «Опыт об искусстве быть счастливым» Ж. Дроза, «Журнал для бедных, ремесленников, слуг и деревенских жителей» г-жи Лепренс де Бомон, «Духовное сражение» Скуполи; из педагогических руководств — «Новый способ первоначального обучения детей» и «Адель и Теодор, или письма о воспитании» г-жи Жанлис, «Разговоры Эмилии, или поучительные и занимательные беседы матери с дочерью» г-жи Эпине и др.

Судя по этим переводам, М. Н. Волконскую-Толстую глубоко волновали выдающиеся исторические события, современные общественные отношения, философские и этические проблемы. Привлекали ее и литературные произведения с ярко выраженной моралистической тенденцией, преимущественно сентиментального направления. Ею переписаны «Поэтические размышления» Ламартина, «Любовное послание Элоизы к Абеляру» Ш.-П. Колардо; переводились — знаменитая элегия Т. Грея «Сельское кладбище», повести «Цецилия, или приключения наследницы» г-жи д'Арбле и «Слепая дочь» г-жи Пинчард, оперы Метастазио, комедии Гольдони, пьеса А. Беркена «Дезертир».

---

[1] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 12, Гослитиздат, М.—Л., 1933, стр. 286—287. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

«Чистотой нравственного чувства» отличались и оригинальные произведения М. Н. Толстой: «Дневная записка для собственной памяти» о путешествии с отцом в Петербург летом 1810 года[2] и «Journal du sejour de deux amies dans le château de Znamensky»[3] — о поездке с компаньонкой-француженкой Л. И. Генессиен в рязанское имение Толстых в июне 1822 года, в которых она проявила дар тонкого психологического анализа; ее стихотворения, то выспренние, то задушевно-лирические, отразившие ее привязанность к отцу и подругам, ее «волнение сердечно» от пробудившегося чувства любви; волшебная сказка «Лесные близнецы» о превращении простых пастушек в принцесс и повесть «Русская Памела, или нет правила без исключения» о любви княжеского сына к бедной вольноотпущеннице, проникнутые «нежной чувствительностью», любовью к простым людям и сельскому быту.

Тетради М. Н. Толстой в своей совокупности дают ясное представление о внутреннем мире матери писателя, облик которой он любовно нарисовал в «Воспоминаниях», назвав ее «высоким, чистым, духовным существом», и отдельные черты которой воспроизвел в образах maman в «Детстве» и княжны Марьи в «Войне и мире». В то же время содержащиеся в них размышления о смысле жизни, добре и зле, нравственном самоусовершенствовании помогают установить некоторое сходство духовных интересов М. Н. Толстой и молодого Толстого.

Так же, как и его мать, писавшая, что смысл жизни — «одно добро» и только истина «достойна стараний и изысканий человека», счастье же человека в стараниях о «благополучии всех окружающих его»,[4] Толстой считал, что для его излюбленного героя «цель жизни есть добро», а «счастье... в труде, имеющем целью — счастье — других» (т. 46, стр. 146). В pendant выпискам матери об «искусстве быть счастливым», заключающемся в нравственном совершенствовании, по примеру Франклина, и довольствовании простой, естественной жизнью, наподобие Руссо, Толстой вместе со своими героями отыскивает пути «бесконечного морального совершенства», по франклиновскому образцу борется со своими слабостями и, перекликаясь с Руссо, проповедует идею опрощения. Робкое проявление демократизма у матери сменяет активная, идущая от истинной близости к народу деятельность Льва Николаевича среди крестьян (в период, предшествовавший созданию «Войны и мира», — защита крестьянских интересов при исполнении обязанностей мирового посредника, открытие народных школ в окрестностях Ясной Поляны и пр.).

Нравственные идеалы, культивировавшиеся в семье Волконских-Толстых, были характерны для передовых дворянских кругов, эволюционировавших от пассивного усвоения французской просветительной философии к активному участию в русской общественной жизни.

2

Особый интерес представляют тетради матери писателя как один из источников, использованных в «Войне и мире». Они углубляют восприятие романа, являясь как бы фактическим комментарием к нему, а также помогают выяснить реальное соотношение между художественным образом и натурой, биографическим элементом и вымыслом в романе. Из яснополянского архива матери Толстой черпал нужные ему детали для характеристики воспитания княжны Марьи, ее отношений с отцом, ее мечтаний о личном счастье, ее супружеской нежности и чуткости к детям.

Любовно и тепло обрисованная Толстым княжна Марья, некрасивая, неграциозная и неловкая, но обладающая особой притягательной силой благодаря свойственной ей высокой духовной красоте, обязана своей жизненностью и реальностью тем впечатлениям, которые Толстой вынес в дополнение и подтверждение устных преданий из дневников, писем и сочинений матери. Не следует, однако, думать, что образ княжны Марьи идентичен реальному облику М. Н. Толстой. В своих письмах и заметках о «Войне и мире» Толстой всячески подчеркивал, что он не «писатель личностей или мемуаров» (т. 61, стр. 80), что труд его состоял не в том, чтобы «описать то или другое действительное лицо» (т. 16, стр. 9). Верный своим правилам типизации, Толстой при создании воображаемого характера «вылущивал» из жизненных впечатлений существенное, характерное, типическое, варьировал и видоизменял их, обогащал вымыслом.

---

[2] Напечатана (по окончательной редакции) в кн.: С. Л. Толстой. Мать и дед Л. Н. Толстого. Изд. «Федерация», М., стр. 77—109.

[3] «Дневник пребывания двух друзей в усадьбе Знаменского» (франц.).

[4] Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (в дальнейшем ГПБ), ф. 783, оп. 2, № 43, лл. 52 об., 54; № 27, л. 134 об.

lib.pushkinskijdom.ru

Как «тип Танечки Берс» и «его переходы» близко подходили, по его словам, к типу Наташи (т. 61, стр. 152, 153), так близко к задуманному Толстым типу княжны Марьи подходила М. Н. Толстая; и как Наташа изображена последовательно в пленивших Толстого изменениях — от шаловливой девочки к смелому подростку, а затем к обворожительной девушке, так княжна Марья живет в романе, подобно образу матери в представлении писателя, в ее непрестанном духовном развитии. Стремление к обобщению определило разницу между литературным образом княжны Марьи и его оригиналом. Только первый набросок к роману — «Три поры» воспроизводит прототип: «Презирает все вещественное. Всеми любима и venerée,[5] нежна и ласкова. Все и всех любит христиански. Отлично играет и любит музыку мистически. Умна, тонкий поэтический ум... Лелеет отца, играет, поэтизирует» (т. 13, стр. 20).

В первой редакции романа — «Все хорошо, что хорошо кончается» образ княжны Марьи более однотипен. «Это образец добродетели, ума, самоотвержения», «совершенство», как характеризует ее Лаборд Андрею, ясно чувствующему «нравственно женскую прелесть этой девушки», которая кажется, «несмотря на отсутствие красоты, такой милой и приятной» также и Николаю и его матери, радушно встречающей княжну Марью, когда та «еще румяная и оживленная от холода и радости» впервые появляется в их доме (т. 14, стр. 36—37, 149, 151).

В последующих редакциях Толстой отходит еще дальше от избранного им прототипа, и в окончательном тексте вместо женщины с необыкновенно тонким поэтическим умом, с разносторонними интересами и дарованиями, пишущей стихи, увлекающейся музыкой и театром, веселой и общительной, какой была М. Н. Толстая, мы видим характер односторонний, преимущественно олицетворяющий поэзию самоотверженной любви к людям, идеалы нежной чувствительности, покорности и смирения.

Создавая свой положительный образ русской женщины начала XIX века, воспитанной на религиозно-нравоучительной и сентиментальной литературе, Толстой рисует княжну Марью печальной и робкой в отличие от матери, которая «веселость... боготворила». Трезвая рассудительность матери заменяется мечтательным философствованием героини, в котором мысль и чувство сливаются воедино. Религиозности княжны Марьи придан характер экзальтации. Реальные факты и события биографии М. Н. Толстой, детали яснополянского быта автор часто дает в другой интерпретации, а иногда свободно использует при описании других героев романа.

Рисуя безвыездную жизнь князя Болконского с дочерью и ее компаньонкой m-lle Bourienne в деревне, Толстой писал, что князь «сам занимался воспитанием своей дочери и, чтобы развить в ней» деятельность и ум, которые считал главными добродетелями, «давал ей уроки алгебры и геометрии и распределял всю ее жизнь в беспрерывных занятиях» (т. 9, стр. 106). Эти строки были внушены как признанием М. Н. Волконской, что держаться «в духе, желательном для отца», значило предаваться «умственным занятиям»,[6] так и содержанием ее тетрадей, свидетельствовавших об упорных и постоянных занятиях науками, зачастую неожиданными для девушки ее круга: физикой, сельским хозяйством и др.

Сохранившиеся тетради по арифметике (из бумаги с водяным знаком 1811 года) говорят о том, что математикой она действительно занималась и взрослой девицей. Изучалась ею, вероятно, и геометрия, во всяком случае в тетради по логике встречается сравнение познания запутанной идеи с методами познания «весьма сбивчивой фигуры в геометрии».[7]

Из многообразных занятий матери Толстой остановился на одной математике потому, что любовь к научным дисциплинам, увлечение «умственными занятиями» не шли задуманному им лирическому характеру, для контраста же между рационализмом старого князя и чувствительностью и мечтательностью дочери достаточно было выбора одного этого предмета.

В то же время некоторые факты из жизни яснополянской усадьбы писатель переносит в дом Ростовых. Знакомые ему по семейной библиотеке и переводам матери модные педагогические руководства г-жи Жанлис он связал именно с этим семейством, в котором холодную, педантичную Веру остальные дети в отместку за вечные ее нравоучения прозвали «madame de Genlis» (т. 9, стр. 56).

Точно так же, погружая княжну Марью «в сосредоточенную, грустную, пасмурную атмосферу», Толстой все связанное с веселыми забавами матери если и использует в романе, то для характеристики быта оживленной ростовской молодежи. Шумное веселье, которому предаются Наташа, Николай, Борис и Соня,

---

[5] уважаема (франц.).
[6] ГПБ, ф. 783, оп. 2, № 74, л. 1.
[7] Там же, № 59, л. 100.

lib.pushkinskijdom.ru

напоминает «игры и смехи», которые любила М. Н. Волконская, писавшая в одном из своих дружеских посланий,

Что часто им случалось
Шалить и хохотать,
Частенько удавалось
...взапуски болтать,

и вспоминавшая при этом

И песни, и прогулки,
Бильярд и казино,
И брань, и спор, и шутки...

(«Не более недели»)[8]

Разумеется, учитывались и имевшиеся в архиве матери писания о быте Знаменского — имения, принадлежавшего Н. И. Толстому, прототипу Николая Ростова.

Портрет черноглазой «маленькой Ростовой», непосредственной, живой и переменчивой, о которой Пьер говорит: «Она не удостоивает быть умной... Да нет, она обворожительна, и больше ничего» (т. 10, стр. 309), — близко напоминает тонкую характеристику, данную М. Н. Волконской одной из своих родственниц в дневнике пребывания в усадьбе Знаменского. «Это маленькая брюнетка, — писала М. Н. Волконская, — не хорошенькая, но более чем хорошенькая; она очаровательна в полном смысле этого слова: ум, чистосердечие и чувствительность запечатлены на ее лице, в неправильных чертах которого нет ничего замечательного, кроме больших черных глаз, необыкновенно выразительных. В ее манерах и в ее характере смесь неуловимой живости и нежности, задумчивости и веселости; если вы дремлете, она вас расшевелит; если вы грустны, она выразит вам сочувствие; если вы веселы, она еще больше вас оживит своей простодушной улыбкой и детской веселостью».[9]

Воспитанная, по роману, в страхе перед авторитетом отца, вечно грустная и подавленная, княжна Марья всецело уходит в мир личных переживаний, семейных и дружеских отношений. Лишь неожиданная угроза вражеского вторжения властно приобщает ее к общественно-политическим событиям и пробуждает к жизни ее скрытый патриотизм.

Проявление чувства приверженности родине у княжны Марьи отлично от восторженного патриотизма матери Толстого, посвятившей приподнятую хвалебную оду Александру I. Воспевая «бессмертного царя» — победителя, перед подвигом великодушия которого «суть пигмеи» «победы и трофеи» Наполеона,[10] М. Н. Волконская выражала то «чувство восторга и любви к государю», носителем которого в романе Толстой сделал Николая Ростова.

3

Не сообщив по художественным соображениям своей героине жизнерадостность, общительность, широту жизненных интересов ее прототипа, Толстой охарактеризовал ее нравственные искания в тесной зависимости от своих представлений о духовной жизни матери, ее религиозных убеждениях, стремлениях к моральному совершенствованию, к высоким нравственным идеалам.

«Личное — субъективное хорошо только тогда, когда оно полно жизни и страсти», — писал Л. Н. Толстой (т. 61, стр. 109). Раздумьям княжны Марьи о тщете борьбы «для достижения благ, которым срок есть мгновенье», ее представлениям о смерти как «обители вечного спокойствия и блаженства», ее нравоучительным сентенциям в письмах сообщилась искренность, простота и сила убеждения М. Н. Волконской, также писавшей, что «все преходящее не заслуживает внимания души, непрерывно стремящейся к вечности».[11]

Вот что пишет княжна Марья своей приятельнице Жюли Карагиной по поводу неожиданного обогащения Пьера, придавая «изучению великих правил» евангельских понятную жигейскую форму: «Ах, милый друг, слова нашего божественного спасителя, что легче верблюду пройти в игольное ухо, чем богатому войти в царствие божие, — эти слова страшно справедливы. Я жалею князя Василия и еще более Пьера. Столь молодому быть отягощенным таким огромным состоянием, — через сколько искушений надо будет пройти ему! Если б у меня спросили,

---

[8] Там же, № 3, л. 2—2 об.

[9] Там же, № 2, л. 1. Оригинал — по-французски.

[10] Там же, № 3, лл. 20, 21 об.

[11] Там же, № 70, л. 1. Подлинник — по-итальянски. За перевод тетради выражаю благодарность И. А. Коноплевой.

lib.pushkinskijdom.ru

чего я желаю более всего на свете, — я сказала бы: желаю быть беднее самого бедного из нищих» (т. 9, стр. 114).

Это высказывание напоминает рассуждения о вреде богатства М. Н. Толстой в ее сочинении «Наставление о законе христианском, выбранное из „Магазейна бедных“» (около 1824 года): «Это ужасное искушение быть богатым, ибо очень легко во зло употреблять богатство! Гораздо легче сносить бедность, нежели не привязываться к богатству. И Христос говорит, что легче верблюду пройти сквозь иголку, нежели богатому войти в царство небесное... но не все те богаты, которые имеют много денег и большие деревни. Есть некоторые из них, которые ничуть не привязаны к своим имениям и которые лучше бы хотели потерять их, нежели прогневить бога. Они находят удовольствие в том, чтобы иметь много для того только, что они могут помогать бедным и делать удовольствие друзьям своим».[12]

Княжна Марья проповедует покорность и смирение, укоряя князя Андрея в «гордости мысли» и внушая Жюли, что «чем меньше мы будем давать разгула нашему уму, тем мы будем приятнее богу, который отвергает всякое знание, исходящее не от него» (т. 9, стр. 115).

М. Н. Толстая сходно рассуждала в своих «Pensées et maximes» («Мыслях и изречениях») о божественном разуме, который «нас вдохновляет, поддерживает и укрепляет..., если только наше мнение не расходится с ним» и если мы не поддаемся «темной силе» — гордости.[13]

Близость этих писаний по содержанию и настроению не означает, однако, что суждения княжны Марьи являются прямыми реминисценциями из тетрадей М. Н. Толстой. Вместо восхищавшей Толстого «простоты тона в письмах» его матери (т. 34, стр. 350) мы видим в письмах княжны Марьи более отвечающую духу того времени сентиментальность выражений, преувеличенность чувствований. В то же время сентиментальность княжны Марьи не напускная, как у Жюли, насмешливо прозванной старым князем «Элоизой», а свойственная ей, как и матери Толстого, природная чувствительность. И если Жюли смешна в своем меланхолическом позировании перед Борисом Друбецким, то княжна Марья, цитирующая перед князем Андреем Стерна (наряду с Руссо переводившимся и М. Н. Толстой), естественна и проста.

Родник княжну Марью с М. Н. Толстой и ее гуманизм, возвышенное стремление к любви, добру и правде.

«Вот увидишь сестру, княжну Марью. С ней вы сойдетесь», — говорит князь Андрей в ответ Пьеру, развивающему перед ним мысли о том, что «наслаждение делать... добро есть единственное верное счастие жизни», что «есть истина, есть добродетель; и высшее счастье человека состоит в том, чтобы стремиться к достижению их» (т. 10, стр. 111, 117). И это сближение Андреем мировоззрения Пьера и княжны Марьи психологически оправдано, так как она также думает о том, что ее «призвание — быть счастливой другим счастием, счастием любви и самопожертвования» (т. 9, стр. 281).

Аналогичными были и нравственные убеждения матери Толстого, писавшей, как уже упоминалось, что «судьба чувствительного и доброго человека, который видит плоды стараний своих в благополучии всех окружающих его», «судьба, достойная зависти», и «одно добро, которое мы сделали, остается, и чрез него она (жизнь, — *Р. З.*) есть что-нибудь», что «истина, сей небесный свет, есть единственная вещь на земле, которая достойна стараний и изыскания человека» [14]

Княжна Марья поднимается до той степени нравственной высоты, которая чужда эгоизма и мелких помыслов. «Ежели тебе кажется, что кто-нибудь виноват перед тобой, забудь это и прости, — убеждает она князя Андрея — Мы не имеем права наказывать. И ты поймешь счастье прощать» (т. 11, стр. 37).

Такие же взгляды имела и М. Н. Толстая, сочувственно переводившая советы Дроза любить ближних, быть снисходительным к ним, благословлять оскорбляющих («Говоря человеку воздавать добро за зло, внушаешь ему возвышенность души»).[15]

Таким образом, духовный мир княжны Марьи, религиозно-сентиментальной, возвышенной и гуманной, был образован под прямым впечатлением Толстого от нравственных идеалов матери.

4

Особенную жизненность «нравственной физиономии» княжны Марьи придает сложность и противоречивость ее внутренних порывов, духовная борьба между ее высокими идеалами любви и самоотвержения и потребностью личного счастья.

[12] Там же, № 31, лл. 19 об.—20.
[13] Там же, № 42, л. 7.
[14] Там же, № 27, л. 134 об.; № 43, лл. 52 об., 54.
[15] Там же, № 27, л. 91.

lib.pushkinskijdom.ru

Доходя в своем самоотречении, воспитанном в ней в значительной степени жизнью с суровым отцом, до желания стать странницей, княжна Марья вдруг ловила себя на том, что не в силах покинуть родной дом, что «любила отца и племянника больше, чем бога» (т. 10, стр. 236). Рассматривая брак как «божественное установление, которому нужно подчиняться» (т. 9, стр. 115), княжна Марья в то же время не могла отделаться от «запрещенной, земной мечты». «Возможна ли для нее радость любви, земной любви к мужчине?» (т. 9, стр. 270).

В изображении психологически оправданных переживаний княжны Марьи, переходов ее от покорности, терпения, жертвенной дочерней любви к скрытому желанию уйти в другой, идеальный мир, «где нет печали и воздыхания», или, наоборот, в мир земного счастья, воплотились представления писателя о духовной жизни матери. Нравственные страдания княжны Марьи от придирок отца, в душе горячо любившего дочь, но стремившегося подчинить своей воле ее внутренний мир, описаны в тесной связи с автобиографическими признаниями матери Толстого.

В аллегорическом стихотворении М. Н. Волконской «Хочу я басенку сплесть» (на бумаге с водяным знаком 1812 года) [16] ее отец — генерал, выдвинувшийся при Екатерине II, охарактеризован подобно старику Болконскому романа:

Из орлиной стаи дальной
Сокол, в той стаи не бесславный,
Живый, проворный, говорливый,
Но вспыльчивый, самолюбивый
. . . . . .
В иных вещах и сумасбродный,
Но сердцем прямо благородный,
Заслуживающий почтенье птиц.

Присваивая черты отца герою повести «Русская Памела» князю Разумину М. Н. Волконская писала, что князь «был во всех отношениях человек достойный почтения, отличного ума, самого возвышенного духа, самых строгих правил и доброго, чувствительного сердца; но исполненный самолюбия... он требовал от подвластных ему особ беспрекословного повиновения».[17]

«Приноравливаться во всем к его воле» Н. С. Волконский заставлял и свою дочь; говоря словами стихотворения «Хочу я басенку сплесть», он возбранял «в речах позволенну свободу», старался самим «мыслям предписывать закон». Характеризуя свои отношения с отцом, М. Н. Волконская сетовала в своих стихах на отсутствие взаимопонимания между нею и князем, почитающим ее робость «упорством», не имеющим к ней «доверенности» и тем внушающим ей тоску. Она горько жаловалась, что

Виновник помыслов ужасных
И слез, текущих из очей,

о котором она страшится дерзновенно говорить, служит «мученьем» себе и окружающим и «неукротимым нетерпеньем» губит «дочь, ее любя». Тем сильнее мечтала она о сближении с отцом:

Тогда б и он не был несчастен,
Он знал бы тогда дочь свою,
В суждениях бы непристрастен
Душу б не терзал мою
Той укоризною ужасной,
Что я во гроб его гоню,
Когда и в жизни сей злосчастной
Больше ее его люблю!

Сжатые характеристики Н. С. Волконского, данные М. Н. Волконской в ее тетрадях, воплощены писателем в ярком образе, зримо представляющем читателю последнего представителя «великого века», возбуждающего в окружающих невольное «чувство страха и почтения», человека строгих правил и возвышенного духа, для которого долг, честь, «служба прежде всего». Старый князь Болконский, как и его прототип, горд, своенравен, подчас взбалмошен, но так же широко образован и умен, так же имеет доброе сердце — «всегда ласков и добр» к облагодетельствованным им

[16] Там же, № 3, лл. 14—19 об.
[17] Там же, № 5, л. 47.

lib.pushkinskijdom.ru

людям. И портрет его — проницательный умный взгляд, «привычная быстрота» движений, скорая речь с недоконченными словами — напоминает портрет отца, намеченный в стихотворении М. Н. Волконской.

Эволюция чувства князя Болконского к «дочери, которую он любил больше себя», с которой никогда не смог бы расстаться, но на которой все время срывал свое раздражение, доходя до взрывов бешенства, грубой брани и жестоких обвинений, что она не дает ему «умереть спокойно», его смягчение, когда он проявляет всю силу своей глубоко затаенной любви и нежности, имеет первооснову в истории взаимоотношений отца и дочери Волконских, отраженных в приведенном выше стихотворении Марии Николаевны и письме ее к подруге своей матери.

В этих документах, помогавших Толстому уяснить один из интереснейших характеров эпохи, деспотичный и в то же время испытавший влияние французской просветительной философии, запечатлено также отношение дочери к отцу, давшее материал для изображения гаммы чувств княжны Марьи: ее страха, благоговейного уважения, любви и жалости к своему родителю, ее отчаяния из-за того, что, любя отца, «ничего не может для него сделать, кроме горя» (т. 10, стр. 308), ее тайной мысли о его смерти как избавлении для себя и, наконец, осознания перед лицом отходящего и благословляющего ее старика всей силы «своей страстной любви к отцу».

Приводим отрывок из упомянутого выше письма М. Н. Волконской от конца марта 1821 года о трогательном сближении ее с отцом в последние дни его жизни:

«Да, мой уважаемый друг, Вы можете представить себе мою скорбь, потому что Вы знаете, какого отца я потеряла, но Вам неизвестно в какой момент я его потеряла. В тот момент, когда я перестала его бояться и он начинал узнавать всю мою нежность к нему, когда он обращался со мной более чем с отцовской нежностью и чуткостью! Вот в какой момент провидению было угодно лишить меня отца, который посвятил мне всю свою жизнь и который жил только для меня. Этот удар был тем ужаснее, что он был неожидан, и хотя отец страдал уже давно, я не думала, что его болезнь опасна. Я не знаю, как я смогла перенести это с таким мужеством, за это я должна благодарить бога».[18]

Используя эти сведения, Толстой художественно преобразовывал и видоизменял их. Так, например, в кроткой княжне Марье «все сделанное ее отцом возбуждало благоговение, которое не подлежало обсуждению», она страшилась сознаться самой себе, что он ей становится в тягость, между тем М. Н. Волконская вначале решительно и резко осуждала своего отца. Княжне Марье — «дикарке», любящей одиночество, стеснительно общество легкомысленной, вульгарной компаньонки. В первое время она смотрит с нежной любовью и сожалением на эту француженку, кажущуюся ей «очень милой и доброй, а главное жалкой девушкой», мечтает дать ей средства и устроить ее брак с Анатолем, но после оскорбительного приближения ее старым князем к себе проникается к ней неприязнью, еще более усилившейся после того, как княжна Марья была уязвлена ею в своем патриотическом чувстве. М. Н. Волконскую, напротив, при отце связывала с ее компаньонкой Л. И. Генессиен «страстная дружба», во имя которой княжна действительно отдала часть своего состояния для устройства брака сестры француженки с кузеном своим М. А. Волконским.

Из цитировавшегося уже письма М. Н. Волконской ясно, что никакого раздора между нею и отцом компаньонка не сеяла, что она была не парижанкой, как в романе, а родилась в России и поступила к Волконским спустя 7 лет со времени окончания Отечественной войны. Вот, что писала о ней М. Н. Волконская: «Я не буду распространяться о сердце этой молодой особы, но если бы я могла Вам ее представить, то я уверена, что Вы отдали бы должное ее достоинствам. Она соединяет с приятными качествами самые благородные чувства и самое чувствительное сердце. Не удивительно, что имея сердце, не испытанное дружбой, и не зная никогда радости дружбы с молодой особой, я привязалась к ней всей душой; но оставив в стороне пристрастие симпатии, я могу Вас заверить, что в течение двух лет, которые она провела со мною, я имела возможность видеть и ее правила, и деликатность ее чувств, и искренность ее привязанности ко мне. Так что моя дружба с нею отнюдь не романтична и слепа, а основана на твердом уважении и доверии, вполне заслуженном.

Мой отец, который, как Вы знаете, имел характер немного недоверчивый, кончил тем, что воздал ей должное и питал к ней в последнее время, несмотря на ее молодость, дружеские чувства, основанные на уважении, и смотрел с удовольствием на нашу близость. Искренность ее печали во время моего несчастья,[19]

---

[18] Там же, № 74, л. 1.

[19] Имеется в виду смерть Н. С. Волконского 3 февраля 1821 года.

lib.pushkinskijdom.ru

обильные слезы, которые она смешивала с моими, еще более скрепили, если это только возможно, наш союз. Я надеюсь, что мы проведем всю нашу жизнь вместе».[20]

Лишь после замужества М. Н. Волконская разочаровалась в этой «иллюзии юности».[21]

5

Земная любовь была для княжны Марьи, считавшей мысли о ней греховными и боявшейся признаться в них себе самой, более затаенной мечтой, чем для М. Н. Волконской, свободно переписывавшей любовные стихотворения и романсы и сочинявшей любовные стихи.

Но полюбив и невольно отдавшись своему порыву, героиня романа так же признается себе в силе охватившего ее переживания, как и М. Н. Волконская. «Как ни стыдно ей было признаться себе, что она первая полюбила человека, который, может быть, никогда не полюбит ее, она утешала себя мыслью, что никто никогда не узнает этого и что она не будет виновата, ежели будет до конца жизни, никому не говоря о том, любить того, которого она любила в первый и в последний раз» (т. 11, стр. 164), — говорит Л. Н. Толстой о княжне Марье.

О! любовь немилосердна!
Кто избежит твоих сетей?
Власть твоя, хоть сокровенна,
Царствует в сердцах людей.
Пришел час, лишь я взглянула,
Юна..... на черты,
То невольно воздохнула,
Подумав: знать не все мечты!
Равнодушие беспечно!
Знать проститься мне с тобой.
Пусть волнение сердечно
Век останется со мной![22]

писала в одном из своих стихотворений М. Н. Волконская.

Рассказывая о сильном, но скрытом чувстве своей героини «русской Памелы», она замечала, что «девушка, одаренная благородною гордостию, свойственною ее полу, не прежде может признаться не только приятельнице, но и самой себе, что она любит, как когда она уверена, что любима».[23]

Роман княжны Марьи и Николая Ростова несколько напоминает сближение молодой пары, которое рисует М. Н. Волконская в стихотворении «Анета милая однажды говорила». М. Н. Волконская дает подруге, некрасивой, но с «умом приятным» и «душой небесной» «совет дружества»: «пред юношей..., к которому душа... неравнодушна», свободно выражать благородные стремленья, «чувства и сужденья», «что для поверхностного взгляда сокровенны».

Тогда природою и чувствием внушенна,
И тайной силою любови оживленна,
Приятности вокруг тебя станут летать,
Чувствительности огнь в глазах будет блистать.
Тогда, о юноша! внимай и трепещи,
И день свидания во святцах запиши.[24]

Мечта княжны Марьи о семейном счастье осуществилась. Она «чувствовала покорную нежную любовь» к Николаю, который платил ей «всегдашнею готовностью предупредить ее желания». И здесь в романе в какой-то мере использованы подробности взаимных отношений Марии и Николая Толстых, о которых мы узнаем из драматического наброска М. Н. Толстой: разговора ее и золовок — А. И. Остен-Сакен и П. И. Юшковой о подготовке сюрприза Н. И. Толстому. Полина предлагает выучить и сыграть какую-нибудь пьесу, в которой имелась бы аналогия с «взаимными чувствами» Марии и Николая и «нежностью к нему» жены. Но Мария Николаевна не находит такой пьесы и отклоняет, в частности, «Согласное супружество» Флориана, героиня которой «имеет секреты от своего мужа и... вмеши-

[20] ГПБ, ф. 783, оп. 2, № 74, л. 2.

[21] См. письмо М. Н. Толстой Т. А. Ергольской от 14 октября 1824 года. В кн.: С. Л. Толстой. Мать и дед Л. Н. Толстого, стр. 133; см. также Н. Н. Гусев Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 638—639.

[22] ГПБ, ф. 783, оп. 2, № 3, л. 27—27 об.

[23] Там же, № 5, л. 52 об.

[24] Там же, № 3, л. 8—8 об.

lib.pushkinskijdom.ru

вается в важное дело без его согласия». «Прежде всего я не сделала бы никогда ни шагу без ведома моего мужа, и я никогда не предприму ничего и не вмешаюсь ни во что, если я заранее не буду уверена в том, что он это не осудит», — заключает она.[25]

Графиня Марья ведет дневник поведения детей, живо напоминающий «Дневник поведения Николеньки» М. Н. Толстой.[26]

«Я попробовала угрожать, — пишет в дневнике графиня Марья о первенце, которого нашла «в капризе и упрямстве», — но он только еще больше рассердился. Тогда я... оставила его и стала с няней поднимать других детей, а ему сказала, что я не люблю его. Он долго молчал, как бы удивляясь; потом в одной рубашке выскочил ко мне и разрыдался так, что я долго не могла его успокоить. Видно было, что он мучился больше всего тем, что огорчил меня... С ним все можно сделать нежностью» (т. 12, стр. 286—287).

Это художественное претворение мыслей о воспитании, высказанных матерью писателя в ее «Pensées et maximes»: «Когда мы соединяем с похвалой выражение нежности, то мы удовлетворяем одновременно и самолюбие и сердце, и это нужно стараться делать всегда. Нужно, чтобы ток симпатии и ощущение того, что он любим теми, которых ценит и уважает, проникли бы в сердце ребенка в тот момент, когда его самолюбие поощряется одобрением. Не нужно ни пугаться, ни поддаваться слишком легко движению самолюбия у детей... Терпение — искусство надеяться. Оно особенно необходимо в воспитании».[27]

Графиня Марья дает своим детям «билетцы» («записочки, как они вели себя»), подобно М. Н. Толстой, перенявшей метод поощрения ребенка какими-либо отличиями у Эпине, автора «Разговоров Эмилии».

Конечно, княжна Мария Волконская была иной по характеру, и Толстой, используя рассказы о ней и ее писания, то приглушал, то обострял присущие ей черты при изображении своей героини. Однако взаимосвязь размышлений и чувствований княжны Марьи в романе с реальными душевными движениями, запечатленными в тетрадях М. Н. Волконской-Толстой, придала жизненную правдивость одному из самых значительных женских типов романа, явившемуся в то же время своеобразным художественным памятником, воздвигнутым Толстым в честь его «святого идеала» — своей матери.

---

[25] Там же, № 6, л. 1 об. Подлинник — по-французски.
[26] См.: С. Л. Толстой. Мать и дед Л. Н. Толстого, стр. 112—122.
[27] ГПБ, ф. 783, оп. 2, № 42, л. 4—4 об. Подлинник — по-французски.

lib.pushkinskijdom.ru

П. ПАПЧЕНКО

С. ВЕНГЕРОВ О ВСТРЕЧЕ С Л. ТОЛСТЫМ В 1882 ГОДУ

В декабре 1881 года в Петербурге начал выходить журнал «Устои». Редакция журнала, в состав которой входили Я. В. Абрамов, С. А. Венгеров, В. М. Гаршин, Н. Н. Златовратский, С. Н. Кривенко, А. Н. Плещеев, А. М. Скабичевский, обратилась к видным русским писателям и ученым с просьбой поддержать журнал своим участием в нем. Вероятно, с этой же целью отправился с визитом к Л. Н. Толстому и редактор «Устоев» С. А. Венгеров, о чем становится известно из неопубликованных его писем к жене Р. А. Венгеровой от 22 и 29 января 1882 года. В них С. А. Венгеров описывает свою встречу с Л. Н. Толстым, которая состоялась в Москве между 18 и 20 января 1882 года. Время и место встречи устанавливаются на основании того факта, что в то время, когда Венгеров находился у Толстого, последнему принесли корректуру статьи «О переписи», напечатанной в девятнадцатом номере московской газеты «Современные известия» от 20 января 1882 года. По словам Венгерова, Толстой отложил печатание статьи на один день, чтобы внести необходимые исправления.

Во время пятичасовой беседы Л. Н. Толстого с Венгеровым речь шла, по свидетельству Венгерова, «о расколе, о народе, о правде, о любви к ближним, наконец, о переписи в Москве». Л. Н. Толстой заинтересовался исследованиями Венгерова о «народных движениях».[1]

Великий писатель благожелательно встретил новый журнал, народническое направление которого ему было по душе. Он с похвалой отозвался о февральской книжке журнала и обещал в скором времени напечатать в «Устоях» статью по поводу бывшей в Москве переписи, над которой он в то время работал.[2]

В рецензии на книгу Н. Златовратского «Деревенские будни» С. А. Венгеров вспоминает «недавний разговор с одним из крупнейших писателей наших». «Собеседник мой, — рассказывает Венгеров, — находящийся теперь в периоде страстного искания именно народной правды, выразил свою неудовлетворенность картинами народной жизни, попадающимися ему в современной литературе.

— Не то отношение к делу, — говорил он. Не с тем душевным настроением подходят наши писатели к народу. Он для них предмет изучения, точно перед ними зулусы какие-нибудь. Возьмут мужика, положат под микроскоп и рассматривают, как это он копошится и возится в своем мирке. Совсем, совсем иначе нужно относиться. Нужно самому быть народом. Нужно до такой степени слиться душевно с мужиком, чтобы и в „изучении“ никакой надобности не было. Вы просто будете себе сидеть в кабинете и изображать свой собственный душевный мир, а это и будет народное миросозерцание, потому что между вами и мужиком не должно быть никакой психической разницы: у вас должны быть одни и те же чувства, стремления, верования. Только тогда и может удасться точное изображение народной жизни. Мужик не должен вам быть человеком другого мира. Слиться, всецело слиться должны вы с ним...» По словам автора рецензии, на его замечание, что «по крайней мере лет пятьдесят должно пройти, прежде чем на-

---

[1] С 1879 года С. А. Венгеров публикует ряд обширных статей о «народных движениях славянского племени». Первый очерк этой серии — «Прошлое и настоящее славянского племени. (Богомилы)» — был напечатан в журнале «Слово» (1879, № 4, стр. 79—121); последующие очерки о гуситах и таборитах печатались в журналах «Русская мысль» (1881, № 12; 1882, № 1) и «Вестник Европы» (1882, № 8).

[2] Об этом свидетельствует также В. И. Семевский в письме к Венгерову от 18 марта 1882 года (Рукописный отдел Института русской литературы, архив С. А. Венгерова, ф. № 377, № 9508), об этом пишет и Л. Н. Толстой в конце марта 1882 года в ответ на письмо Венгерова (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 90, Гослитиздат, М., 1958, стр. 248—249).

lib.pushkinskijdom.ru

ступит такое слияние», его собеседник горячо возразил: «Нет, зачем же пятьдесят, мне 53 года, но я твердо верю, что еще мне удастся видеть это слияние».[3]

Здесь несомненно речь идет именно о той встрече с Л. Н. Толстым, о которой рассказывается в публикуемых ниже выдержках из писем С. А. Венгерова к его жене. Копии этих писем, находящихся в семейном архиве Венгеровых, были любезно предоставлены В. С. Венгеровым — сыном С. А. Венгерова Институту русской литературы (ф. 377).

---

22 января 1882 года

...День, проведенный с Успенским, и вечер, проведенный с Толстым, никогда не изгладятся из моей памяти — так это все было задушевно, славно, столько было говорено о «проклятых вопросах». Фанни[4] находит, что я от этих двух встреч переродился. Неправда это. Не только не переродился, а вдвое скучнее стало, и скуку, разлитую по всему существу моему, Фанни и приняла за нечто «небесное». И действительно, кто мне после Толстого может быть интересным. Конечно, никто.

К Толстому я пришел с письмом от Юрьева.[5] Входить было ужасно неловко. Нахальством каким-то пахло. Но уже через минуту лучи любви, которыми проникнуто все существо Толстого, согрели меня, и я почувствовал себя совершенно как дома. Часов 5 провели мы в оживленной беседе. Я ему изложил идею своих «народных движений», и он был крайне заинтересован. Когда пришел во время нашего разговора один господин (оказавшийся Фетом (!!!)), то он меня представил: «г. Венгеров, очень интересный писатель». Говорили мы главным образом о расколе, о народе, о правде, о любви к ближним, наконец, о переписи в Москве и тех трущобах, переписывать которые вызвался Толстой. Ты конечно уже прочла статью Толстого о переписи, перепечатанную в «Н‹овом› вр‹емени›» из «Совр‹еменных› известий».[6] Эту статью при мне принесли в корректуре, и мы вместе ее правили. По моему совету, он отложил печатание статьи на один день, чтобы исправить слог, который мне показался неряшливым.

Если ты прочла статью, то ты знаешь. что это за чудная вещь. И это не статья, а крик наболевшего сердца, которому совестно, что голодным есть нечего, а он, барин, роскошествует. Когда я читал Толстому корректуру, он плакал... А когда мы потом говорили о помощи ближнему, он с такою тоскою говорил: «я люблю виноград, летом хочется съесть его полфунтика, а ведь нельзя: совесть зазрит».

Одет он в потрепанную блузу, а когда мы с ним часов в 11 вечера поехали в Думу,[7] он напялил на себя простой желтый полушубок.

Имение свое хотел он раздать крестьянам, но жена удержала

---

[3] «Устои», 1882, № 3—4, отд. II, стр. 135—136. Г. Русанов в своих воспоминаниях о поездке в Ясную Поляну (24—25 августа 1883 года) касается этой встречи С. А. Венгерова с Толстым: «Я читал, — сказал я, — статью Венгерова, в которой он передает разговор свой, по-видимому с вами, как я догадался, о народнической беллетристике. Вы действительно говорили с ним об этом? — И я рассказал вкратце содержание статьи.

— Да, я с ним много говорил... Я читал потом его статью и помню, что я нашел, что он не совсем верно передал мои слова» (Толстовский ежегодник. М., 1912, стр. 72).

[4] Фаина Афанасьевна — сестра С. А. Венгерова, в замужестве Слонимская.

[5] Юрьев Сергей Андреевич (1821—1888) — переводчик и театральный критик. С 1880 по 1885 год состоял редактором журнала «Русская мысль». Будучи близким знакомым Л. Н. Толстого, Юрьев часто бывал в Ясной Поляне.

[6] Известно, что Л. Н. Толстой принимал активное участие в переписи населения в Москве, проходившей 23—25 января 1882 года. Желая вызвать сочувствие к городской нищете и организовать наиболее нуждающимся помощь деньгами и в устройстве на работу, Л. Н. Толстой написал статью «О переписи». Опубликованная накануне переписи в «Современных известиях» (1882, № 19, 20 января), статья была перепечатана в газете «Новое время» (1882, № 2120, 22 января), тогда же вышла отдельным оттиском. Вошла в состав 12-й части 5-го издания «Полного собрания сочинений» Л. Н. Толстого (М., 1886).

[7] Во второй главе статьи «Так что же нам делать?» Л. Н. Толстой упоминает о поездке в Думу и чтении корректуры статьи «О переписи»: «Отдав в печать свою статью, я прочел ее по корректуре в Думе...» (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 25, 1937, стр. 195).

lib.pushkinskijdom.ru

Будет, однако же, о Толстом, хотя не передал тебе и трети того, что было замечательного в нашей беседе. Одно только в заключение: что еще тошнее стало на душе, когда убедился, что чем выше человек душою, тем обязательнее для него тоска, тем менее он имеет шансы быть счастливым...

С.-Петербург, 29 января 1882 года

...Напрасно ты меня за краткость отчета о Толстом назвала эгоистом. Тут не в эгоизме дело, а просто в том, что не хватило таланту передать свидание. Сначала я думал подробно описать тебе это свидание так, чтобы письмо мое послужило отрывком будущих моих литературных воспоминаний, и, собственно говоря, следовало бы это сделать: ведь впоследствии по обрывкам, которые останутся в памяти, не составишь цельной картины. Однако же сие доброе намерение, как и большинство моих добрых намерений, в исполнение я не привел и тяп-ляп в общих чертах кое-как нацарапал. Впрочем, даже это мое неумелое описание столько в себе характерного о Толстом заключало, что ты, очевидно, была потрясена до глубины души. A propos этого могу тебе сообщить, что сегодня я прочел в «Пет‹ербургском› листке» известие о том, что Гаршина статья Толстого до такой степени потрясла, что он опять близок к умопомешательству.[8] Если это так, то странно, очень странно. На днях я читал письмо Гаршина к Виленкину.[9] Оно безусловно нормально, и нет ни тени какой-нибудь idée fixe.

О самой статье Толстого ты еще ничего не писала. Здесь к ней разно отнеслись: многие насмешливо. Но большинство сочувственно, хотя, конечно, как к «утопии». Я, ей богу, не знаю, что в ней утопичного. Если только полиция не усмотрит тут хождения в народ, то, по-моему, общение, предлагаемое Толстым, положительно осуществимо и, конечно, принесет огромную пользу обеим сторонам.

Небрежность моего описания свидания с Толстым дала тебе повод впасть в большую и печальную ошибку. Ты подумала, что Толстой мне рассказывал о своем намерении раздать имущество свое. Никогда ничего подобного он мне не говорил, а узнал я это от Юрьева. Что касается до винограда, то Толстой мне это действительно сказал, но лицо его при этом слишком красноречиво говорило о глубине и искренности ощущения, чтобы оставить место скептицизму...

---

[8] Заметка о В. М. Гаршине, упоминаемая в письме, была напечатана в «Петербургском листке» (1882, № 23, 29 января). По поводу этой заметки В. М. Гаршин писал матери 8 февраля 1882 года: «Дорогая мама!.. Когда вы получите это письмо, вы будете знать из телеграммы дяди, что я, слава богу, совершенно здоров. А речи Толстого, — к сожалению конечно, — я и не читал. Эта история очень разогорчила и меня и дядю... Кому понадобилось трогать меня? Я и придумать не могу. А что это не случайно, показывает уже то, что за несколько дней до этого, как пишет Таня, в том же „Петерб. листке“ было сообщено, что В. Гаршин поправился и продолжает свой прелестный рассказ „Люди и война“. Ведь это точно будто система какая-то вранья. Я, положа руку на сердце, говорю, что ни одним словом не подал повода к подобному известию» (В. М. Гаршин, Полное собрание сочинений, т. III, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 243).

[9] Виленкин Николай Васильевич (1855—1937) — поэт, переводчик, публицист. Известен под псевдонимом Минский.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. ПАЙМАН
(Англия)

АЛЕКСАНДР БЛОК В АНГЛИИ

Поэзия Александра Блока известна в Англии преимущественно лишь узкому кругу читателей. Это в основном студенты, изучающие русский язык, и литературоведы, занимающиеся вопросами русской литературы. Они с увлечением читают Блока и пытаются более или менее успешно переводить его стихи. Некоторые молодые поэты находятся под его влиянием.[1] Блок воспринимается ими не только как исключительно талантливый, но и как удивительно современный автор.

На английском языке существует немало переводов стихотворений, пьес и статей Блока. Но эти переводы, так же как и критическая литература о творчестве поэта, до недавнего времени появлялись лишь на страницах специальных славяноведческих журналов, почти неизвестных широким кругам английской интеллигенции. Только в последние годы намечается все возрастающий интерес к творческой личности Блока в более широких литературных сферах. В развитии более широкого знакомства с Блоком первоначально некоторую роль играло притяжение к нему как к «экзотическому» поэту. Но несмотря на то, что в настоящее время английский читатель начинает освобождаться от такого подхода, предстоит еще немалая работа для того, чтобы массовый читатель, воспитанный на традициях английской литературы, ощутил бы творчество Блока как неотъемлемую часть своей культуры, подобно тому, как в современной Англии воспринимается творчество Льва Толстого, Достоевского и Чехова или как в Советском Союзе — творчество Шекспира, Байрона, Бернса.

В начале XX века русская литература стала объектом напряженного внимания английской интеллигенции. Тем не менее представление о России и о ее литературе было в те годы еще довольно неопределенным. Оно сводилось в основном к рассуждениям о таинственных силах «русской души». Сама Россия многим казалась загадочной страной крайних противоречий: бунтарства и проповеди непротивления злу, «варварской» силы и утонченной культуры, яркой колоритности народного быта и серого бюрократизма старорежимных учреждений, беспробудного патриархального консерватизма и критики всех общественных устоев. После Октябрьской революции интерес к событиям, происходящим в Советской России, еще более возрос. Однако социальные изменения, происшедшие в России, воспринимались в значительной степени еще сквозь призму идейно-философских исканий русской литературы XIX и начала XX века.

Именно в этот период впервые появился в печати перевод «Двенадцати».[2] Поэма была издана отдельной книгой с иллюстрациями М. Ларионова. Типичное для того времени восприятие русской литературы нашло свое выражение в предисловии переводчика поэмы С. Е. Бехофера. По его словам, Александр Блок, в прошлом являвшийся «безупречным лириком»,[3] оказался в этом «первом шедевре большевистской беллетристики» «еще большим провидцем, чем Максим Горький».[4] Бехофер видит в поэме апофеоз вечных стремлений и страстей, лежащих, по его мнению, в основе большевизма и придающих ему всемирное значение.

Сам перевод «Двенадцати» имеет много недостатков. Можно возразить не только против смысла передачи целого ряда русских оборотов,[5] но и против вы-

[1] См., например, студенческий рукописный журнал славянского отделения факультета современных и средневековых языков Кембриджского университета «Плоды» за 1954 год.

[2] A. Blok. The Twelve. Tr. C. E. Bechofer. London, 1920. В том же году появился перевод «Двенадцати» в США. См.: A. Blok. The Twelve. «Littel's Living Age», v. 305, Boston, 1920, 15 May.

[3] A. Blok. The Twelve. Tr. C. E. Bechofer, p. VI.

[4] Там же, стр. V.

[5] Например, «не отстает и мороз» переводится «The frost will not stop» (мороз не остановится) — ср. стр. 2; «Аль не вспомнила, холера?» переводится «And don't you remember the cholera?» (и не помните ли Вы холеры?) — ср. стр. 11.

lib.pushkinskijdom.ru

мученного языка переводчика. Поэтическая сила оригинала блистает здесь лишь слабой зарницей. Только злободневный характер самого произведения, представляющего попытку осмысления революционной стихии, и «экзотические» иллюстрации Ларионова могут объяснить сравнительный успех этого перевода.[6]

Но в целом перевод, сделанный Бехофером, был настолько слаб, что он не смог привлечь внимания английских читателей к поэзии Блока во всем ее объеме В то время появлялись лишь случайные переводы его стихотворений в некоторых журналах и антологиях русской поэзии.[7]

Исключением явились лишь великолепные переложения мотивов «Незнакомки» и «Жду тебя, года проходят мимо» в поэме Хью Макдиармида «Пьяница смотрит на чертополох».[8] Но эти переводы были восприняты скорее как нечто органически присущее творчеству самого шотландского поэта, так как они вошли вместе с другими очень свободными переложениями с немецкого и с французского в текст самой поэмы. Лирический герой «Незнакомки» здесь бесследно исчезает, хотя атмосфера переведенных стихотворений Блока присутствует и в поэме: оба поэта сумели передать своеобразную «логику» «пьяного» или видящего сны человека.[9] Но герой Макдиармида сидит отнюдь не в Озерках, как у Блока, а в шотландском трактире и пьет не красное вино, а терпкий шотландский виски. Образ Незнакомки у Макдиармида, так же как и у Блока, овеян потусторонней прелестью, но за «синими, бездонными» глазами героини поэт видит легендарную даль сумрачных кельтских сказаний.

В дальнейшем различные переводы «Двенадцати» появлялись в 1930, 1931, 1933, 1947 и 1955 годах.[10] Лучшими из них являются, пожалуй, переводы К. М. Баура и А. Миллера.

Поскольку язык Блока в «Двенадцати» уходит своими корнями в русский фольклор, перевод поэмы был исключительно труден. Вполне удовлетворительных результатов не достиг никто. Перевод Баура [11] отличается некоторыми чисто техническими недостатками, хотя нужно отметить, что ему удалось передать эмоциональную напряженность и размах оригинала. Перевод, сделанный в 1955 году молодым английским поэтом Алексом Миллером,[12] по-настоящему любящим Блока, представляет несомненный интерес, но и этот перевод не свободен от недостатков. Основной его дефект — в чрезмерном подчеркивании вульгаризмов, что объясняется, на наш взгляд, двумя причинами. Первая из них носит объективный характер и состоит в невозможности найти в английском языке выражения, соответствующие русским идиомам. Вторая причина проистекает из недостаточного понимания поэзии Блока. Миллер рассматривает ее как диалектическое сочетание двух взаимоотрицающих и взаимосвязанных начал: «тезис» творчества Блока он видит в наивном идеализме, свидетельствующем о недостаточно глубоком знании поэтом жизни («Стихи о Прекрасной Даме»); «антитезис», по мнению Миллера, состоит в изображении беспросветной пошлости, обывательщины того мира, который сам Блок называл «страшным миром». Конечный «синтез», опять-таки по мнению Миллера,

---

[6] Интересно отметить по аналогии с переводом Бехофера, что одним из произведений советской музыки, исполнявшихся в Лондоне, была кантата на слова Блока «На поле Куликовом» композитора Юрия Шапорина, которая вызвала большой резонанс в английской прессе. Кантата была исполнена по-английски в королевском зале в январе 1935 года. Дирижировал Альберт Коутс.

[7] См., например: A. Blok. Ravenna. Tr. Oliver Elton. «The Slavonic and East European Review», v. III, London, 1925; W. A. Coxwell. Poems from the Russian. London, 1928 (сюда вошло лишь одно стихотворение Блока); A. Blok. The Bridge. Tr. Oliver Elton. «The Slavonic and East European Review», v. VII, London, 1929; A. Yarmolinsky and B. Deutsch. Poems in Russian Poetry. N. Y., 1929; A. Blok. The Twelve. Tr. A. Yarmolinsky and B. Deutsch. «The Slavonic and East European Review», v. VIII, London, 1930.

[8] H. Macdiarmid. A Drunk Man Looks at the Thistle. Edinburgh, 1926.

[9] «...Пьянство для Макдиармида служит той же цели, что и сны для средневекового поэта. Логика сна и логика пьянства подобны: обе они придают поэтическую закономерность резкой смене ритмов и настроений, дающих жизнь поэме» (предисловие ко второму изданию поэмы Макдиармида, стр. 106).

[10] A. Blok. The Twelve. Tr. B. Deutsch and A. Yarmolinsky. «The Slavonic and East European Review», v. VIII, London, 1930 (переиздана как отдельная книга: A. Blok. The Twelve. Tr. B. Deutsch and A. Yarmolinsky. N. Y., 1931); A. Blok. The Twelve (extracts). In.: G. Reavey and M. Slonim Soviet Literature. London, 1933; A. Blok. The Twelve. In.: C. M. Bowra. A Second Book of Russian Verse. London, 1947; A. Blok. The Twelve. Tr. A. Miller. «Stand», London, № 8, 1954.

[11] A. Blok. The Twelve. In.. C. M. Bowra. A Second Book of Russian Verse. London, 1947, p. 78.

[12] A. Blok. The Twelve. Tr. A. Miller. «Stand», № 8, London, 1954.

lib.pushkinskijdom.ru

не реализуется прямо в поэзии Блока, а просвечивает неуловимым намеком за самым крайним выражением «антитезиса».[13] С таким подходом к поэзии Блока нельзя согласиться. Блок эстетически преобразовывал внеэстетические явления «страшного мира», в то время как «страшный мир» Миллера оставался некрасивым, прозаичным и вульгарным.

Единственная критическая работа о творчестве Блока, появившаяся в Англии в 20-е годы, была написана Д. С. Мирским. Она вошла как особая глава в его монографию «Современная русская литература».[14] Мирский называет Блока «величайшим из символистов» [15] и подчеркивает неразрывную его связь с «реалистическим мистицизмом русских символистов» и «с великими поэтами века романтизма».[16] Нельзя не отметить, что Д. С. Мирский поддерживает давно сложившуюся в критике традицию о своеобразном «приземлении» в творчестве Блока образа Прекрасной Дамы, будто бы превратившейся в «Незнакомку» и в «Россию». Хотя в лирике Блока действительно можно наблюдать некоторый переход одних образов в другие, тем не менее сам поэт неоднократно и категорически отрицал их тождественность. К сожалению, поддерживаемая таким авторитетом, как Д. С. Мирский, чьи книги до сих пор являются основными студенческими пособиями для изучения русской литературы, эта весьма спорная традиция прочно вошла в английское толкование поэзии Блока, что подтверждается даже в самой последней оценке его творчества, которому посвящена отдельная глава в новой книге Ренато Пóджоли «Поэты России 1890—1930».[17]

Другой ученый, очень много сделавший для распространения знания о русской литературе в Англии и немало внимания уделивший поэзии Блока, — Янко Лаврин. Перу Лаврина, бывшего профессора славянского отделения Ноттингемского университета, принадлежат многочисленные статьи и монографии о русской литературе. Как педагог-славяновед, он пишет прежде всего для студентов, а также для тех, кто желает ознакомиться с жизнью и произведениями важнейших русских писателей. Творчеству Блока посвящены главы в некоторых общих его трудах, а также статья в литературоведческом журнале «Life and Letters».[18]

Несмотря на появление отдельных переводов Блока, иногда сопровождаемых заметками о его творчестве,[19] внимание к нему в широких кругах читателей возникло лишь благодаря усилиям К. М. Баура, знатока европейской лирики и специалиста по античной литературе, ставшего переводчиком и популяризатором русской поэзии. Баура первый попытался определить место Блока в общеевропейской

---

[13] А. Миллер излагает свою точку зрения в ответе на критическую заметку Стеллы Джексон (см. «Stand», № 9, London, 1954/1955), автором которой справедливо отмечалась излишняя грубоватость миллеровского перевода «Двенадцати». Правда, самое представление Стеллы Джексон о Блоке было тоже несколько односторонним. Она представила его в заметке как «дитя добра и света», тем самым опростив всю сложность мировосприятия Блока. Миллер справедливо отметил слащавость общего тона заметки. Что касается понимания Блока самим Миллером, то он ошибался, пытаясь объяснить мировоззрение Блока декадентским лозунгом соединения «двух бездн» — добра и зла. Эта идея распространялась преимущественно Д. С. Мережковским в 90-х годах. Блок же, как известно, относился к ней скептически (см.: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, стр. 4).

[14] D. S. Mirsky. Contemporary Russian Literature (1881—1925). N. Y. and London, 1926, pp. 210—224.

[15] Там же, стр. 210.

[16] Там же.

[17] R. Poggioli. The Poets of Russia, 1890—1930. Cambridge (Mass.), 1960, p. 209.

[18] J. Lavrin. 1) Aspects of Modernism from Wilde to Pirandello. London, 1935, pp. 115—138; 2) From Pushkin to Mayakovsky. London, 1948, pp. 235—261; 3) Alexander Blok. «Life and Letters», v. 5, London, 1930, pp. 167—178.

[19] См., например: I. Berlin. The Collapse of Humanism. «The Oxford Outlook», Oxford, 1931; G. Reavey and M. Slonim. Soviet Literature. London, 1933; A. Blok. The King in the Square. Tr. O. J. O'Connor and G. R. Noyes. «The Slavonic and East European Review», v. XII, London, 1934; O. Elton. Poems in Verse from Pushkin and Others. London, 1936; A. Blok. The Rose and the Cross. Tr. I. E. Smith and G. R. Noyes. «The Slavonic and East European Review», v. XIV, London, 1936; A. Blok. Ante Lucem. Tr. A. L. Basham. «The Slavonic and East European Review», v. XVI, London, 1938; G. Shelley. Modern Poems from the Russian. London, 1942; L. R. F. Birtwell. From Blok and Biely. «Russian Review», v. 1, № 1, N. Y., 1942; F. Cornford and E. Salaman. Poems from the Russian London. 1943.

lib.pushkinskijdom.ru

школе символизма. В статье «Положение Александра Блока ‹в русской литературе›», появившейся в журнале «Criterion» в 1932 году,[20] Баура отводит Блоку такую же роль в развитии символизма, как та, какую сыграли (каждый в своей стране) Поль Валери и Уиллиам Иейтс. Начавшие свою карьеру как самые правоверные символисты, эти три поэта, по мнению Баура, замечательны тем, что, всей душой отдавшись злободневным политическим и социальным конфликтам и пытаясь отражать эти конфликты в поэзии непосредственно «реалистически», они тем не менее остались по миросозерцанию и по мировосприятию символистами, «прозревшими» за мелькающими, злободневными событиями вечное и мировое. Статья Баура, содержащая детальный анализ творческой личности Блока, впоследствии вошла отдельной главой в его работу «Наследие символизма».[21] Именно эта книга, в которой наряду с поэзией Блока анализируется творчество Малларме, Рильке, Иейтса, послужила началом для восприятия Блока как крупнейшего европейского поэта.

Надо отметить, что за год до появления этой книги Баура уже включил несколько стихотворений Блока в свою антологию русской поэзии «Книга русских стихов».[22] В предисловии к этой книге Баура, отмечая характерные черты русской поэзии, пишет, что прелесть русской лирики заключается в ее искренности, правдивости и простоте: «...Хотя... Пушкин и Лермонтов прожили свою жизнь по крайней мере так же романтично, как Байрон, и оба были убиты на дуэлях, их поэзия более прямолинейна и более правдива, чем поэзия Байрона. Преувеличение, риторика, необузданная фантазия, актерские жесты — вне русской традиции. Какова бы ни была личная жизнь поэтов, в их работе все — последовательность и искренность. В этом смысле Пушкин остается высочайшим примером».[23]

Мотив родины у русских поэтов, воспринимавшийся в Англии ранее в плане мистического шовинизма и мессианства, связанного с тем, что было принято называть «русской душой», Баура объясняет также трезво и умно, ссылаясь уже не на Пушкина, а на Блока: «Можно даже сказать, что любовь к родине у них (у русских авторов, — *А. П.*) является наиболее заметной отличительной чертой... Русские поэты любят идеальную Россию, страну, обладающую не только характерным лицом, но и душой, способной стать как предметом презрения и отвращения, так и предметом поклонения и большой любви. Пусть Блока терзает обида на свою страну, его любовь к ней от этого отнюдь не уменьшается. Он просто сопоставляет Россию политиканствующих чиновников (the Russia of political ambitions) с идеальной Россией своей мечты».[24] В этом же предисловии Баура развивает мысль о большой искренности русской поэзии и глубокой человечности реализованной в творчестве русских авторов темы родины. При таком подходе фигура Блока встает во весь рост. Блок у Баура — один из самых вдохновенных лириков мировой литературы.

Но Баура не романтизирует Блока: «Жалость и нежность, жалость к поколению, обреченному на гибель, нежность к тем, кто не может защищаться от ударов судьбы, — вот характерные черты блоковской лирики, во всяком случае тогда, когда он писал в пророческом духе. Когда же исчезали мечты, он искал возбуждения в лоскутной пестроте жизни, забывая о собственных разочарованиях и проникаясь чужими несчастиями. На самого себя он смотрел беспристрастными глазами. Его поэзия отражала бурю и муки его души, но она контролировалась исключительно беспощадным и свободным от предубеждений умом. Никогда не возникает подозрение, будто бы он в какие-то моменты драматизировал самого себя во имя литературных интересов или что-то добавлял ради эффекта к чистой, первоначальной эмоции».[25]

У Баура налицо некоторая двойственность в подходе к Блоку. С одной стороны, он дает прочувственную оценку тонко понятого лирического мира поэта, с другой — его любовь к Блоку временами напоминает недоуменное расположение добродетельного англичанина мистера Астлея из «Игрока» Достоевского к измученным страстями героям этой повести. Но, несмотря на несовершенное знание автором статьи русского языка, несмотря на некоторую натянутость в истолковании символических образов «Двенадцати» и, может быть, намеренно поверхностное внимание к исторической и культурно-бытовой почве блоковского творчества, статья Баура до сих пор остается лучшей из всех написанных о Блоке в Англии.

---

[20] C. M. Bowra. Position of Alexander Blok ‹in Russian literature›. «Criterion», № XLIV, London, 1932, April, pp. 422—438.

[21] C. M. Bowra. The Heritage of Sybolism. London, 1944, pp. 144—179.

[22] C. M. Bowra. A Book of Russian Verse. London, 1943, pp. 97—110.

[23] Там же, стр. XIII—XIV.

[24] Там же, стр. XIX—XX.

[25] C. M. Bowra. The Heritage of Symbolism, p. 160.

lib.pushkinskijdom.ru

Из всех переводов Блока[26] (количество их в последнее время прогрессивно увеличивается) и специальных работ о его творчестве,[27] опубликованных с 1945 по 1959 год, можно назвать только одну книгу, которая смогла завоевать внимание широких читательских кругов, — оригинальную и яркую книгу Олега Масленникова «Одержимые поэты».[28] Следует оговориться, что книга Масленникова посвящена в основном жизни и творчеству Андрея Белого, но достаточно подробно освещает отношения его с Блоком. Стиль книги скорее художественный — даже импрессионистический, чем академический, хотя в основе ее лежит диссертация на ту же тему. Кроме того, чувствуется серьезное знание печатных источников по истории русского символизма. Нельзя не пожалеть о том, что Масленников не знал неопубликованных архивных биографических материалов и поэтому часто вынужден был как бы ощупью идти в своих догадках об истинных взаимоотношениях этих поэтов.

В середине 50-х годов появляются два новых талантливых переводчика Блока: Робин Кэмбелл, англичанин, окончивший аспирантуру в Базельском университете и опубликовавший большинство своих переводов в американском журнале «Russian Review»,[29] и Алекс Миллер, о котором уже говорилось в связи с переводом поэмы «Двенадцать».

Переводы Кэмбелла весьма неравноценны. Временами они грешат красивостью и архаизмами, но лучшие из них («На поле Куликовом», «Сны») очень хорошо передают музыкальность и поразительную нежность блоковской лирики. Сейчас Кэмбелл работает над сборником переводов Блока.

А. Миллер был первым, кто систематически публиковал свои переводы не в академической печати, а в журнале общего характера — «Stand», отражающем настроения культурного авангарда английской интеллигенции. Следует заметить, что А. Миллер снабжал свои переводы краткими вступительными объяснениями. Для этого журнала Миллером были сделаны переводы поэмы «Двенадцать», а также двух стихотворений из цикла «Фаина» и статьи «О назначении поэта».[30] Эти переводы буквально открыли Блока молодому поколению английских поэтов, которое без сомнения горячо приветствовало бы любое хорошее собрание его стихотворений на английском языке.

Материалы для такого сборника, конечно, далеко не полного, но все же дающего представление о творческом облике Блока, бесспорно существуют. В Англии уже были переведены и опубликованы основные пьесы Блока,[31] а также многие его стихотворения (в общей сложности более сорока).

---

[26] См., например: I. Freiman. The Spirit of Music. London, 1946; C. M. Bowra. A Second Book of Russian Verse. London, 1947; A. Blok. The Stranger. Tr. Mary Kriger. «The Slavonic and East European Review», v. XXVII, London, 1948; A. Yarmolinsky. Treasury of Russian Literature. N. Y., 1949; A. Blok. The Puppet Show. Tr. M. Kriger and G. P. Struve. «The Slavonic and East European Review», v. XXVIII, London, 1950. К этому периоду относятся также переводы Алекса Миллера и Робина Кэмбелла (см. ниже, примечания 29 и 30).

[27] V. Snow. Russian Writers. A Bio-Bibliographical Dictionary. N. Y., 1946, pp. 20—22; G. P. Struve. Blok and Gumiliev. «The Slavonic and East European Review», v. XXV, London, 1946—1947; N. Strelsky. Columbia Dictionary of Modern European Literature. N. Y., 1953; J. Lavrin. Russian Writers. N. Y., 1954, pp. 267—289; W. Lednicki. Essays in Literary and Cultural History: Russia, Poland and the West (a chapter on Blok's Polish Poem). N. Y., 1954; L. Lewitter. The Inspiration and Meaning of the Rose and the Cross. «The Slavonic and East European Review», v. XXXV, London, 1957; G. Donchin. The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. 's-Gravenhage, 1958; V. Zavalishin. Early Soviet Literature. N. Y., 1958, pp. 5—22.

[28] O. Maslenikov. The Frenzied Poets. Andrey Biely and the Russian symbolists. Berkeley—Los Angeles, 1952.

[29] A. Blok. On the Field of Kulikovo. Tr. R. Kemball. «Russian Review», v. 13, № 1, N. Y., 1954; A. Blok. The Scythians. Tr. R. Kemball. «Russian Review», v. 14, № 2, N. Y., 1955; From the Russian. Tr. R. Kemball. «The Poetry Review», v. XLVI, № 1, London, 1955; A. Blok. Songs of the Lady Beautiful. Tr. R. Kemball. «Russian Review», v. 17, № 1, N. Y., 1958; A. Blok. Three poems (1912). «Russian Review», v. 18, № 4, N. Y., 1959; Poems from Blok and Akhmatova. «Russian Review», October, N. Y., 1959.

[30] См.: A. Blok. On the Function of the Poet (speech delivered at a ceremonial meeting on the 84th anniversary of Pushkin's death). Tr. A. Miller. «The Poetry Review», v. XLII, № 6, 1951, pp. 322—328; A. Blok. Two Verse Libre Poems. Tr. A. Miller. «Stand», London, Winter 1956/1957; A. Blok. The Twelve. Tr. A. Miller. «Stand», 1954, № 8.

[31] См.: A. Blok. The Puppet Show. Tr. M. Kriger. «The Slavonic and East European Review», v. XXVII, London, 1948; A. Blok. The King in the Square. Tr. O. J. O'Connor and G. R. Noyes. «The Slavonic and East European Review», v. XII,

lib.pushkinskijdom.ru

В качестве образца, который может дать представление о звучании стихов Блока на английском языке, достаточно процитировать перевод стихотворения «Девушка пела в церковном хоре», сделанный известным английским поэтом Франсисом Корнфордом.[32]

In the cathedral choir a girl stood singing
Of all the weary on an alien shore,
Of all ships gone to sea, and of all people
Who can remember happiness no more.
Her voice went soaring in the cupola,
And, listening in the darkness, everyone
Saw how the sunlight touched her on the shoulder,
And how her white dress sang in a shaft of sun.
It seemed to all that happiness was coming,
The ships had reached a haven free from harm;
And in the strange land all the tired people
Had found a life of brightness and of calm.
Sweet voice... thin beam... Only a child is crying
High up outside the sanctuary door,
Partaker of the mystery, understanding
That nobody will come back any more.

В английской славяноведческой литературе последнего десятилетия вопрос о Блоке затрагивается в целом ряде работ. К ним относится ценное исследование Жоржетт Дончин «Влияние французского символизма на русскую поэзию»,[33] в котором анализируется творчество Блока в связи с темами и художественными приемами французского стихосложения. К ним принадлежат также яркий, но очень субъективный анализ «Двенадцати» в книге В. Завалишина «Ранняя советская литература» [34] и статья Л. Левиттера «Вдохновение и значение пьесы „Роза и Крест“».[35] Л. Левиттер рассматривает пьесу в свете средневекового культа «высокой» любви, любви-страдания к недосягаемому предмету. Он прослеживает отзвуки мировоззрения трубадуров и в более ранних стихах Блока, касаясь не только темы «Стихов о Прекрасной Даме», но и раскрывая понятие рыцарского служения, стремление к «подвигу» рыцарей или латников, в одежды которых Блок часто облачал своего лирического героя. Левиттер учитывает возможное влияние на молодого Блока профессоров Петербургского университета А. И. Веселовского и Е. В. Аничкова и проводит параллели в воплощении темы «рыцарской любви» между Блоком, В. Соловьевым, Д. Мережковским, З. Н. Гиппиус и Вяч. Ивановым. Статья сопровождается обширной библиографией, освещающей подготовительную работу Блока по созданию пьесы и впервые опубликованной П. Медведевым в 1928 году, а также переводом заметки поэта о постановке его пьесы в Художественном театре. Интересна, но скорее по поставленным проблемам, чем по привлеченным новым материалам, работа В. Ледницкого о значении Польши в жизни Блока, что, в частности, нашло отражение в поэме «Возмездие».[36] В. Ледницкий отмечает наличие у Блока польских родственников, анализирует (поскольку это позволяет весьма скудный материал) роль Розвадовского в жизни молодого Блока, строит гипотезы о влиянии на Блока польского романтизма и сообщает о всех опубликованных dicta русского поэта о Польше.

Некоторые статьи о Блоке по своему характеру слишком субъективны и импрессионистичны, к ним можно отнести статьи Г. П. Струве «Блок и Гумилев»,[37]

London, 1934; A. Blok. The Stranger. Tr. M. Kriger. «The Slavonic and East European Review», v. XXVII, London, 1948; A. Blok. The Rose and Cross. Tr. I. E. Smitth and G. R. Noyes. «The Slavonic and East European Review», v. XIV, № 42, London, 1936; готовится к печати другой вариант пьесы «Роза и Крест» (в переводе Елизабет Хилл и Дмитрия Оболенского).

[32] F. Cornford and E. Poliansky. Poems from the Russian. London, 1943, p. 53.

[33] G. Donchin. The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. 's-Gravenhage, 1958.

[34] V. Zavalishin. Early Soviet Literature. N. Y., 1958, pp. 5—22.

[35] L. Lewitter. The Inspiration and the Meaning of the «Rose and the Cross». «The Slavonic and East European Review», v. XXXV, London, 1957.

[36] W. Lednicki. Essays in Literary and Cultural History: Russia, Poland and the West.

[37] G. P. Struve. Blok and Gumilov. «The Slavonic and East European Review», v. XXV, London, 1946—1947.

lib.pushkinskijdom.ru

А. Г. Коллина «Александр Блок»[38] и талантливо написанную статью Э. Мучник «Александр Блок».[39]

О живом интересе к Блоку среди молодых славяноведов свидетельствуют диссертации И. Хорвата «Поэзия Александра Блока»[40] и Р. Кэмбелла «О некоторых особенностях метрики Александра Блока».[41] Сейчас заканчивает диссертацию на тему «Блок и театр» аспирантка Лондонского университета К. Хунтер-Блэр.

Как видим, по сравнению с другими великими русскими писателями Блок в Англии пока еще мало известен, хотя и существует уже группа его читателей и почитателей. В учебниках и монографиях по истории русской и советской литературы Блок единодушно признан одним из величайших поэтов XX века. К сожалению, несмотря на это формальное признание, его творчество до сих пор остается предметом внимания лишь немногих исследователей и переводчиков. Нет еще ни собрания сочинений А. Блока, ни отдельных сборников его стихотворений, ни монографий, посвященных его творчеству в целом.[42] Подлинная работа по ознакомлению английского читателя с поэзией Блока, по существу, только еще начинается.

---

[38] A. G. Collin. Alexander Blok. «Russian Review», v. 4, N. Y. and London, 1948.

[39] H. Muchnic. Alexander Blok. «Russian Review», v. 12, № 1, N. Y., 1953.

[40] Диссертация на соискание степени доктора философии Кембриджского университета, 1953.

[41] Диссертацию Кэмбелла можно читать в университетской библиотеке Базельского университета.

[42] Осенью 1960 года вышла первая отдельная книга об Александре Блоке. Автор — известный переводчик и знаток русской литературы сэр Сэсил Киш. Издательство — «Weidenfeld and Nicholson». Объем книги примерно 200 страниц; в ней описывается творческий путь Блока, при этом приводятся многочисленные образцы прозы и стихов поэта в переводе автора. В приложении автор предлагает избранные им стихотворения Блока в своем же переводе. Сюда же вошел перевод 800 строк из «Возмездия», до сих пор не появлявшегося на английском языке. Перу автора этой книги мы уже обязаны статьей о Блоке как о пророке (Cecil Kisch. Alexander Blok on Russia. «Manchester Guardian Weekly», 1951, 22 March).

lib.pushkinskijdom.ru

П. БЕРКОВ

НАЧАЛО БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПИАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ОБЩЕЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ

В газете «Литературен фронт», органе Союза болгарских писателей, недавно была помещена большая, чрезвычайно интересная статья известного болгарского литературоведа и фольклориста, члена-корреспондента Болгарской Академии наук Петра Динекова «Вопрос о начале болгарской литературы».[1] Статья интересна как непосредственно своей темой и конкретным решением ее, так и в общепринципиальном, общелитературоведческом отношении.

Согласно традиционной точке зрения болгарских литературоведов начало болгарской литературы относится к концу второй трети IX века (863—865 годы), ко времени принятия христианства болгарским князем Борисом. Вся известная науке болгарская письменность конца IX—начала X века представляет памятники церковно-учительной литературы, документы скорее истории болгарского языка и культуры, чем собственно литературы.

В болгарской и общеславяноведческой науке известны попытки отодвинуть начало болгарской (и тем самым общеславянской) литературы назад: опираясь на указание болгарского писателя X века Черноризца Храбра, утверждавшего, что до изобретения славянской азбуки братьями Кириллом и Мефодием славяне для своих письменных надобностей пользовались «чертами и резами», болгарские ученые (Й. Иванов, Эм. Георгиев) высказывали мнение о том, что еще в VII веке, т. е. за двести лет до общепринятой даты возникновения славянского алфавита, была создана болгарская азбука и даже письменность.[2] Но, как указывает П. Динеков, «эта интересная попытка все еще продолжает оставаться в области гипотез и логических рассуждений и не опирается на фактический материал. До сих пор не обнаружено ни одного памятника, написанного этой ранней, докирилловской славянской азбукой, — ни богослужебного, ни делового характера».

П. Динеков считает, что, придавая должное историческое значение христианизации болгар, нельзя забывать о том, что и до принятия христианства у болгар существовала своя культура, своя государственность. «Исторические изыскания, в особенности археологические раскопки, — пишет П. Динеков, — показывают, например, огромные достижения (болгар, — *П. Б.*) в области архитектуры: монументальные постройки в двух первых болгарских столицах Плиске и Преславе поражают своими размерами и величием. Нет никакого сомнения, что внутреннее развитие болгарского государства, социально-экономические условия, сложные международные отношения в VIII—IX веках вызвали необходимость появления письменности. В данном случае христианизация не играла никакой роли, и сама она явилась следствием создавшихся условий. Следовательно, источники появления письменности в Болгарии необходимо искать совсем в другом направлении». «Поскольку, как было уже указано, — продолжает автор, — отсутствуют факты, подтверждающие существование славянской азбуки и письменности на славянском языке перед временем Кирилла и Мефодия, мы должны предположить, что письменность в Болгарии, которая безусловно являлась общественно-государственной необходимостью, использовала другие формы — чужую азбуку и чужой язык. Факты подтверждают это предположение».

П. Динеков вначале кратко излагает результаты исследований трех так называемых «первоболгарских» надписей (VIII—IX века), в которых использовались

---

[1] Петър Динеков. Въпросът за началото на българската литература. «Литературен фронт», София, 1960, № 21, 26 мая, стр. 1—2.

[2] Й. Иванов. Северна Македония. София, 1906, стр. 58—72; Ем. Георгиев, Славянская письменность до Кирилла и Мефодия. София, 1952, стр. 96.

lib.pushkinskijdom.ru

греческие буквы для передачи текста на первоболгарском языке.[3] Он считает, что малочисленность этих памятников и их принадлежность к документам делового характера не отменяют важного принципиального значения этого открытия. Далее болгарский ученый пишет: «Встает вопрос о существовании письменности на первоболгарском языке, а это уже представляет новую страницу в истории письменной культуры и литературы болгарского народа, наследника первоболгарской дружины царя Аспаруха, образованной из двух этнических элементов — первоболгарского и славянского».

Больше внимания уделяет автор другой группе документов: «Потребность в письменности, возникшая в итоге внутреннего и внешнего развития болгарской государственности в VIII—IX веках, подтверждается рядом других исключительно важных фактов — существованием около 80 болгарских лапидарных надписей на греческом языке».[4] Надписи эти, преимущественно VIII—IX веков, начиная с царствования Тервела (701—718) и кончая царствованием Пресиана (836—852), сообщают о постройках, войнах, сражениях, договорах, погребениях. «Некоторые из них, — говорит П. Динеков, — очень обширны и имеют характер летописных или исторических повествований».

Анализ этих материалов, по необходимости краткий из-за недостатка места в газетной публикации (подробнее П. Динеков говорит об этом в своей большой статье, напечатанной в голландском журнале «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics»),[5] приводит автора к выводу, что «надписи эти представляют огромный научный интерес, проливая обильный свет на историю болгарского государства в VIII—IX веках, и одновременно являются свидетельством существования в Болгарии очень богатой письменности и письменной традиции до времени Кирилла и Мефодия. Правда, эта письменность — на греческом языке, но это вполне естественно для нового государства, которое только что еще создавалось и находилось в непосредственном соседстве и постоянном контакте со старой и могучей империей, обладавшей высокой культурой; влияние в таком случае исторически закономерно и представляет достаточно частое явление. Язык более старой и более культурной державы был усвоен как язык болгарской государственной канцелярии».

Охарактеризовав эти памятники, П. Динеков ставит существенный вопрос: «Имеем ли мы право пренебрегать этими многочисленными болгарскими надписями на греческом языке, когда говорим об истории болгарской литературы?»

Вопрос этот, отмечает автор, почти не привлекал внимания историков болгарской литературы; только Ив. Дуйчев косвенно затронул его в своем сборнике «Из старой болгарской письменности».[6] Коснулся его и сам П. Динеков в книге «Старая болгарская литература»,[7] но решил отрицательно. Почти так же рассматривал он этот вопрос и в статье «Заметки о периодизации болгарской литературы до Освобождения».[8] В ней П. Динеков писал: «Могут ли, однако, рассматриваться в качестве начала какой-либо национальной литературы произведения, написанные на чужом, коренным образом отличном языке? Польская литература началась с произведений, написанных на латинском языке; можно привести примеры и из других литератур. Если бы мы располагали более обширной литературой на греческом языке, возникшей в болгарской стране, созданной болгарами, связанной с историческим развитием нашего народа, у нас не было бы колебаний в данном вопросе. Однако характер памятников, которые сохранились в качестве первоболгарских надписей, не позволяет нам начинать с них историю болгарской литературы; они скорее образуют некий „доисторический“ момент в ее развитии. С этой точки зрения необходимо отвести им место в периодизации болгарской литературы».

---

[3] П. Динеков ссылается на статью: I. Venedikov. Trois inscriptions protobulgares. «Разкопки и проучвания», София, 1950, стр. 167—187.

[4] Этим памятникам, как указывает П. Динеков, посвящены работы В. Бешевлиева «Първобългарски надписи. Увод, текст и коментар» («Годишник на Софийския университет, Историко-филологически факултет», кн. 31, 1934), «Първобългарски надписи. Добавки и оправки» (там же, кн. 32, 1936) и др. О работах В. Бешевлиева см.: Д. С. Лихачев. Отчет о командировке в Болгарию («Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», т. XVIII, 1959, вып. 5, стр. 457).

[5] P. Dinekov. Über die Anfänge der bulgarischen Literatur. «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», III, 1960, 's-Gravenhage, pp. 109—121.

[6] Ив. Дуйчев. Из старата българска книжнина, ч. I. 1940.

[7] П. Динеков. Стара българска литература, ч. I. 1950.

[8] П. Динеков. Бележки върху периодизацията на българската литература до Освобождението. «Известия на Института за българска литература», кн. IV, 1956; Писатели и творби. София, 1958.

lib.pushkinskijdom.ru

Однако в дальнейшем П. Динеков пересмотрел свою точку зрения и уже в статье «Основные черты древнеболгарской литературы»[9] пришел к положительному решению вопроса о первоболгарских надписях как начале болгарской литературы. Мнение его совпадает с выводами исследователя этих надписей, упоминавшегося выше В. Бешевлиева. Рецензируемая нами статья П. Динекова в газете «Литературен фронт» и его статья в органе голландских славистов являются выражением его окончательного взгляда на этот вопрос.

Наибольший, однако, интерес представляет последняя часть статьи, где автор обосновывает свой тезис рядом соображений исторического и теоретического порядка.

Сначала П. Динеков отводит возможные возражения против его концепции греческого этапа болгарской литературы. «Могут сказать, — пишет болгарский исследователь, — что нельзя начинать историю литературы какого-либо народа с памятников, написанных на другом, чужом языке. Но история европейских литератур дает многочисленные примеры существования целых периодов, когда народам по той или другой причине приходилось употреблять для литературных целей чужой язык. Особенно относится это к эпохе средневековья, когда католическая церковь насаждала господство латинского языка». «В IX веке в ряде стран, — замечает далее П. Динеков, — был дан решительный бой реакционной теории, утверждавшей, что христианская культура может распространяться только на трех освещенных традицией языках — латинском, греческом и еврейском». При этом болгарский ученый упоминает и упорную борьбу Кирилла и Мефодия в защиту славянской письменности и культуры, и постановление Турского церковного собора (813 год), разрешившего чтение проповедей не на латинском, а на туземных «романских» языках, и, наконец, относящиеся также к IX веку памятники старофранцузской письменности — «страсбургские присяги» (842 год) и «кантилену св. Евлалии» (около 890 года). «В то же время развивалась на латинском языке обширная клерикальная литература. Во французской литературе латинский язык встречается даже еще позднее: в XII—XIII веках особенное развитие получает поэзия голиардов — шутливые стихи, писанные по-латыни студентами, попами-расстригами и монахами». П. Динеков бегло характеризует положение латинской письменности в английской и немецкой литературах VII—XIII веков и в славянских (польской, чешской и словенской) до XVI века включительно. «Таким образом, — заключает он, — в ряде европейских стран обстоятельства заставляют национальные литературы начинать с произведений на чужом языке, преимущественно латинском, который для западного католического мира превращается в универсальный литературный язык. В этих случаях двуязычие в развитии многих литератур представляет нормальное явление. Болгарская литература не составляет в этом отношении исключения, но болгарский народ попадает в круг влияния другой великой цивилизации — византийской... Войдя в орбиту влияния Византии, болгарское государство в VIII и IX веках использует греческий язык как язык государственной канцелярии, создает целую письменность на греческом, и это продолжается до того момента, пока зародившееся народное самосознание не привело к созданию книжности на родном, славянском языке... Возникновение славянской азбуки и славянской книжности дало полную возможность для развития и расцвета болгарской литературы и культуры. Отсюда и вырастает огромное значение дела Кирилла и Мефодия и их учеников и последователей».

Переходя ко второму серьезному возражению, которое может быть выдвинуто против его концепции греческого начала болгарской литературы, П. Динеков формулирует его так: первоболгарские надписи не имеют характера литературных памятников, следовательно, с них нельзя начинать историю болгарской художественной литературы. Это возражение П. Динеков считает возможным отвести следующими соображениями: «При определении того, какие памятники письменности должны стать предметом истории литературы, мы не можем исходить из критериев современной художественной литературы. Это относится не только к первоболгарским надписям, но и вообще ко всей древнеболгарской литературе. Понятие „художественность“ представляет историческую категорию; в раннем периоде развития болгарской письменности в VIII—IX веках мы едва ли можем говорить о ясно дифференцированных художественных памятниках; трудно провести границу между письменностью и литературой. Для столь ранней эпохи, к которой относят начало какой-либо национальной литературной традиции, все письменные памятники представляют интерес. Они должны быть рассмотрены исторически и оценены как первые проявления письменно-литературного выражения параллельно с несомненно существовавшим устно-поэтическим творчеством».

---

[9] П. Динеков. Основни черти на старата българска литература. «Литературна мисъл», 1959, кн. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

Возражение, состоящее в том, что первоболгарские надписи слишком кратки, чтобы о них можно было говорить как о литературных произведениях, П. Динеков отводит тем соображением, что столь же кратки и народные пословицы, поговорки, загадки и т. п., однако никому не придет в голову на этом основании отказывать им в художественном, поэтическом качестве. Хотя в основном первоболгарские надписи имеют характер деловой, прикладной письменности, они не лишены элементов художественности. В некоторые из них проникли и языческие обрядовые формулы, которые недалеко отстоят от народного мифического творчества. Особенно это заметно в более обширных надписях царей Омуртага, Маламира и Пресиана; в них (как ни элементарны они) мы можем видеть своего рода начало исторического рассказа. Маламирова надпись, например, хотя она и не сохранилась в целости, имеет характер летописного рассказа.

В этом стремлении древних болгар донести в надписях сведения о современных событиях П. Динеков видит особую черту, характеризующую данные памятники как явление литературы: «Литературное значение первоболгарских надписей увеличится, если мы примем во внимание еще одно обстоятельство: они не образуют случайного явления в истории древнеболгарской культуры, а представляют некую прочную традицию в Болгарии в течение VIII—IX веков: значительные исторические события увековечивались летописными рассказами, высекавшимися на камне. Эта традиция началась с надписей на греческом языке, но продолжалась и после создания славянского письма и славянской письменности и проявилась в целом ряде исторических и летописных сочинений». Здесь автор ссылается на работу В. Бешевлиева, проследившего эту традицию, начиная с надписи Тервела (705 год) и кончая надписью Ивана Асена II (1230 год).

Все эти соображения приводят П. Динекова к важному выводу: «При решении вопроса о начале болгарской литературы мы должны принять во внимание первоболгарские надписи на греческом языке, которые обособляются в наиболее ранний период нашего литературного развития. Это заставляет нас переместить начало болгарской литературы по меньшей мере на полтора века назад, т. е. в начало VIII века... Из этого обстоятельства следуют еще два важных вывода: во-первых, христианская церковь не играла роли при первоначальном возникновении письменности в Болгарии, в эпоху язычества, и во-вторых, болгарская литература началась со светских письменных памятников, связанных с общественными и государственными событиями, с непосредственной исторической действительностью».

Свою статью П. Динеков завершает фразой, представляющей итог всего изложенного нами и в то же время являющейся серьезным новым требованием, обращенным к болгарской литературной историографии: «В историю болгарской литературы необходимо ввести новый период — первоболгарского литературного развития, предшествовавшего периоду появления славянской письменности и деятельности Кирилла и Мефодия».

Из нашего довольно подробного изложения статьи П. Динекова видно, какое существенное значение имеет она для болгарского и тем самым общеславянского литературоведения, как по-новому, свежо и интересно ставит автор важные научные проблемы. Советский читатель, следящий за развитием отечественного литературоведения, несомненно заметит в концепции П. Динекова явное методологическое влияние книги Д. С. Лихачева «Возникновение русской литературы» (1952), на которую болгарский ученый ссылается, правда — по частному поводу.

Однако П. Динеков сумел вполне самостоятельно и оригинально поставить и решить трудный и важный вопрос, имеющий отношение прежде всего к болгарской литературной историографии, и в этом несомненная его заслуга, как бы в конце концов ни отнеслись к предложенной им концепции его коллеги, специалисты по болгарской литературе, как на его родине, так и за рубежом. П. Динеков смело пересмотрел вековую традицию, и даже если в его концепцию будут внесены ограничения, поправки и дополнения или даже если она будет полностью отвергнута (в чем я очень сомневаюсь), за ним останется приоритет в деле пересмотра и переоценки традиционной точки зрения на роль христианизации в истории болгарской и общеславянской культуры.

Уже из сказанного видно, что в статье П. Динекова вопросы собственно болгарского литературоведения тесно переплетаются с проблематикой славяноведения в целом. Это делает статью болгарского ученого фактом, имеющим большее, чем только национальное, значение. Можно не сомневаться, что с концепцией П. Динекова должны и безусловно будут считаться славяноведы, занимающиеся древним периодом славянской письменности и, в частности, кирилло-мефодиевским вопросом.

Однако работа П. Динекова, как нам кажется, имеет и более широкий, общепринципиальный литературно-историографический интерес. Этот характер статьи П. Динекова определяет ту ее особенность, что автор для доказательства своих «болгарских», так сказать, тезисов все время обращается и вынужден обращаться

lib.pushkinskijdom.ru

к широкому международному историко-литературному и историко-культурному материалу. В связи с этим у читателя, естественно, возникает ряд вопросов, связанных с проблематикой всеобщей литературы и даже общей истории культуры.

Первым является вопрос о том, можно ли считать надписи на камне фактом художественной литературы. Обычно подобный материал подлежит ведению вспомогательной исторической дисциплины — эпиграфики. Однако известно и то, что эпиграфические материалы используются не только историками, историками культуры, юристами, историками письма и т. д., но и историками языка. Нет поэтому ничего незаконного в том, что П. Динеков предлагает видеть в первоболгарских надписях явление литературы. В поддержку его точки зрения можно указать на то, что в истории ряда литератур также используются эпиграфические материалы и используются уже давно, например при построении древнеегипетской, ассиро-вавилонской, финикийской и других древних передневосточных литератур. Енисейско-орхонские и таласские надписи рассматриваются как законный элемент истории киргизской литературы. Вероятно, специалисты по другим литературам пополнят этот список. По существу, ничего удивительного в этом нет: бóльшая часть подобных надписей, как указывает П. Динеков применительно к своему национальному материалу, имеет характер летописного рассказа. Летопись же давно всеми признана явлением художественной литературы. Таким образом, древние надписи как разновидность летописной литературы имеют все основания занимать место в истории любой литературы, где они существуют, в особенности на ранних ступенях ее. Вместе с тем это вовсе не означает, что эпиграфика утрачивает свои права на существование или перестает быть вспомогательной дисциплиной истории.

При рассмотрении подобных надписей, памятников истории и литературы разных народов бросается в глаза некоторая общность их стиля, будь это древнеегипетская, первоболгарская, енисейско-орхонская надпись или даже молдавские надписи из Белгорода-Днестровского XV века на славянском языке. Несомненно, перед историками литературы, которые от изучения национальных литературно-эпиграфических памятников перейдут к их изучению в сопоставительно-историческом отношении, встанет вопрос об общих стилистических принципах эпиграфических документов и о присущих им закономерностях.

И все же нам кажется, что здесь необходимо внести некоторые уточнения. Общественная функция эпиграфических памятников иная, нежели собственно литературных. При несомненном наличии элементов художественности в подобных культурных документах они все же функционально не представляют явления литературы. П. Динеков и сам это чувствует: характеризуя первоболгарские надписи «как первые проявления письменно-литературного выражения», он — как истинный ученый, одновременно литературовед и фольклорист — прибавляет: «параллельно с несомненно существовавшим устно-поэтическим творчеством». Иными словами, устно-поэтическое творчество — это бесспорная литература, а надписи — «тоже литература».

Уточнения требуют и наше словоупотребление, и стоящие за ним научные понятия: мы употребляем термин «устно-поэтическое творчество», объединяя в нем два ряда явлений — обрядовую поэзию и собственно устно-поэтическое творчество. До сих пор еще нет ясности в вопросе о том, представляет ли обряд и, следовательно, обрядовая поэзия факт «собственно» литературы в устной форме. То обстоятельство, что бóльшая часть обрядовой поэзии связана с определенными моментами общественно-семейной жизни (календарные праздники, свадьба, похороны и т. п.), и то, что такие произведения в других условиях, при других обстоятельствах не исполняются, дает основания сомневаться в их чисто литературном характере и во всяком случае в их литературной функции. Конечно, между обрядовой поэзией и собственно устно-поэтическим творчеством существует стилистическая общность. Однако если исходить только из этого, то это означает исходить из чисто формальных признаков.

В то же время нельзя упускать из вида и того, что в области искусства (включая и поэзию) в разные эпохи существовали и существуют переходные ступени между обрядом и собственно искусством (обрядовая пляска и «самостоятельные» танцы; обрядовые игрища и обособившийся театр, и т. д.). Следовательно, и эпиграфические памятники следует рассматривать в качестве не собственно литературного материала, а явления переходного, эстетически не оформившегося, не обособившегося: можно сомневаться в том, что кто-либо из современников первоболгарских надписей на греческом или даже на болгарском языке специально приходил читать их как документ литературный, для получения эстетического удовольствия.

С вопросом об эпиграфических памятниках как явлении литературы связан рассмотренный П. Динековым вопрос о литературном двуязычии, характерном для Средневековья (широко понимаемого). К приведенным в статье болгарского ученого материалам можно прибавить, кроме отмеченных выше молдавских надписей

lib.pushkinskijdom.ru

XV—XVI веков на славянском языке,[10] обширные литературные данные об использовании арабского и персидского языков в средние века в литературах народов Кавказа и Средней Азии. При этом мы всегда можем исторически точно объяснить все подобные конкретные случаи тем обстоятельством, что «молодые» народы, только начинавшие приобщаться к письменной культуре, естественно усваивали языковую и литературную традицию своих ближайших, а иногда и не ближайших соседей (так, например, обстояло дело с латинским языком у чехов, поляков и др.).

Замечу, кстати, что в статье П. Динекова несколько схематично изложен вопрос о соотношении латинской (или латинских) и национальных литератур в средние века. Факты приведены им в такой последовательности, в таком освещении, что у неосведомленного читателя может создаться впечатление, будто в каждой отдельной стране, у каждого отдельного из упомянутых П. Динековым народов самопроизвольно, спонтанно зарождалась своя латинская литература перед возникновением литературы на национальном языке. На самом деле было вовсе не так.

Здесь необходимо было бы остановиться на вопросе о значении латинской письменности для европейских народов в период средневековья.

Надо откровенно признать, что этой проблеме в нашей советской литературной науке не уделяется должного внимания. Вопросу, с одной стороны, влияния католической церкви и, с другой, античности на начальное развитие средневековых западноевропейских литератур посвящено только несколько страниц в «Истории зарубежной литературы. Раннее средневековье и Возрождение».[11] В этом издании светской литературе на латинском языке отведена всего-навсего небольшая главка.[12]

Полностью обошли этот вопрос и те советские литературоведы, которые подвергли критике известную книгу Э. Р. Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье», специально посвященную выяснению роли классической и позднеантичной традиции в формировании европейских средневековых литератур (на латинском и национальных языках).[13]

Вопрос о значении латинской образованности для развития национальных европейских литератур, в том числе и русской, значительно серьезнее и сложнее, чем это обычно принято считать. Нельзя представлять себе дело таким образом, что поэзия (и проза) на латинском языке, «чужом» и «коренным образом отличном» от национального, никоим образом не была связана с формировавшимися национальными литературами. Вопрос этот, затронутый в статье П. Динекова применительно к интересовавшей его болгарской теме, неоднократно вставал перед учеными Европы. Недавно коснулся его лейпцигский германист Вернер Шредер в брошюре «Границы и возможности построения истории древневерхненемецкой литературы». Приведя ряд высказываний немецких историков и историков литературы за и против включения латинской письменности, созданной немцами, в состав немецкой литературы, В. Шредер завершает главу, посвященную этой проблеме, следующим отрицательным тезисом: «Вопрос об исторической внутренней связи между остат-

---

[10] В истории молдавской литературы имеет место аналогичное явление: первые письменные памятники ее были написаны на славянском языке.

[11] История зарубежной литературы. Раннее средневековье и Возрождение. Изд. 2-е, Учпедгиз, М., 1959, стр. 13—15.

[12] Там же, стр. 53—57.

[13] Ernst Robert Curtius. Europäische Literatur und lateinisches Mitterlalter. Bern, 1948 (второе издание вышло в 1954 году). Книга Э. Р. Курциуса, выдержавшая два издания и переведенная на французский и английский языки, при всей своей «паневропейской» установке, при всех своих ссылках на А. Тойнби (кстати, только во введении, так как в изложении основного материала автор обходится без тойнбианской методологии), все же заметное явление в литературоведении и уже по одному этому требует более внимательного отношения к себе. Советское литературоведение не вправе ограничиться такими рецензиями, как рецензия И. Г. Неупокоевой «Современное буржуазное литературоведение и реакционная социология» («Вопросы литературы», 1958, № 11, стр. 138), и отдельными суждениями, содержащимися в докладе этого же автора, а также в докладе Р. М. Самарина, прочитанных на московской дискуссии о взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур (см. материалы к дискуссии о взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур: И. Г. Неупокоева. Некоторые вопросы изучения взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур. М., 1960, стр. 27; то же см.: «Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», 1960, т. XIX, вып. 3, стр. 200; Р. М. Самарин. О современном состоянии сравнительного изучения литератур в зарубежной науке. М., 1959, стр. 24—27; то же см.: «Известия Академии наук Армянской ССР», 1960, № 5—6, стр. 41—44). Книга Курциуса должна получить в нашей науке настоящую, глубокую, подлинно марксистско-ленинскую оценку.

lib.pushkinskijdom.ru

ками немецкой литературы должен ставиться и решаться без взятых взаймы латинских костылей».[14]

Иной точки зрения в вопросе о латинской поэзии и ее отношении к национальным литературам придерживается наш советский исследователь И. Н. Голенищев-Кутузов. В статье «Далматинская поэзия XV—XVI веков», предпосланной в качестве введения к сборнику «Поэты Далмации эпохи Возрождения XV—XVI веков», И. Н. Голенищев-Кутузов пишет: «Школой стилистики для всей европейской литературы в XV—XVI веках (в том числе и для далматинской) была латинская поэзия».[15]

В приведенных выше суждениях нельзя не заметить того, что термином «латинская поэзия» покрывается ряд явлений: и античная литература, в той или иной форме непрерывно изучавшаяся в европейских школах с конца древнего мира, и латинская поэзия и проза, разновременно возникавшая у разных западноевропейских народов до появления у них своей национальной литературы. Как ни мешает точности наших представлений о литературном процессе такое сбивчивое словоупотребление, оно все же свидетельствует о том, что существует большая область явлений в общеевропейском литературном развитии, в том числе и русском, которая нами совершенно недостаточно изучена.

Работа Л. Динекова, однако, ставит еще совсем новый вопрос — о более или менее аналогичной роли византийско-греческой литературной традиции в формировании древнеболгарской литературы. Мы подчеркиваем: он именно только ставит этот вопрос и не делает попыток сколько-нибудь подробнее осветить его. А ведь сразу же напрашиваются вопросы, связанные с материалом статьи П. Динекова: в чем выразилось включение Болгарского царства в орбиту византийского культурного влияния? в частности, были ли у византийцев в VIII—IX веках надписи на камне? какова их стилистическая природа? как соотносятся с ними первоболгарские надписи? и т. д. Но все это специальные предметы дальнейших изучений.

Уже одно то, что статья П. Динекова пробуждает столько разнообразных и, как нам кажется, новых, острых и интересных вопросов, служит доказательством ее несомненной научной ценности и столь же несомненной своевременности.

---

[14] Werner Schröder. Grenzen und Möglichkeiten einer althochdeutschen Literaturgeschichte. Berlin, 1959, S. 7 («Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, philologische-historische Klasse», Bd. 105, H. 2).

[15] Поэты Далмации эпохи Возрождения XV—XVI веков. Перевод с латинского, сербо-хорватского и итальянского. Составление, вступительная статья и примечания И. Н. Голенищева-Кутузова. Переводы под ред. С. В. Щервинского. Гослитиздат, М., 1959, стр. 12. Эти же взгляды И. Н. Голенищев-Кутузов выражает в автореферате своей докторской диссертации «Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI вв.» (М., 1960), говоря, что «латинская поэзия гуманизма была той школой стилистики, в которой учились поэты на народном языке, часто писавшие также полагыни или начинавшие свою литературную карьеру как латинские авторы» (стр. 8).

lib.pushkinskijdom.ru

П. ПРУЦКОВ

«ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА»
т. I, под ред. Ф. Головенченко и С. Петрова

Коллектив кафедры русской литературы Московского педагогического института им. В. И. Ленина ведет в настоящее время большую работу над учебником для педагогических институтов — «История русской литературы XIX века». Первый том задуманного издания уже вышел в свет. В нем рассмотрен историко-литературный процесс первой половины прошлого века. Появление такого учебника давно ждали преподаватели и студенты высшей школы. Прошло двадцать лет с момента, когда была издана книга А. Г. Цейтлина «Русская литература первой половины XIX века» — первая часть первого учебника для пединститутов. Вторая его часть так и не была опубликована, а последующие попытки создания вузовского курса истории русской литературы не увенчались успехом. И только теперь историко-филологические факультеты пединститутов получили, наконец, научный, вполне современный учебник. Достоинства его несомненны. Они сказываются в решении многих сложных теоретических, историко-литературных и методических вопросов.

Книга прежде всего отличается целостностью и единством. Открывается учебник кратким «Введением». В нем охарактеризованы исторические условия, особенности и периоды развития русской литературы XIX века, показана ее роль в развитии общества и ее мировое значение. Следующие далее три большие обзорные главы («Литература первой четверти XIX века», «Литература 30-х годов» и «Литература 40-х годов») тесно связаны с главами монографическими («В. А. Жуковский», «Поэты-декабристы. К. Ф. Рылеев», «И. А. Крылов», «А. С. Грибоедов», «А. С. Пушкин», «М. Ю. Лермонтов», «А. В. Кольцов», «Н. В. Гоголь», «В. Г. Белинский», «А. И. Герцен. Н. П. Огарев», «И. А. Гончаров»). Историко-литературный процесс получает отражение в творческой практике того или другого художника слова, а последняя рассматривается как конкретное выражение общего процесса. С этой точки зрения у авторов учебника были все основания решительно нарушить установившуюся традицию, согласно которой творчество поэтов пушкинской плеяды рассматривалось в русле литературы 30-х годов, после анализа произведений Пушкина. Такой подход грубо нарушал историческую перспективу. В новом учебнике наследие этих поэтов включено в литературное движение первой четверти XIX века.

Каждая обзорная глава рецензируемого курса освещает четко определенный круг историко-литературных и теоретических проблем. В них рассматриваются такие вопросы, как развитие русской общественной мысли, состояние журналистики, критики и литературы, творчество второстепенных деятелей литературы, основные литературные споры и т. п. В результате у читателя возникает законченное представление об общей картине развития отдельных литературных направлений и русской литературы в целом в тот или иной исторический период.

В книге есть своя глубокая, ясно изложенная и научно обоснованная историко-литературная концепция, которая опирается на богатый фактический материал. Учебник «впитал» в себя лучшие достижения советской историко-литературной науки, и вместе с тем он является вполне самостоятельной и оригинальной научной книгой по истории литературы. Редакторы и авторский коллектив в целом положили в основу своего труда плодотворные научные идеи. Как совершался длительный и сложный процесс эстетического освоения русской действительности средствами словесного искусства, как в русской литературе развивался реализм и как превращалась она в общенациональное дело, становилась могучим рупором революционно-освободительного движения в России — все эти вопросы

История русской литературы XIX века, т I. Под редакцией проф. Ф. М. Головенченко и проф. С. М. Петрова. Учпедгиз, М., 1960. Далее ссылки приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

в учебнике получили убедительное, конкретное освещение. Необходимо было прежде всего найти правильную трактовку сентиментализма и особенно романтизма в русской литературе начала XIX века. Следовало также выяснить соотношение этих направлений с реализмом. Авторы обзорной главы «Литература первой четверти XIX века» вопреки установившейся традиции показывают положительное значение прозы Карамзина в общем поступательном движении русской литературы к реализму, к реалистической повести и роману, что, однако, не исключает ни противоречий в творчестве писателя, ни ограниченности позиции автора «Бедной Лизы».

Самый интересный раздел первой обзорной главы посвящен романтизму, его художественным принципам и значению. В начале XIX века развитие русской литературы характеризуется пестротой литературно-эстетических направлений. И только в 20-е годы в связи с ростом национального общественного сознания и идейной борьбой эпохи декабристского движения главенствующая роль в русском литературном движении переходит к романтизму.

Глава о В. А. Жуковском, написанная Н. М. Гайденковым, вносит необходимые поправки в существующее, страдающее односторонностью представление об основоположнике русского романтизма. Автор справедливо говорит, что поэзия Жуковского 1800—1810 годов не содержала реакционных тенденций. В ней отразилось «сознание передовых людей эпохи, восставших против деспотической власти общества за раскрепощение и свободу личности». «При мысли великой, что я человек, Всегда возвышаюсь душою» — основная идея и пафос творчества Жуковского названного периода (стр. 90). Но Н. М. Гайденков не затушевывает и другой стороны творчества Жуковского. Творец «Людмилы», отмечает автор, «не перешел от морального осуждения общества к активной социальной борьбе за раскрепощение человека. Оставаясь на почве морального протеста и внутреннего неприятия социального строя, он ушел от противоречий действительности и борьбы с ними в мир личной жизни и нравственного самоусовершенствования» (стр. 91).

В 30-е годы в русской литературе определился переход от романтизма к реализму. Завершается этот период появлением «Героя нашего времени» и «Мертвых душ». С этой точки зрения литературный процесс рассматривается во второй обзорной статье — «Литературное движение 30-х годов» (авторы Б. В. Нейман и С. М. Петров). Характерной чертой этого времени явилось бурное развитие прозаических жанров. Авторы говорят о двух тенденциях в данном развитии. Если проза Пушкина, Лермонтова и Гоголя развивалась в русле реализма, то проза Бестужева, Полевого, Павлова и некоторых других писателей 30-х годов «своеобразно сочетала реалистичность отдельных наблюдений и картин с романтизмом в обрисовке героев и в стилистической системе» (стр. 259). Белинский справедливо сказал о большинстве писателей 30-х годов: «Все они отзывались переходною эпохой, стремились к новому, не оставляя старой колеи».

Торжество реализма, как известно, наступает в русской литературе в 40-е годы. В заключительном разделе обзорной главы о русской литературе 30-х годов авторы учебника поэтому сочли необходимым изложить определенную концепцию реализма. Здесь подчеркнуто особое значение опыта романтизма в изображении внутреннего мира человека для последующего реалистического метода. Но необходимо было и «преодолеть слабые стороны романтизма как художественного метода, перейти к конкретно-историческому изображению жизни, к пониманию человека как продукта общественной среды в ее историческом развитии» (стр. 277). Такой переход, как показывают авторы статьи, и совершают писатели-реалисты. Всесторонность, универсальность в воспроизведении внутреннего мира человека становятся существенным завоеванием реализма. Второй особенностью реалистического метода явилось изображение жизни человека в ее обусловленности и причинной зависимости как от внутреннего мира человека, его характера, так и от окружающей реальной действительности.

Историзм, историческая точка зрения на жизнь, признание национального своеобразия каждого народа — третья существенная черта реализма. На этой основе авторы учебника и проводят границу между реализмом и романтизмом. Именно всесторонности в изображении человеческих характеров не хватало классицизму и романтизму. Принцип последовательного социального и психологического детерминизма, составляющий основу реалистической системы, не мог стать основой в романтическом искусстве. Его деятели преувеличивали роль личности в истории, проявляли, по выражению Гегеля, «равнодушие к внешнему», к закономерностям объективного мира. Романтики указывали на необходимость соблюдения народности и историзма в изображении жизни. Но народность и историзм они понимали отвлеченно, как нечто присущее данному народу извечно. Романтический историзм никак не был связан с воспроизведением социальных отношений, их развития. Только реалистический тип представляет собой конкретно-исторический социальный тип.

lib.pushkinskijdom.ru

Важная особенность реализма как художественного метода состоит также в том, что изображаемые в реалистических произведениях жизненные коллизии и конфликты развиваются и разрешаются без какого-либо участия сверхчувственных, иррациональных моментов. Известно, что романтики нередко выходили за рамки жизненно возможных, реальных связей и отношений, впадали в субъективизм. «В эпоху романтизма, — говорится в учебнике, — искусство прежде всего являлось воплощением внутреннего мира личности самого художника... Романтики не отделяли личности автора от его произведений, усматривая в этом шаг вперед по сравнению с классицизмом» (стр. 279). Победа реализма, помимо всего прочего, выразилась в том, что художник отделился от своего героя, научившись воспроизводить его как порождение объективной действительности.

Условием развития реализма в литературе является образование общенационального литературного языка. Для успешного развития реализма необходимо, чтобы его представители располагали богатыми возможностями речевых характеристик, передающих все особенности людей данной эпохи и среды.

Эта концепция реализма легла в основу рецензируемого учебника. Книга всем своим содержанием формирует у читателя современные научные историко-литературные воззрения, создает конкретно-историческое представление о явлениях литературы, будит творческую мысль, вызывает потребность самостоятельной работы по изучению родной литературы. В рецензируемом труде речь идет не о реализме вообще, а о русском реализме XIX века, имеющем свои неповторимые черты. Его представители глубоко раскрыли и объяснили социальные противоречия общества, воспроизвели среду и человека в их развитии. «Реализм XIX века — это социально-исторический реализм», — так говорят авторы книги (стр. 279).

К сожалению, не весь учебник написан с должной научной глубиной. В нем есть главы, которые увлекают читателя живостью изложения, убедительностью доказательств, смелой постановкой и решением вопросов. К числу таких удач относятся (среди монографических глав) разделы, посвященные Жуковскому, Грибоедову, Пушкину, Белинскому, Герцену и Огареву, Гончарову. Но этого нельзя сказать о главах, написанных Б. В. Нейманом (о Лермонтове, поэтах-декабристах). Они содержательны, но несколько громоздки и хаотичны, чересчур растянуты и перегружены деталями, в некоторых местах написаны вяло и притом затрудненным языком. Глава о Гоголе (авторы Ф. М. Головенченко и С. М. Петров) написана также неровно, конкретный анализ отдельных произведений в ней зачастую элементарен (особенно это касается «Ревизора» и «Мертвых душ»).

Обзорная глава о русской литературе 40-х годов, написанная А. Ф. Захаркиным и Н. М. Гайденковым, должна бы иметь в соответствии с замыслом всей книги основополагающее значение. Однако так не получилось. В главе много фактов, но при их анализе авторы иногда упрощают вопросы, освещают их односторонне. Так, например, указав на появление «натуральной школы», блестящей плеяды новых писателей-реалистов — Герцена, Тургенева, Гончарова, Григоровича, Достоевского, Некрасова, Салтыкова — авторы говорят о том, что «романтизм вытесняется этой новой литературой» (стр. 385). Но ведь сложность литературного процесса 40-х годов состоит в том, что все эти художники начали свой путь именно с романтизма, а некоторые из них сохранили определенные романтические элементы в своей реалистической системе. Это своеобразие литературного движения в главе не раскрыто. Далее утверждается, что в середине 40-х годов происходит размежевание в лагере западников, из которого выделилось революционно-демократическое крыло во главе с Белинским и Герценом. Однако процесс отделения демократизма от либерализма был более длительным. В середине 40-х годов этот процесс лишь начинается, а завершается он гораздо позднее, к началу 60-х годов.

Массовая беллетристика 40-х годов охарактеризована в очень общих чертах, без достаточного анализа поэтики, взаимоотношений и взаимовлияний существовавших в ней разных тенденций. Поэтому авторам не удалось передать картины развития художественных принципов «натуральной школы», процесса обогащения ею реалистического искусства. Фактическая история «натуральной школы» оказалась не вполне раскрытой. История этой школы не завершается 1849 годом, как утверждают авторы (стр. 399), а продолжается и в 50-е годы. Следовало бы также показать истоки этой школы в прозе 30-х годов, значение для формирования ее поэтики не только произведений Гоголя, Пушкина, Лермонтова, но и Павлова и особенно Даля (Луганского).

В структуру учебника с целью его улучшения также необходимо, на наш взгляд, внести некоторые существенные изменения. Странно, например, что первый том завершается анализом всего творчества Гончарова и, таким образом, его авторы обращаются к материалу, выходящему за рамки истории русской литературы первой половины XIX века. Глава же о творчестве Тургенева будет дана только во втором томе. Такое произвольное расположение глав о крупнейших романистах нарушает историческую концепцию учебника. Целесообразно, по нашему убежде-

lib.pushkinskijdom.ru

нию, при переиздании книги обзорную главу о литературе 40-х годов расширить, включив в нее обзор литературы 50-х годов, что будет точно соответствовать фактическому содержанию первого тома учебника.

Учебник серьезно продуман с методической стороны: строгая последовательность изложения, расчленение материала на соответствующие главки, единство повествования, наличие указателей основных источников и пособий — все это делает книгу удобной для самостоятельной работы. Но, на наш взгляд, этого недостаточно: в монографических главах целесообразно будет ввести читателя в курс современного состояния науки в области изучения наследия того или другого писателя. Следует с большей полнотой дать библиографические справки об источниках и пособиях. При изучении литературы 40—50-х годов невозможно обойти работы В. Евгеньева-Максимова, а между тем ни одна из них не названа. В список пособий и источников к главе о творчестве Гончарова необходимо включить исследования Н. К. Пиксанова, а к главе о Белинском — Н. Л. Бродского.

Отмеченные недостатки сравнительно легко можно устранить при дальнейшем совершенствовании учебника. Важно еще раз подчеркнуть, что преподаватели и студенты педагогических вузов получили весьма ценное учебное пособие. И хотелось бы настойчиво пожелать, чтобы подготавливаемый второй том учебника вышел в свет в самое ближайшее время.

lib.pushkinskijdom.ru

П. АНТОНОВА, В. МАНУЙЛОВ

ЦЕННОЕ ПОСОБИЕ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Давно назрела насущная потребность в создании специального учебного пособия, помогающего усвоению основных историко-литературных фактов и закономерностей развития литературного процесса XIX века. Со времени выхода в свет единственного советского учебника А. Г. Цейтлина по истории русской литературы первой половины XIX века, устаревшего в методологическом отношении, прошло двадцать лет. Правда, в течение 1941—1954 годов завершено академическое десятитомное издание истории русской литературы. Кроме того, издательство Московского университета выпустило несколько отдельных циклов лекций по литературе XIX века. Однако все эти издания не могут заменить специальный вузовский учебник. Этот существенный пробел в нашей литературной науке и возмещают недавно вышедшие в свет первый том «Истории русской литературы XIX века», подготовленный А. Н. Соколовым в качестве учебника для университетов, и «История русской литературы» под редакцией Ф. М. Головенченко и С. М. Петрова, изданная Учпедгизом.

Не ставя перед собой задачи дать сравнительный анализ этих двух трудов, попытаемся охарактеризовать и оценить учебник А. Н. Соколова, созданный при участии Д. Д. Благого.

Книга А. Н. Соколова представляет собой серьезный систематизированный труд, освещающий развитие историко-литературного процесса от начала 1800-х годов до середины 40-х годов XIX века. Ее назначение — «быть пособием для студентов при изучении курса истории русской литературы XIX века». Этим, по словам автора, «определяется характер построения и изложения книги» (стр. 13).

Рецензируемый первый том открывается небольшим введением, в котором излагаются принципы периодизации истории русской литературы первой половины XIX века и уточняются некоторые вопросы терминологии. Далее следуют обширные обзорные главы и монографические очерки творчества наиболее крупных писателей: В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, К. Ф. Рылеева, А. С. Пушкина, А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова и А. В. Кольцова.[1]

Положив в основу ленинскую периодизацию освободительного движения, автор учебника делит историю развития русской литературы первой половины XIX века на следующие периоды: первый период с 1801 по 1815 год, второй — с 1816 по 1825 год, третий — с 1826 по 1842 год. Эта, более дробная, чем в учебнике А. Г. Цейтлина, периодизация литературной жизни опирается на объективные явления историко-литературного процесса, исходит из его закономерностей, связанных с социально-историческим развитием общества.

Вопрос о принципах периодизации русской литературы не решен окончательно советским литературоведением. Предложив указанное выше деление литературного процесса на периоды, А. Н. Соколов вносит свой вклад в разрешение спорной проблемы; кроме того, периодизация А. Н. Соколова вполне отвечает методическим целям, лучшему усвоению учебного материала.

Характеристике намеченных периодов посвящены три обзорные главы, занимающие основное место в учебнике.

В первой главе освещаются литературные события начиная с 1801 года, года, когда возникли Дружеское литературное общество в Москве и Вольное общество любителей словесности, наук и художеств в Петербурге, «организация которых свидетельствовала о начавшихся поисках нового в литературе и о стремлении объединить силы в этих поисках» (стр. 7). Литературный процесс первого периода характеризуется борьбой сентиментализма и классицизма, формированием реализма,

---

А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века, т. I. Изд. Московского университета, М., 1960. Ссылки на это издание приводятся в тексте.

[1] Глава о Пушкине написана Д. Д. Благим, о Грибоедове — В. И. Кулешовым.

lib.pushkinskijdom.ru

возникновением русского романтизма, главным образом связанного с творчеством Жуковского.

Условной границей первого и второго периодов автор считает вторую половину 10-х годов, точнее 1816 или 1817 год, когда оформляется революционно-романтическое течение, нашедшее свое выражение в творчестве поэтов-декабристов и молодого Пушкина. Своеобразие литературного процесса второго периода, которому посвящена глава «Литературное движение 1816—1825 годов», определяется борьбой между романтизмом Жуковского и его последователей и революционным течением романтизма.

Конец второго периода ознаменован появлением первых глав «Евгения Онегина» Пушкина, завершением работы над «Борисом Годуновым» и публикацией отдельных отрывков комедии «Горе от ума» Грибоедова, свидетельствующих о становлении реалистического направления.

Для третьего периода, получившего освещение в главе «Литературное движение 1826—1842 годов», автор справедливо считает наиболее характерным процесс утверждения реализма, нашедший свое художественное выражение в творчестве Пушкина, Гоголя, Лермонтова и теоретическое обоснование в статьях Белинского. Однако и в третий период существуют различные течения романтизма. По мысли автора, третий период завершается 1842 годом, годом появления первого тома «Мертвых душ».

Развитию русской литературы в период с 1842 по 1861 год будет посвящен, по-видимому, следующий том учебника, где автор охарактеризует литературно-критическую деятельность Белинского, Герцена, Огарева, а может быть, и творчество молодого Островского, Тургенева. Возникает вопрос, достаточно ли этого историко-литературного материала, чтобы составить специальный том учебника? Композиционно же и по существу материал этого периода тесно связан с рецензируемым первым томом, о чем свидетельствует значительное использование его в главе «Литературное движение 1826—1842 годов».

Не ставя себе целью дать подробную характеристику обзорных глав, попытаемся выделить некоторые, на наш взгляд, важные вопросы.

Прежде всего следует отметить, что обзорные главы учебника А. Н. Соколова принципиально отличаются от традиционных учебных обзоров, с помощью которых обычно осуществляется лишь формальная связь между отдельными монографическими очерками о писателях. Не ограничиваясь изложением отдельных фактов, характеризующих литературную жизнь данного периода, автор стремится раскрыть в обзорных главах литературный процесс первой половины XIX века во всем его многообразии и сложности, в смене и борьбе различных литературных направлений, школ, стилей, жанров. В учебнике отчетливо прослеживаются различные идейно-творческие течения литературы 10—40-х годов XIX века.

Так, например, возникновение, становление и утверждение реализма рассматривается автором учебника на всем протяжении истории русской литературы 1800—1840-х годов.

Н. А. Соколов отмечает черты реализма в творчестве Радищева, говорит о становлении реалистического метода в творчестве Крылова-баснописца и Грибоедова, об утверждении реализма в творчестве Пушкина и дальнейшем развитии и социальном заострении критического реализма в творчестве Гоголя и Лермонтова.

Этапы развития реалистического метода в русской литературе XIX века характеризуются в процессе анализа не только творчества писателей в целом, но и отдельных художественных произведений, оказавших воздействие на развитие литературного процесса. К числу таких этапных произведений автор справедливо относит «Евгения Онегина» Пушкина, опубликованные сцены из «Горя от ума» Грибоедова, «Мертвые души» Гоголя. Именно поэтому о них идет речь не только в монографических главах, посвященных данным писателям, но прежде всего во второй и третьей обзорных главах.

Работе А. Н. Соколова над новым учебником предшествовала его многолетняя научно-исследовательская деятельность. Написанные ранее статьи «О романтизме Лермонтова» (1946), «Лермонтов и русская романтическая поэма» (1949), опубликованные в «Трудах Московского областного педагогического института» и «Ученых записках Московского университета», и книги «От романтизма к реализму» (1957), «Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века» (1955) позволили А. Н. Соколову разработать проблемы русского романтизма в учебнике на уровне современного литературоведения.

В главе «Литературное движение 1801—1815 годов» излагаются различные точки зрения, существующие в специальной литературе о романтизме. Здесь, например, ставится вопрос о своеобразии двух основных направлений русского романтизма 10—30-х годов и в связи с этим говорится о спорности терминологии, служащей для их обозначения: революционный и реакционный, прогрессивный и консервативный романтизм. «Революционность или реакционность романтического

lib.pushkinskijdom.ru

течения не сводится к его политической направленности, — подчеркивает автор, — но характеризует его идейный мир в целом и отражается на его художественном значении. Романтизм Кукольника был реакционным во всех отношениях. Наоборот, революционность декабристского романтизма проявилась не только в его гражданственности, но и в его художественных особенностях» (стр. 59).

Плодотворен и широкий, многосторонний подход автора к изучению сущности романтизма как художественного метода и литературного направления. В литературе о романтизме обычно принято характеризовать это направление по одному какому-либо признаку. Н. А. Соколов предлагает учитывать систему признаков, охватывающих идейный и образный мир романтизма, его художественный метод и стиль, композиционные и жанровые особенности, эстетику, литературную программу.

В учебнике освещаются вопросы возникновения русского романтизма, его социально-исторические и литературные истоки, связь с западноевропейским романтизмом, прослеживается процесс зарождения романтизма в творчестве Жуковского и Батюшкова, истоки прогрессивного романтизма, подготовившего революционно-гражданскую поэзию декабристов и молодого Пушкина.

Весь этот материал излагается по специальным частным разделам, существование которых вполне оправданно, так как некоторая композиционная дробность в данном случае служит целям всестороннего изучения романтизма в русской литературе.

Глава «Литературное движение 1826—1842 годов» одна из наиболее сложных по обилию и разнообразию материала. В ней освещается процесс утверждения реализма в творчестве Пушкина, Гоголя, в эстетике Белинского, сформировавшейся в борьбе с эстетикой романтического идеализма. Однако, справедливо делая акцент на процессе роста реалистического направления, автор не столь детально и подробно, как в других своих работах, характеризует романтизм 30-х годов. В книге лишь констатируется все разнообразие оттенков романтических течений, связанных с творчеством В. Ф. Одоевского, Н. Полевого, К. Рылеева, А. А. Бестужева-Марлинского и др. Анализируя статьи Гоголя по литературно-эстетическим вопросам, автор особое внимание уделяет реалистическим тенденциям в теоретических высказываниях Гоголя и недостаточно характеризует элементы романтизма в его эстетике. В разделе, посвященном романтизму и реализму в повестях Гоголя, вопрос о романтизме, на наш взгляд, не получил достаточного освещения.

На страницах вузовского учебника хотелось бы видеть более развернутый анализ творчества, эстетических и художественных принципов известных писателей и поэтов-романтиков этого периода, например В. Ф. Одоевского, Н. Полевого, А. И. Одоевского, А. А. Бестужева-Марлинского и др., что углубило бы представление читателя о сложной картине литературной жизни 1826—1842 годов.

Вызывает недоумение отсутствие в книге характеристики деятельности «Московского телеграфа» Н. Полевого, сыгравшего значительную роль в общественно-литературной жизни первой половины XIX века. Думается, что этот существенный пробел должен быть устранен в следующих изданиях книги.

Если в общих главах автору вполне удалось показать роль крупных писателей в литературном движении 10—40-х годов, то творческий путь каждого из них в монографических очерках дается в значительной степени изолированно от историко-литературного процесса в целом Главы о Пушкине, Жуковском, Гоголе, Лермонтове существуют самостоятельно, вне связи с характеристикой литературного движения изучаемых периодов.

В какой-то мере этот недостаток объясняется назначением рецензируемой книги. Но и в учебном пособии, задачей которого «является систематическое изложение научных знаний в данной области» (стр. 13), монографические главы, как нам кажется, должны органически дополнять характеристику целостного литературного процесса.

Другим недостатком монографических глав является отсутствие пристального внимания к специфике художественного метода. Так, в главе о Гоголе подробно освещены идейные искания писателя и основные этапы его развития, но недостаточно вскрыты особенности реализма автора «Ревизора» и «Мертвых душ», не вполне объяснено своеобразие его сатиры. В главе о Кольцове особенности его мастерства сводятся, по существу, к перечислению слов и выражений народной речи и других художественных приемов, используемых поэтом. Впрочем, слабое внимание к вопросам художественного мастерства — недостаток всего нашего литературоведения, и рассматриваемый учебник не является в данном случае исключением.

Однако отмеченные отдельные недочеты не могут умалить значительности того вклада, который книга А. Н. Соколова вносит в учебно-методическую литературу.

Следует особо отметить высокое качество библиографического аппарата рецензируемого учебника После каждого раздела, а также монографических глав вниманию читателя предлагается вдумчиво и тщательно составленные библиографи-

lib.pushkinskijdom.ru

ческие обзоры, которые ориентируют учащихся в обширной общей и специальной литературе. Эти библиографические обзоры свидетельствуют о том, что труд А. Н. Соколова подводит итоги 40-летнему развитию советского литературоведения и опирается не только на его собственные разыскания, но и на все лучшее, действительно ценное, чем мы располагаем в филологической науке за последние годы.

В разделах «Источники и пособия» автор учебника не ограничивается перечислением основной литературы по рассмотренному вопросу; он раскрывает историческое значение, степень научной ценности каждой из рекомендуемых работ. Особенно интересны и ценны библиографическая справка, освещающая вопросы историографии русской литературы (стр. 15—18), источники и пособия к главам о литературном движении 1801—1842 годов (стр. 145, 247—250, 420—424). Рекомендуемые в них дореволюционные и советские исследования углубляют представление об основных проблемах истории русской литературы первой половины XIX века.

Положительной оценки заслуживает отбор рекомендуемых изданий текстов писателей, а также литературы по отдельным вопросам изучения творчества Пушкина, Лермонтова, Гоголя и т. д.

Библиографические справки о творчестве писателей можно было бы пополнить специальными библиографическими трудами, как это сделано в главе о Пушкине. Например, в литературе о Гоголе следовало бы учесть с соответствующими аннотациями «Библиографический указатель сочинений Гоголя и литературы о нем на русском языке за 1916—1934 гг.», составленный Л. М. Добровольским и В. М. Лавровым (см.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 375—498), библиографию Е. С. Смирновой-Чикиной «Н. В. Гоголь. Рекомендательный указатель литературы» (изд. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина, М., 1947), «Библиографию переводов на иностранные языки произведений Н. В. Гоголя», составленную М. С. Морщинер и Н. И. Пожарским (М., 1953).

Источники о Грибоедове можно было бы пополнить «Основной литературой по Грибоедову», рекомендованной Н. К. Пиксановым (см.: Грибоедов А. С. «Горе от ума». Пьеса. Статьи. Комментарии. Изд. «Искусство», М., 1946); в литературе о Кольцове следовало учесть краткие библиографии, составленные А. Г. Фоминым (см.: А. В. Кольцов. Собрание стихотворений и писем. ГИХЛ, М.—Л., 1933) и В. А. Тонковым (см. его книгу «А. В. Кольцов. Жизнь и творчество», Воронеж, 1953).

Своеобразным справочником к характеристике литературной жизни первой половины XIX века могут служить книги М. Аронсона и С. Рейсера «Литературные кружки и салоны» (изд. «Прибой», Л., 1929) и «Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX в.» (под ред. со вступ. статьей и примечанием Н. Л. Бродского. «Academia», М.—Л., 1930), которые можно рекомендовать включить в «Источники и пособия» одной из трех обзорных глав.

В числе работ о романтизме, может быть, следует упомянуть несколько устаревшую, но заметную в свое время дореволюционную монографию И. И. Замотина «Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе» (тт. I—II, изд. 2-е, СПб. — М., 1911—1913); эта книга интересна богатым фактическим материалом.

Учебник написан хорошим литературным языком. Однако встречаются иногда неудачные формулировки. Например, на стр. 600 есть фраза: «Новые служебные обязанности потребовали от Гоголя занятий историей». В то же время ниже говорится о том, что интерес Гоголя к истории не был случайным, что он возник не вследствие поступления Гоголя преподавателем истории в Патриотический институт, а в процессе творческого развития писателя.

Некоторые определения отличаются излишней категоричностью, что приводит к фактическим неточностям. Так, например, автор пишет: «Потерпев неудачу на путях „возвышенного“ романтизма, Гоголь круто изменил направление своего творчества» (стр. 591). С таким утверждением едва ли можно согласиться, так как прямым продолжением «Ганца Кюхельгартена» являются «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Вызывает возражение следующее слишком общее утверждение: «Естественно, что в „Вечерах на хуторе близ Диканьки“ отразилась украинская литературная традиция» (стр. 591). Перечислив в качестве доказательства своей мысли в одном ряду имена Нарежного, Сомова, Погорельского (А. А. Перовского), комедии Гоголя-отца и «Энеиду» Котляревского, автор в одном случае, по существу, говорит об интересе Гоголя к украинской теме в русской литературе, а в другом обращается к рассмотрению связей Гоголя с различными явлениями в истории украинской литературы.

Не слишком ли категорично утверждение на стр. 594: «В украинских повестях Гоголь обратился к народу как литературному герою, и при этом — герою положительному, такого исключительного внимания к народным характерам и

lib.pushkinskijdom.ru

к народному быту наша литература до тех пор не знала». Ведь сам автор учебника не раз говорит об интересе к народу и его жизни в творчестве Пушкина, Крылова, Даля и других предшественников Гоголя.

В целом первый том учебника А. Н. Соколова по истории русской литературы XIX века отвечает основным требованиям, предъявляемым к изданиям такого типа. На широком историческом фоне автор книги прослеживает развитие русской литературы первой половины XIX века, особо выделяя процесс формирования критического реализма как наиболее прогрессивного творческого метода писателей, чье творчество неразрывно связано с жизненными интересами народа. Книга насыщена большим фактическим материалом, но это фактическое богатство не превращается в самоцель. Биографические и творческие факты входят в систему историко-литературного исследования, как это и должно быть в подлинно научном пособии для высших учебных заведений. Книга, подготовленная А. Н. Соколовым при участии Д. Д. Благого, послужит хорошим пособием в изучении процесса развития русской литературы первой половины XIX века.

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

ПУШКИНСКИЙ ДОМ В 1961 ГОДУ

В новом году коллектив сотрудников института будет разрабатывать 43 темы, 18 из которых являются новыми. Комплекс исследований, входящих в проблемно-тематический план Пушкинского дома на 1961 год, охватывает основные научные направления и проблемы, предусмотренные семилетним планом развития народного хозяйства и науки в нашей стране. Важнейшей из них является проблема «Литература и воспитание человека социалистического общества», в разработке которой большое значение имеет анализ художественной трактовки характера в современной литературе. Новые тенденции в изображении советского человека, отражающие новый этап борьбы за утверждение коммунистической нравственности, получат освещение в коллективном труде института «Проблема характера в современной литературе». Работа над ним заканчивается в текущем году.

Первостепенное значение для литературоведческой науки имеет изучение процесса становления и развития социалистического реализма. Этому вопросу посвящена начатая в 1960 году монография К. Д. Муратовой — «Формирование и утверждение социалистического реализма в русской литературе».

С проблемами исторического развития социалистического реализма тесно связано исследование специфики крупнейших жанров советской литературы, в частности советского романа, детальному анализу которого посвящена коллективная монография «История русского советского романа». Проблемы развития советской поэзии 20—30-х годов находятся в центре завершаемых в 1961 году монографий В. В. Тимофеевой («Поэтический язык Маяковского») и П. С. Выходцева («Русская советская поэзия и фольклор»). В данных работах исследуется формирование стиля советской поэзии; ее новаторство рассматривается как результат теснейшей связи поэзии с народом, с революцией.

В 1961 году институт начинает разработку проблемы «Основные вопросы теории литературы и критика буржуазных литературных течений». В одном из межсекторальных коллективных трудов — «Вопросы методологии литературоведения» — будут освещены важнейшие проблемы марксистско-ленинской методологии литературоведческих исследований, а также критически рассмотрены методологические течения в современном буржуазном литературоведении. Второй труд — «Проблемы биографии в литературоведении и критике» — посвящается вопросам структуры и жанров биографических исследований.

Как и в прошлые годы, институт продолжит работу по изучению основных этапов развития реализма в русской литературе.

Завершаемая в 1961 году двухтомная «История русского романа» должна углубить и конкретизировать наше понимание мирового значения русской реалистической литературы, ее национальной специфики, раскрыть художественное своеобразие русского романа.

Пушкину посвящен коллективный труд «Итоги и проблемы пушкиноведения» и ряд монографий, в которых прослеживается становление творческого метода основоположника новой русской литературы, исследуется его путь к реализму и раскрывается значение творчества Пушкина для всего последующего развития прогрессивной литературы.

В новом году будет также вестись исследование творчества ряда других писателей с целью расширить представление о многообразии аспектов и социально-историческом содержании критического реализма. В монографии Е. Н. Купреяновой «Эстетика Л. Н. Толстого» исследуется эстетическая система писателя, раскрывается ее роль в истории реалистической эстетики. В работе Ф. Я. Приймы «Мировое значение творчества Льва Толстого» значительное место уделяется критике реакционных концепций творчества Толстого в дореволюционном и современном буржуазном литературоведении.

lib.pushkinskijdom.ru

Важное значение для изучения проблемы «Основные этапы развития реализма в русской литературе» имеет исследование эстетики и литературных традиций революционных демократов. В коллективном труде «Наследие революционных демократов и наше время», работа над которым начнется в 1961 году, будет раскрыта роль эстетического и художественного наследия революционных демократов в становлении и развитии реализма русской классической литературы, а также значение его для литературы социалистического реализма.

Изучение взаимосвязей русской и зарубежных литератур является одной из важных задач советского литературоведения. Противопоставить буржуазному компаративизму марксистское сравнительное изучение национальных литератур — такова основная цель советских исследователей, работающих в этой области.

Различным, но преимущественно общим проблемам взаимосвязей русской и западноевропейских литератур XVIII—XX веков будет посвящен очередной (2-й) сборник статей и публикаций сектора взаимосвязей русской литературы с зарубежными. Одновременно сотрудники сектора продолжат работу над коллективной монографией «Шекспир и русская культура». Этот труд, освещающий обширную и во многом еще не изученную проблему, должен выйти в свет в 1964 году, когда все прогрессивное человечество будет отмечать 400-летие со дня рождения великого английского драматурга. Завершаемая в 1961 году книга А. Н. Егунова «Гомер в русских переводах» посвящена вопросу, еще очень мало разработанному у нас и за рубежом, но имеющему большое научное и культурное значение.

Поиски нового подхода, новых аспектов сравнительного изучения литератур — одна из самых важных задач предпринимаемой сектором древнерусской литературы института новой коллективной работы — «Место и роль древнерусской литературы среди славянских литератур». Этой же теме будет посвящен очередной (XVIII) том трудов ОДРЛ и ряд монографических исследований памятников древнерусской литературы. П. Н. Берков продолжает изучение русско-зарубежных литературных взаимосвязей XVIII века, в частности русско-немецких литературных взаимосвязей этого периода.

Значительна и многообразна программа работы фольклористов, которая охватывает в основном две темы: «Историческое развитие жанров фольклора» и «Современное народное творчество». Первая из них разрабатывается в подготавливаемых очередных томах «Памятников русского фольклора» (лирические песни, причитания, сказки), монографиях А. М. Астаховой о русской былине и Н. П. Колпаковой о лирической песне, в коллективных трудах — «Взаимоотношения русского фольклора и фольклора славянских народов и фольклористики славянских стран» (работа, приуроченная к V международному съезду славистов) и др. Основной работой института по современному народному творчеству является завершаемая в 1961 году коллективная монография «Русское народно-поэтическое творчество эпохи Великой Отечественной войны». Ее главная задача — осветить место и роль фольклора в жизни и сознании народа в Великую Отечественную войну. Этот труд будет способствовать разрешению одного из самых актуальных вопросов нашей фольклористики — вопроса о путях развития фольклора в наше время, о его характере и специфике, о перспективах его развития.

В соответствии с традицией и профилем научно-исследовательской работы Института русской литературы часть его плана на 1961 год составляют труды в области текстологии и библиографии. Основным здесь является подготовка очередных томов предпринятого институтом 28-томного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева.

В 1961 году выйдут в свет коллективные труды института — «В. И. Ленин и вопросы литературы», «Проблемы советского романа», «Из истории русского реализма», ряд монографий (по русской фольклористике, творчеству Пушкина, Лермонтова, Толстого), очередные выпуски серийных изданий Пушкинского дома («Труды Отдела древнерусской литературы», «Русский фольклор», «Литературный архив») и другие работы.

В 1961 году в институте будет проведено несколько научных сессий и конференций, организован ряд выставок. В январе состоялась Всесоюзная некрасовская конференция, в июне будет проходить XIII всесоюзная пушкинская конференция; намечено также провести научные сессии, посвященные Ломоносову, Белинскому, Добролюбову, Горькому и ряд других научных заседаний и сессий, которые являются одной из испытанных форм научно-пропагандистской и исследовательской работы в Пушкинском доме.

В. ВИЛЬЧИНСКИЙ

lib.pushkinskijdom.ru

ПОВОЛЖСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ

В педагогических институтах Поволжья работает большой отряд квалифицированных литературоведов. До недавнего времени научная работа литературоведов-волжан почти не координировалась, отсутствовала организация, с помощью которой можно было бы планировать научные исследования. Положение изменилось после созыва летом 1960 года первой поволжской конференции литературоведов, работающих в педагогических институтах. Конференция была созвана в Куйбышеве по инициативе литературоведческих кафедр Куйбышевского педагогического института.

На конференции работали секции: русской литературы XIX века, советской литературы, зарубежной литературы и методики преподавания литературы в школе. На пленарных и секционных заседаниях было заслушано 44 доклада.

Значительное число докладов было посвящено вопросам изучения русской литературы XIX века.

С докладом «Закономерности развития русской исторической драмы первой четверти XIX века» выступил доцент В. А. Бочкарев (Куйбышев). Его доклад представлял собой резюме недавно завершенного двухтомного исследования развития русской исторической драмы с начала века и до 1825 года. Первый том этой монографии опубликован в «Ученых записках» Куйбышевского педагогического института (т. 25, 1960).

В жанре исторической драмы, отметил докладчик, своеобразно преломилась смена литературных течений. Здесь более длительным, чем в других жанрах, было влияние классицизма.

Долгое время драматурги не умели изображать русскую жизнь, русские характеры, показывая под видом русских людей «полуденных рыцарей средних веков» (выражение П. А. Вяземского). В лице Пушкина передовая русская литература успешно преодолела этот коренной недостаток, сохранявшийся, правда, и после Пушкина в произведениях эпигонов романтической драмы. Более сложным и дифференцированным стал в эпоху Пушкина подход драматургов к изображению общества, борьбы социальных сил и групп.

Рассматривая развитие русской исторической драматургии с точки зрения отразившихся в ней политических идеалов, В. А. Бочкарев отметил смену идеала просвещенного абсолютизма идеей конституционной монархии и затем, в период подготовки восстания декабристов, идеалом демократической республики.

Существенным изменениям подверглись, по утверждению докладчика, разрабатывавшиеся драматургами коллизии. Если у Озерова традиционная коллизия между чувством и долгом была переосмыслена в том направлении, что веления долга оказывались в какой-то мере сомнительными и не столь уж безусловными, а чувство неизменно выступало во всей основательности и правоте его требований, то у драматургов периода подготовки восстания декабристов обнаружилось явное стремление к восстановлению этой коллизии в ее классически строгой форме. Но эти драматурги не думали ограничиться традиционной разработкой данной коллизии. Подвергая переосмыслению учение о трагической вине героя, они делали носителями вины самодержцев-тиранов, а революционеров, борцов против всего косного и отжившего, изображали в качестве людей, свято выполняющих свой долг! Особый вариант представляет собой коллизия, разработанная в пушкинском «Борисе Годунове». Здесь все борющиеся между собой честолюбцы в той или иной форме нарушают свой долг. Только один народ, оставаясь неподкупно честным, судит строгим нравственным судом изменников и убийц.

Изменение и переосмысление драматических коллизий сопровождалось более или менее глубокими изменениями типичных сюжетных и композиционных схем. На смену строго логическому («линейному») принципу композиции, характерному для классической трагедии, пришла свободная («фрагментарная») композиция, допускающая широкий охват жизненных явлений и «мышление сценами».

В заключение докладчик остановился на характерных изменениях в трактовке типичных для исторической драмы компонентов («вещих» снов, знамений, пророчеств, рассказов о событии) и персонажей (юродивых, колдунов и пр.), а также на постепенной замене в трагедиях традиционного александрийского стиха пятистопным белым стихом.

Доклад В. А. Бочкарева вызвал единодушное одобрение участников конференции.

Посвятив свой доклад проблеме романтизма в русской литературе 30-х годов XIX века, доцент Н. Б. Подвицкий (Ульяновск) наметил основные типологические черты, характерные для русского романтизма. В докладе удачно было проведено разграничение между

lib.pushkinskijdom.ru

прогрессивным и реакционным романтизмом. Указав на различное преломление отдельных сторон романтизма в творчестве прогрессивных и реакционных романтиков, Н. Б. Подвицкий остановился в заключение на вопросе о соотношении между романтизмом и реализмом в творчестве Лермонтова.

Доклад доцента Е. Е. Соллертинского (Уральск) был посвящен лирическим отступлениям у Пушкина и Гоголя. Раскрыв содержание термина «отступление», докладчик отделил от других собственно лирические отступления и связал их специфику с жанром, системой образов и идей произведения. Е. Е. Соллертинский отметил много общего в лирических отступлениях, имеющихся в «Евгении Онегине» и «Мертвых душах». Но существенны и различия. В «Евгении Онегине» отступления составляют как бы фон повествования, канву, по которой вышивается узор сюжета. У Гоголя же отступления выделены как антитеза к системе образов.

В докладе доцента Н. С. Травушкина (Астрахань) — «Сюжет и композиция повести Н. В. Гоголя „Шинель“» была подвергнута детальному анализу художественная структура этого произведения в связи с идейным его содержанием. Докладчик проследил развитие гуманистической идеи, лежащей в основе гениальной повести Гоголя. Говоря о герое повести, Н. С. Травушкин отметил, что развитие его характера связано с появлением у этого робкого и забитого человека своеобразного протеста, с его попытками утвердить свое человеческое достоинство. Смерть Башмачкина не является развязкой. Перенеся действие в фантастический план, Гоголь получил возможность, не погрешая против реализма, довести линию протеста до конца, осудить утеснителей «маленького человека».

Изучению наследия Гоголя был посвящен и доклад кандидата филологических наук М. В. Шешина (Орск), избравшего своей темой литературно-эстетические воззрения Гоголя 30-х—начала 40-х годов. Докладчик отметил, что, несмотря на противоречивость этих воззрений, Гоголь был одним из замечательных эстетиков-мыслителей своего времени. Эстетические идеи статей из «Арабесок» и других ранних работ Гоголя явились новой страницей в развитии эстетической мысли 30-х годов. Докладчик подчеркнул, что идея реализма и народности была выдвинута Гоголем в канун появления «Литературных мечтаний» Белинского.

Эстетические идеи Белинского составили тему доклада доцента М. И. Рунт (Куйбышев). М. И. Рунт сосредоточила свое внимание на проблеме характера в эстетике Белинского. В докладе был подвергнут подробному рассмотрению вопрос о понимании Белинским типического характера как единства общего и индивидуального. Один и тот же жизненный тип (социальный, психологический), утверждал Белинский, может быть выражен в различных индивидуальных типических характерах. Например, тип скупого получил строго индивидуальное выражение у Пушкина и Гоголя. В заключение М. И. Рунт остановилась на вопросе о связи учения Белинского о типизме с соответствующими высказываниями Гегеля. Указав на наличие известной общности в суждениях Белинского и Гегеля о типическом характере, М. И. Рунт подчеркнула несовпадение их методологических позиций.

В докладе доцента Н. Г. Евстратова (Уральск) «Проблема реалистического романа в эстетике И. А. Гончарова» были подвергнуты анализу многообразные и подчас весьма противоречивые суждения о романе выдающегося русского романиста. Эти суждения предстали в докладе Н. Г. Евстратова в их сложном соотношении с теорией романа революционных демократов и с собственной творческой практикой автора «Обломова». Докладчик выступил против односторонней и упрощенной интерпретации высказываний Гончарова по вопросам теории романа. Исследуя понятие художественной правды в эстетической системе Гончарова, Н. Г. Евстратов подчеркнул в этой связи прогрессивное значение критики русским романистом натуралистических тенденций в западноевропейском романе второй половины XIX века.

Три доклада были посвящены разработке вопросов, связанных с изучением творчества Л. Н. Толстого.

В докладе доцента И. А. Потапова (Сталинград) — «Современность в романе Л. Н. Толстого „Война и мир“» — утверждалось, что в этом произведении, историческом по своему жанру, отразились дух и веяния эпохи 60-х годов XIX века. Докладчик отметил, что в литературе о Толстом до сих пор мало говорилось о связи романа с современностью, поскольку критика больше всего интересовалась степенью его исторической достоверности. Между тем самый интерес Толстого к 1812 году в известной мере был обусловлен, как утверждает докладчик, бурными событиями эпохи 60-х годов, под влиянием которых великий писатель задумался над ролью народных масс в истории. Связь романа с веяниями 60-х годов отразилась также в осуждении Толстым захватнических войн, в критике буржуазно-дворянской историографии,

lib.pushkinskijdom.ru

в постановке вопроса о семье и браке и особенно в обличительном пафосе тех страниц романа, где дается критика дворянства и бюрократии. Об актуальности этой критики для эпохи 60-х годов свидетельствует тот большой интерес, который проявили к отрицательным персонажам романа Д. И. Писарев и М. Е. Салтыков-Щедрин.

Автор другого доклада о Толстом — доцент Р. Я. Домбровский (Ульяновск) сосредоточился на вопросе о положительном герое в творчестве великого русского писателя. Говоря о толстовских героях — Безухове, Болконском, Левине, Нехлюдове, Р. Я. Домбровский устанавливает значение каждого из них для выражения позиции самого автора, присущих Толстому противоречий. В качестве характерной черты толстовских положительных героев докладчик отмечает их стремление к сближению с народом.

В докладе старшего преподавателя М. С. Силиной (Куйбышев) подробно рассматривались некоторые художественные средства, употребленные Толстым в повести «Казаки». Анализируя отдельные компоненты — пейзаж, внутренний монолог, авторский комментарий и т. п., докладчик неизменно раскрывал их связь с идейным содержанием повести. Все идейно-тематическое содержание повести и употребленные в ней художественные средства, подчеркнул докладчик, направлены на утверждение правды, неоспоримой целесообразности народной жизни и на отрицание моральных норм жизни дворянства.

Большой интерес вызвал доклад доцента Б. И. Александрова (Горький) — «М. Горький об историческом значении А. Чехова». Докладчик отметил, что вопрос об исторической роли Чехова в развитии русской литературы и — еще шире — в идейной жизни общества в период подготовки русской революции недостаточно освещен в литературоведении. Можно ли говорить об эпохе Чехова так же, как мы говорим об эпохе Гоголя или Л. Толстого? Докладчик положительно отвечает на этот вопрос. Именно Чехов стал ближайшим предшественником Горького и его эпохи в литературе XX века. Докладчик показал, что такой вывод вытекает из высказываний и статей о Чехове самого Горького. В докладе на большом материале было прослежено, каким богатым конкретным содержанием постепенно наполнялось представление Горького о великой исторической роли Чехова.

Ряд актуальных тем был рассмотрен на секции советской литературы.

В докладе доцента И. Т. Изотова (Оренбург) были освещены результаты исследования одной из малоизученных проблем — проблемы формирования теории советского исторического романа в 20-е и начале 30-х годов. В 20-е годы, подчеркнул докладчик, в литературной науке имели хождение различные лжетеории, отрицавшие значение исторического романа. Лишь в связи с укреплением марксистско-ленинского литературоведения происходят сдвиги и в изучении исторического романа. Формализму, фактографии, вульгарному социологизму и иным ложным системам была противопоставлена литературная критика, опирающаяся на материалистическую концепцию исторического процесса. Правильное направление в развитии теории исторического романа в 30-х годах было связано также с успехами метода социалистического реализма.

В докладе «Из истории революционной романтики 20-х годов» кандидат филологических наук А. Ф. Киреева (Саратов) остановилась на рапповской интерпретации проблем романтизма и революционной романтики во второй половине 20-х годов. РАПП квалифицировала романтизм как выражение философского идеализма в художественной литературе. В докладе было указано, что эта точка зрения на романтизм не принималась уже писателями-современниками — М. Горьким, Ф. Гладковым, М. Светловым, Э. Багрицким и др. Тем более она несостоятельна в наше время.

В докладе «М. Горький о дружбе народов» доцент И. А. Рахлин (Казань) подчеркнул, что идея дружбы народов является одной из главных в мировоззрении и эстетике пролетарского писателя. В докладе был подвергнут детальному анализу ряд статей и писем Горького. Докладчик отметил, что одним из свидетельств глубоких интернациональных связей Горького с рядом братских наций является его работа по изданию на русском языке сборников национальных литератур. Значительное место в докладе заняло освещение вопроса о дружеских связях М. Горького с татарской литературой и людьми татарской культуры.

Горьковской проблематике был посвящен также доклад доцента Л. М. Фарбера (Горький) «Проблема традиций и новаторства в эстетической системе М. Горького». В докладе была сделана попытка рассмотреть вопрос о традициях и новаторстве в искусстве Горького на примере развития Горьким одной частной темы, открытой Достоевским, — темы двойника. Выдвигая тему двойника, Достоевский первый в мировой литературе попытался художественным путем отразить одну из важных особенностей буржуазного общества,

lib.pushkinskijdom.ru

которая стала отчетливо проявляться с середины XIX века: прикрытие человеком собственнического мира своего настоящего, классового «нутра». Горький по-своему раскрывает эту тему, подняв ее на высоту политического и философского разоблачения буржуазного сознания. Он находит ряд художественных приемов, позволяющих показать, как буржуазное мировоззрение «скрывает раскрытое», а не «раскрывает скрытое» (*Маркс*). Вершина развития этой темы у Горького — образ Самгина.

В докладе «Творческая деятельность Скитальца» доцент П. С. Бейсов (Ульяновск) на большом, в значительной части неопубликованном архивном материале дал широкую общественно-политическую и творческую характеристику Скитальца. В 1905 году писатель находится в гуще революционной борьбы, в частности на его квартире 3 декабря 1905 года состоялось совещание сотрудников большевистской газеты «Новая жизнь» с участием Ленина и Горького. Особое место в докладе заняла характеристика пооктябрьского творчества писателя, в частности его романа «Семья Черновых». В этом романе, написанном во второй половине 20-х годов в эмиграции, Скиталец раскрыл обреченность и бессилие господствующего класса перед «железным потоком» революции. «Возврата к прошлому нет — революция победила» — таков идейный пафос романа «Семья Черновых», как и ряда других пооктябрьских произведений писателя

Доклад доцента И. М. Машбиц-Верова (Куйбышев) был посвящен поэмам Маяковского. Вопреки защищаемому многими исследователями мнению, что Маяковский «прост и понятен самому широкому читателю», докладчик подчеркнул, что поэт по самому строю своего стиха, по всему своему идейному и художественному новаторству неизбежно труден и не может не быть труден для понимания. Необходимо воспитывать у читателя сознание того, что для подлинного понимания поэзии Маяковского необходимо всерьез над ним поработать. С другой стороны, докладчик ставит себе целью снятие с поэта «хрестоматийного глянца», который в недавние годы усердно наводили на него многие исследователи.

Доклад Л. А. Финка (Мелекесс) был посвящен анализу первой пьесы Л. Леонова «Унтиловск». Докладчик показал, что «Унтиловск» был важным этапом в эволюции Леонова, что именно в этой пьесе писатель впервые преодолел пассивный, сострадательный гуманизм, «напрасную мечту» книжного романтизма, наконец, многие, шедшие от Достоевского, идейные заблуждения. В «Унтиловске» начала складываться своеобразная поэтика леоновских пьес, призванных выразить этические и психологические следствия социально-политических изменений в жизни страны. Л. Финк доказывает приоритет Л. Леонова в создании советской психологической драмы.

В докладе «Из творческой истории дилогии „Первые радости“ и „Необыкновенное лето“ Константина Федина» кандидат филологических наук А. Г. Березкина (Куйбышев), опираясь на большой, отчасти неопубликованный материал, охарактеризовала эстетические взгляды Федина, сложный процесс созревания темы и образов этих двух романов. Сличая черновые материалы из архива писателя с окончательным текстом романов, она вскрыла интересные особенности работы Федина над образами дилогии.

Доклад доцента В. Г. Пузырева (Мелекесс) «А. Фадеев на Дальнем Востоке в 1933—1935 годах» был посвящен малоизученному периоду в творческой и общественно-пропагандистской деятельности писателя. На основании архивных документов и материалов дальневосточной печати докладчик убедительно показал личное участие А. А. Фадеева в борьбе за социалистическую культуру на Дальнем Востоке. Главным итогом поездок А. А. Фадеева на Дальний Восток, подчеркнул докладчик, было создание своей дальневосточной писательской организации и отделения китайской литературы, создание III и IV частей романа «Последний из удэге».

Ряд наблюдений над художественным стилем А. А. Фадеева содержал прочитанный на секции советской литературы доклад кандидата педагогических наук Ф. Н. Серова (Уральск) «О некоторых сторонах мастерства А. Фадеева в романе „Молодая гвардия“».

В докладе «Раннее творчество Б. Полевого» И. А. Павлов (Куйбышев) охарактеризовал его корреспонденции и очерки 20-х годов, печатавшиеся в тверских областных изданиях. В докладе было показано формирование творческого стиля Б. Полевого, влияние на молодого автора передовых писателей старшего поколения и особенно Максима Горького. Раннее творчество Б. Полевого рассматривалось в докладе в связи с последующим его творчеством, в частности с публицистической деятельностью писателя в период Великой Отечественной войны и его «Повестью о настоящем человеке».

Высокую оценку получили доклады, прочитанные на секции зарубежной литературы: доцентов Е. И. Волгиной (Куйбышев) — «Работа Гете над

lib.pushkinskijdom.ru

романом о Вильгельме Мейстере», З. Е. Либинзона (Горький) — «О мировоззрении раннего Шиллера», И. В. Мешковой (Саратов) — «Из истории французского психологического романа 20-х годов XIX века», Е. А. Слободской (Сталинград) — «Русский пейзаж в поэзии А. Мицкевича», Е. М. Манделя (Саратов) — «„Испытание“ В. Бределя».

Большой интерес со стороны участников конференции и гостей, особенно учителей литературы, вызвали доклады, посвященные вопросам преподавания литературы в средней школе. Обсуждение методических вопросов было открыто докладом доктора педагогических наук профессора Я. А. Ротковича (Куйбышев) «История преподавания литературы как область научных знаний», прочитанном на первом пленарном заседании конференции. Докладчик подчеркнул, что в советское время история преподавания литературы стала особой научной отраслью, развивающейся на грани литературоведения и педагогики. Докладчиком были отмечены и высоко оценены специальные историко-методические работы А. П. Скафтымова, В. В. Голубкова и других видных литературоведов и методистов. В этой связи докладчик, естественно, должен был обратиться и к результатам своих собственных исследований в данной области, проводимых в течение почти тридцати лет и нашедших, в частности, отражение в его работах «Очерки по истории преподавания литературы в русской школе» (1953), «Хрестоматия по истории методики преподавания литературы» (1956), «Вопросы преподавания литературы. Историко-методические очерки» (1959) и др.

Среди докладов на конкретно-методические темы участниками конференции следует отметить доклад кандидата филологических наук А. А. Тиховодова (Горький) «Работа над текстом романа Л. Н. Толстого „Война и мир“».

Полезный материал содержали также доклады кандидатов филологических наук Л. И. Янкиной (Куйбышев) об атеистическом воспитании при изучении творчества М. Горького, Л. А. Образовской (Оренбург) об изучении творчества В. Маяковского в 10-м классе и Г. Е. Маниной (Куйбышев) об организации внеклассной работы по зарубежной литературе в средней школе.

С рядом докладов выступили учителя-словесники, участники научно-методического семинара, работающего при Куйбышевском педагогическом институте.

Пути сближения преподавания литературы с современностью, с трудовой и идейной жизнью молодого индустриального города продемонстрировала на примере изучения романа М. Горького «Мать» заслуженная учительница РСФСР Е. Н. Агафонова (Ставрополь-на-Волге). Практикой применения некоторых новых методов преподавания поделился Л. М. Сигал. Постановке творческих письменных работ в школе были посвящены доклады Е. А. Матульской и И. А. Украинской. О многолетнем опыте руководства литературной самодеятельностью учащихся рассказали в своих докладах В. П. Финкельштейн и Н. А. Фролова. Единодушно одобренные участниками конференции, эти учительские доклады ныне опубликованы в изданном Куйбышевским педагогическим институтом сборнике «Преподавание литературы в трудовой политехнической школе» (Куйбышев, 1960).

Поволжская научная конференция литературных кафедр педагогических институтов создала зональное объединение литературоведов педвузов. Избрано бюро объединения. Намечен обширный план работы. Решено издать труды конференции. Признано целесообразным следующую зональную конференцию провести в мае 1961 года в городе Горьком.

Г. МАНИНА

НАУЧНАЯ СЕССИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ Л. Н. ТОЛСТОГО

16—17 ноября 1960 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР проходила научная сессия, посвященная 50-летию со дня смерти великого русского писателя Л. Н. Толстого.

Теме «Толстой и современность» посвятил свое вступительное слово член-корреспондент Академии наук СССР А. С. Бушмин. Наследие Толстого, сказал он, является гордостью не только русской, но и мировой культуры. Толстому русская литература обязана своей мировой известностью; его произведения заняли свое законное место в современной духовной жизни, став неиссякаемым источником познания мира и воспитания человека.

Остановившись на тех чертах творчества Л. Толстого, которые делают его произведения бессмертными, А. С. Бушмин большое место уделил вопросу о значении его наследия для наших дней, когда произведения Толстого сделались действительно народным достоянием и читаются миллионными массами

lib.pushkinskijdom.ru

советских и зарубежных читателей Толстой дорог нам не только как величайший и непревзойденный художник слова, но и как решительный критик устоев буржуазного мира, как смелый глашатай подлинного гуманизма и человечности.

С докладом «Толстой-романист» на сессии выступил доктор филологических наук Б. И. Бурсов. Докладчик обратил внимание слушателей на целый ряд замыслов романов, которые были задуманы Толстым на раннем этапе его творчества. Эти замыслы не были завершены, но они интересны как свидетельство того, что Толстой, начиная с первых шагов литературной деятельности, обращался к жанру романа, хотя овладеть этим жанром ему удалось далеко не сразу.

Большое внимание уделил Б. И. Бурсов особенностям толстовского романа, эволюции жанра романа в творчестве писателя, характеру толстовского героя.

В докладе «Мировое значение творчества Толстого» кандидат филологических наук Ф. Я. Прийма отметил, что эта важная проблема в литературоведении изучена еще далеко не полностью: остается совершенно не обследованным, в частности, мировой резонанс драматургии Толстого, слабо освещены даже наиболее значительные эпизоды и этапы борьбы вокруг литературного наследия писателя в западноевропейских странах и США и отзывы о нем и его творчестве многочисленных зарубежных писателей.

Перейдя к характеристике мирового значения творчества Толстого, Ф. Я. Прийма привел целый ряд забытых или неизвестных фактов и документов, среди которых особенно интересны отзывы Э. Золя о Толстом. Значительная часть доклада была посвящена росту популярности Толстого во Франции. Докладчик рассмотрел этапы этого роста, осветил роль Тургенева и Э. М. де Вогюэ в пропаганде творчества Толстого во Франции.

На богатом фактическом материале, в значительной своей части неизвестном, были построены и другие разделы доклада Ф. Я. Приймы, в которых говорилось о популярности Толстого не только в европейских странах (Франция, Англия, Германия, Италия), но и в странах Америки и Востока. Докладчик охарактеризовал причины, способствовавшие распространению известности Толстого во всем мире с середины 80-х годов.

В докладе «Проблемы изучения наследия Толстого» доктор филологических наук Б. С. Мейлах отметил большие достижения советского литературоведения в области изучения и издания наследия Толстого. Он подчеркнул, что советские ученые, занимающиеся изучением творчества Л. Толстого, удачно совмещают теоретические аспекты своих работ с большими и серьезными поисками новых материалов и источников. Б. С. Мейлах показал, что существует еще огромное количество неизвестных материалов, которые могут пролить свет на многие стороны жизни, творчества и общественной деятельности великого писателя.

Особое внимание докладчик уделил вопросу о необходимости борьбы за подлинного Толстого, ибо в зарубежном литературоведении часто искажается духовный и творческий облик писателя, вульгаризируются его взгляды и высказывания. Борьба за Толстого в настоящее время является боевой задачей советских литературоведов.

Кандидат филологических наук Е. Н. Купреянова рассмотрела в своем докладе жанр и проблематику романа Толстого «Анна Каренина», особо выделив из этой общей темы вопрос о взаимоотношении проблематики и жанра.

В творчестве Толстого «Анна Каренина» — первое произведение, темой которого является любовно-семейная драма. Однако каноническая форма любовного романа подверглась у Толстого полному переосмыслению, что не было понято критикой 70-х годов, которая истолковывала «Анну Каренину» как апологию дворянско-светской жизни, т. е. прямо противоположно тому, чем роман является. Чтобы правильно понять проблематику романа, по мнению Е. Н. Купреяновой, следует прежде всего отказаться от рассмотрения «Анны Карениной» в свете вековой традиции западноевропейского любовного романа, а попытаться уяснить, что нового по сравнению с традиционным истолкованием любовной драмы сказал в «Анне Карениной» Толстой. Для этого следует остановиться на замысле романа.

Замысел романа возник у Толстого не сразу. Е. Н. Купреянова высказывает интересное предположение о влиянии русских народных былин на его формирование. Первоначально Толстой задумал написать роман на былинный сюжет. Это намерение не было осуществлено, но оно привело писателя к замыслу «Анны Карениной». Сюжет супружеской неверности был истолкован Толстым с позиций патриархально-народной морали, что и сообщило роману невиданную до того широту социального содержания.

С докладом «Толстой и Горький» на сессии выступил доктор филологических наук С. В. Касторский. Выделив из этой обширной темы раздел об идейно-творческих взаимоотношениях двух великих художников, он отметил,

lib.pushkinskijdom.ru

что главная причина сближения Толстого и Горького заключается в единстве их устремлений: и тот и другой боролись за интересы и счастье народа. Однако понимание народа и путей, ведущих к его освобождению, у художников было разное.

Характеризуя художественную, идейную и эстетическую полемику двух великих писателей, С. В. Касторский остановился на ряде произведений Толстого и Горького, вскрыв существенные различия в их взглядах. Так, например, наиболее серьезные разногласия между Горьким и Толстым накануне революции 1905 года касались вопроса о героическом. Толстой, отвергая героическое, считал, что оно неминуемо ведет к романтизму. Однако теоретически воюя с горьковским принципом героического, Толстой на практике воплощает его в образе Хаджи Мурата. Это несоответствие теории и практики можно объяснить прежде всего тем, что накануне революционных событий в России героическое так наглядно предстало перед глазами, что безмолвно пройти мимо него не смог даже Толстой.

Споры, оживленная идейно-эстетическая полемика с Толстым благоприятно сказались на развитии творчества Горького. Именно в этой полемике зарождались замечательные горьковские образы (например, Лука из пьесы «На дне»); в процессе ее Горький учился у Толстого искусству психоанализа, совершенствовал художественный язык и стиль своих произведений.

Кандидат филологических наук А. Ф. Бритиков в своем докладе «Толстой и Шолохов (о психологическом анализе)» подчеркнул, что Толстой оказал огромное влияние не только на современную ему литературу, но и на писателей сегодняшнего дня. Многому учился у Толстого крупнейший советский писатель М. Шолохов.

Говоря о психологическом анализе у Шолохова, А. Ф. Бритиков отметил, что он шире, чем другие писатели, применяет характерно толстовский принцип непосредственного анализа «диалектики души». «Толстовские» аналитические характеристики занимают в творчестве Шолохова значительное место, хотя они обычно более кратки и лаконичны. Особенно лаконична в произведениях Шолохова прямая внутренняя речь. Как и у Толстого, у Шолохова важную роль играет опосредствованное проявление процесса внутренней жизни героя. У Толстого внешние проявления внутренней жизни служат в основном для того, чтобы придать «диалектике души» наибольшую зримость и конкретность; Шолохов же использует принцип психологического анализа для того, чтобы вскрыть сущность внутреннего процесса.

В произведениях Толстого и Шолохова широчайший охват самых различных областей жизни, необычайный размах крупнейших исторических событий совмещается с пристальным вниманием писателя к тайникам душевной жизни отдельного человека. Сопоставляя эпизоды, взятые из «Войны и мира» и романов Шолохова, А. Ф. Бритиков сделал вывод: самое важное, что Шолохов унаследовал от Толстого, — это умение с неповторимой убедительностью раскрывать всеобщее, историческое в процессе анализа индивидуальной психической жизни.

В. БАСКАКОВ

НАУЧНАЯ СЕССИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. БЛОКА

26 и 27 ноября в Ленинграде проходила организованная Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР всесоюзная конференция, посвященная 80-летию со дня рождения А. Блока. На конференцию собрались ученые и писатели из Москвы, Ленинграда, Саратова, Баку, Вильнюса, Куйбышева, Перми, Воронежа, Владимира, Ярославля, Иванова и др., представители советской общественности, учителя, студенты.

Открыл конференцию директор института, член-корреспондент АН СССР А. С. Бушмин. Александр Блок — крупнейший русский поэт на рубеже XIX столетия и советского времени, сказал А. С. Бушмин. Противоречивые черты начала XX века, периода острых революционных ситуаций, наложили свой отпечаток на творчество Блока, обусловили его постоянные творческие поиски. Но в сложной и противоречивой музыке блоковской поэзии всегда брали верх жизнеутверждающие ноты. После Октябрьской революции Блок встал на путь самого активного участия в строительстве новой русской культуры. Поэтическое наследие Блока еще не заняло в советском литературоведении должного места. В особенном долгу перед поэтом — Пушкинский дом, которому Блок посвятил проникновенные строки:

Имя Пушкинского дома
В Академии наук!
Звук понятный и знакомый,
Не пустой для сердца звук!

Вступительное слово произнес В. Н. Орлов (Ленинград). Докладчик отметил большой научный и обще-

lib.pushkinskijdom.ru

ственный интерес к творчеству Блока, особенно усилившийся в последние годы и увенчавшийся созывом первой всесоюзной конференции по изучению его жизни и деятельности. Издаваемое ныне собрание сочинений Блока имеет 200 000 подписчиков, в то время как в 1916 году Блок, пользующийся славой первого из современных поэтов России, писал о предполагаемом «блестящем» тираже его последней книги, который должен был достигнуть 6—7 тыс. экземпляров. Рассмотрев в своем докладе историю изучения творчества Блока, В. Н. Орлов подвел некоторые его итоги и наметил дальнейшие перспективы. Отмечая выдающиеся заслуги таких ученых, как В. Гольцев, Л. Н. Тимофеев, Д. Е. Максимов, Е. Малкина и др., докладчик подчеркнул, что далеко не все работы о Блоке равноценны. Буржуазный декадентский лагерь в свое время пытался использовать имя большого поэта в корыстных целях, враги советской литературы переиначивали его на свой лад. Бывшие друзья закрепляли легенду о Блоке как об отрешенном от жизни певце. В литературоведении возникла тенденция придавать неправомерное значение юношескому творчеству Блока, ставить на первый план то, что связывало его с эстетикой буржуазного декаданса. Все это привело к недооценке Блока, поэта, являющегося славой и гордостью русской литературы. Необходим строго исторический подход к творчеству великого национального поэта, принадлежавшего своей среде и своему времени. В заключение В. Н. Орлов подчеркнул особую роль Пушкинского дома в деле дальнейшего изучения и популяризации творчества Блока. Институт русской литературы должен сосредоточить в своем рукописном и музейных фондах все блоковские материалы, возобновить работу Блоковской комиссии, координировать усилия блоковедов, работающих в разных городах Советского Союза. Все это создаст условия для подготовки первого академического собрания сочинений Блока.

В заключение заседания с воспоминаниями о Блоке выступили поэты П. Антокольский (Москва) и Вс. Рождественский (Ленинград), а также издатель Блока в прошлом С. М. Алянский (Москва).

На утреннем заседании 27 ноября были заслушаны доклады кандидатов филологических наук Д. Е. Максимова (Ленинград) и М. П. Вентрова (Москва) и члена-корреспондента АН СССР Л. И. Тимофеева (Москва). Последний доклад был зачитан кандидатом филологических наук П. В. Куприяновским.

Д. Е. Максимов в докладе «К вопросу о прозе А. Блока» кратко изложил содержание своей большой работы о статьях, рецензиях и очерках А. Блока. Докладчик указал те характерные особенности прозы Блока, которые дают основание рассматривать ее как явление художественной литературы. Главнейшие из этих особенностей: образность, лиризм, «метафоризм мысли». Одним из наиболее существенных организующих факторов прозы Блока является символика, тяготеющая к символам его поэзии. Своеобразие позиции Блока в литературе XX века заключается, по мнению Д. Е. Максимова, в ее промежуточном характере, в том, что Блок, как поэт и мыслитель, тесно связанный с символизмом, перерастал его каноны и отталкивался от них. В докладе были затронуты также вопросы об эстетических взглядах Блока, о методе и жанрах его критических статей и т. д.

М. П. Вентров в докладе «О лирическом герое поэзии Блока» подчеркнул, что только следя за изменениями лирического «я» поэта, мысли и чувства которого вы узнаете в поэзии, можно правильно понять и оценить его творчество. В особенности это относится к творчеству А. Блока, создавшего в годы своей поэтической зрелости трагический образ человека «страшных лет России», раскрытый во всей сложности и противоречивости. История и будущее России, смысл человеческой жизни и счастья, любовь и страсть, смерть и бессмертие, вечные проблемы культуры — все эти вопросы, неотступно преследующие Блока, впитал в себя образ лирического героя его поэзии.

В докладе Л. И. Тимофеева «Поэтика контрастов в поэзии Блока», содержащем ряд тонких наблюдений над художественной системой Блока, было подчеркнуто, что в сопоставлении контрастных понятий поэт искал способ раскрытия многосторонности, противоречивости самой сущности явлений. Контрастность часто становилась для него композиционной основой произведения в целом («Скифы», «Двенадцать», «Соловьиный сад», стихотворения «Грешить бесстыдно, беспробудно», «Анне Ахматовой» и т. д.). Контрастность темы в свою очередь тяготела к контрастным эпитетам, антонимам, оксюморонным словосочетаниям и т. д., обусловливала определенный звуковой и ритмический строй. Контраст как художественный прием превращается у Блока в сложную художественную систему, поэтому закономерно говорить не о месте и значении контраста в поэзии Блока, а именно о поэтике контрастов. Л. И. Тимофеев ставит вопрос о связи поэтики контрастов с принадлежностью к художественному направлению. Контраст, как одно из средств художественного отражения действительности, соединяет, по его

lib.pushkinskijdom.ru

мнению, верность передачи жизненных противоречий и пафос оценки их самим писателем. В силу этого в нем своеобразно переплетаются реалистические и романтические начала искусства. Именно в этом направлении развивалась поэтика контрастов в творчестве А. Блока.

Заключительное, вечернее заседание сессии 27 ноября открылось выступлением ленинградской поэтессы О. Ф. Берггольц, проникновенно рассказавшей о своем отношении к поэзии Блока, неотделимом от ее собственной души, собственного поэтического опыта.

В. В. Тимофеева (Ленинград) в докладе «Блок и Маяковский. (Проблема стиля)» подчеркнула, что у столь различных поэтов, как Блок и Маяковский, есть не только явные точки стилевых соприкосновений, но и сходные моменты в самом развитии их стиля. Поэтический стиль Блока, по мнению В. В. Тимофеевой, невозможно уложить в рамки одного романтического направления. Докладчик прослеживает, как уже в дооктябрьские годы в нем отчетливо проступает реалистическая струя. Этот же процесс борения противоречивых тенденций, хотя и в иных конкретных проявлениях, наблюдается и в ранней поэзии Маяковского. Линии развития этих субъективно далеких друг от друга поэтов сблизились во время революции, и строки из «Двенадцати» и «Левого марша» стали воплощением рожденного революционной эпохой нового поэтического стиля, стиля поэзии широкого общественного звучания.

Л. К. Долгополов (Ленинград) в докладе «Поэма Блока „Двенадцать“ в революционной поэзии первых лет Октября» сопоставил «Двенадцать» с произведениями Маяковского, Есенина, Брюсова и других поэтов и выделил в поэме как общие черты поэзии тех лет, так и специфически блоковские. Пафос революционной борьбы, романтическая приподнятость определили многие особенности революционной поэзии. Воспринимая революцию как стихийный взрыв, пытаясь постичь грандиозность происходящего, поэты ищут параллелей в истории, обращаются к прошлому. Это была черта, присущая и Блоку, и Брюсову, и Есенину, и Хлебникову. Говоря о поэме «Двенадцать», докладчик остановился на характере ее главных героев. Полемизируя с работами С. Штут, Е. Аксеновой, В. Будрина, Л. К. Долгополов дал свое толкование этой замечательной поэмы Блока.

Е. П. Никитина (Саратов) в докладе «Поэмы Блока и советская эпическая поэзия» проследила основные тенденции работы Блока над жанром поэмы. В «Возмездии» Блок постепенно переходил от лирического обобщения своих настроений к изображению внешнего мира. Эпоха, век, объективное течение жизни все больше приковывали его внимание. «Век девятнадцатый, железный», «двадцатый век», глухие победоносцевские годы — эти эпохальные романтические образы позднее привлекут внимание поэтов следующих поколений (В. Луговской, П. Антокольский, Л. Мартынов и др.). Блок стремился к историзму и свободной пушкинской манере повествования. В годы революции поэт переключил свое внимание с прежнего объекта — личности, способной побороть век, на демократические массы, на самую революцию. Поэма «Двенадцать» стала образцом большого поэтического жанра первых лет революции.

В обсуждении докладов приняли участие В. П. Друзин (Москва), И. М. Машбиц-Веров (Куйбышев), А. М. Абрамов (Воронеж), Е. Г. Аксенова (Владимир), В. А. Будрин (Пермь), В. И. Левин (Баку).

Подводя итоги конференции, председательствующий, доктор филологических наук В. А. Ковалев (Ленинград), сообщил присутствующим о предложении московских и ленинградских литературоведов подготовить сборник статей и материалов о жизни и творчестве А. Блока, а также отметить особым научным заседанием осенью 1961 года 40-летие со дня смерти поэта.

К. БИКБУЛАТОВА

АРХЕОГРАФИЧЕСКИЕ ЭКСПЕДИЦИИ СЕКТОРА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В 1960 ГОДУ

В 1960 году сектор древнерусской литературы организовал четыре археографических экспедиции.[1] Три из них, как и в прошлые годы, работали в Беломорье, Прибалтике и на верхней Печоре. Четвертая экспедиция собирала старинные рукописные книги в Красноборском районе Архангельской области, куда ранее экспедиции не посылались.

Л. А. Дмитриев и А. И. Копанев (Библиотека АН СССР) побывали в Мурманской области (Кандалакшский

[1] Подробные отчеты об экспедициях публикуются в XVIII томе «Трудов Отдела древнерусской литературы».

lib.pushkinskijdom.ru

и Терский районы) и в Карельской АССР (Лоухский и Кемский районы), впервые обследовав южный берег Кольского полуострова — древнейшее место русских поселений на Севере. Уже в документах XIII—XIV веков Терский берег упоминается в числе волостей Великого Новгорода. Впоследствии на Кольском полуострове появляются владения Соловецкого, Кирилло-Белозерского и Троице-Сергиева монастырей. Как выяснилось, в те времена в Терском районе было чрезвычайно сильным влияние православной церкви. В силу этого Терский берег не мог играть роли сколько-нибудь значительного старообрядческого центра, и местное население, естественно, не сохранило древних книг.

Гораздо более «рукописным» оказался Кандалакшский район, где в свое время было много старообрядческих деревень. В Кандалакше и Ковде участники экспедиции нашли 12 рукописных и 5 старопечатных книг.

Всего в Мурманской области и Карельской АССР было собрано 30 рукописных и 18 старопечатных книг XV—XX веков. Среди рукописей следует отметить «Златоуст недельный» в списке конца XV—начала XVI века, июньско-августовские «Четьи-Минеи» (XVI век). В составе сборников встречаются житие Николая Мирликийского, апокрифическое «Григорьево видение», «Индекс книг ложных и отреченных», «Келейный летописец» Дмитрия Ростовского, сочинения Семена Денисова и другие литературные и исторические памятники.

Д. М. Балашов и Ю. К. Бегунов в июне 1960 года были направлены в верховья Печоры (Печорский и Троицко-Печорский районы Коми АССР). Избрав отправным пунктом г. Печоры, участники экспедиции предприняли несколько радиальных поездок: на север, вниз по Печоре, до села Соколово; на юг — до деревни Подчерье; на северо-восток, по рекам Сынъя и Кожим; по притокам Печоры Щугор и Подчерем. За 25 дней было обследовано 22 населенных пункта.

Активное заселение нынешних Печорского и Троицко-Печорского районов происходило в XVIII—XIX веках. Русских деревень здесь не было, но местные коми-старообрядцы проявляли постоянный интерес к старинным книгам, которые попадали сюда из Москвы и Чердыни и от пижемских и цилемских старообрядцев. В конце прошлого столетия на верхней Печоре возникают свои книгописные центры, местные книголюбы собирают довольно большие библиотеки. Ю. К. Бегунов и Д. М. Балашов разыскали остатки нескольких таких собраний. Так, у С. Л. Мамонтова (с. Медвежская) имеется около двух десятков старопечатных книг («Поморские ответы», лицевые жития Петра и Февронии, Василия Нового и др.). В библиотеке С. А. Мамонтова хранится также небольшое число рукописей. Наиболее интересные привезены участниками экспедиции в Ленинград.

Ю. К. Бегунов и Д. М. Балашов собрали 16 рукописных книг XVI—XX веков. Несомненную ценность представляет сборник XVII—XVIII столетий, в состав которого входят: повести о новгородском посаднике Щиле (3-я редакция), о создании Софии Цареградской, жития Александра Невского, Иосифа Волоцкого, Диодора Юрьевогорского и пр. Этот сборник, как и большинство других рукописей собрания, был привезен на верхнюю Печору в 1913 году с Пижмы; эта находка позволяет говорить о наличии в прошлом книгообмена между низовьями и верховьями Печоры. Участники экспедиции приобрели также списки повести о 12 снах Мамера и «Путника» Марка Топозерского (XIX век), несколько сборников духовных стихов.

Если в 1959 году сотрудники сектора древнерусской литературы обследовали окрестности Троицко-Печорска и деревни, расположенные южнее, до самых истоков Печоры, то теперь благодаря экспедиции Ю. К. Бегунова и Д. М. Балашова стала ясна «археографическая ситуация» и на отрезке Подчерье—Печоры.

В середине августа А. М. Панченко посетил Красноборский район Архангельской области. Еще в 1957 году местный краевед С. И. Тупицын, собирая экспонаты для красноборского школьного музея, нашел скорописный сборник XVIII века, содержащий повесть о 12 снах Мамера, выписки из «Стоглава» и «Иерусалимский свиток». Эту рукопись С. И. Тупицын послал в Институт русской литературы и с тех пор регулярно сообщал о новых находках.

Красноборск, расположенный на левом берегу Северной Двины, в прошлом был заштатным городком Вологодской губернии. В самом Красноборске старообрядцев было мало (по данным конца XIX века, всего 9 человек); однако «ревнители старой веры» охотно селились в окрестностях, особенно в лесных деревеньках по притоку Северной Двины — Уфтюге.

В краеведческом музее при красноборской школе-десятилетке А. М. Панченко познакомился с пятью рукописными книгами XVIII—XX веков. Часть этих материалов С. И. Тупицын согласился передать Институту русской литературы. Из оставшихся в музее книг необходимо отметить острожское изда-

lib.pushkinskijdom.ru

ние «Слов и поучений Василия Великого» (1592) и великолепный крюковой «Ирмологий» начала XX столетия, выполненный красноборским книгописцем и рисовальщиком Н. Шестаковым.

Две рукописных тетрадки удалось найти у краеведа В. А. Никонова, сохраняющего архив своих предков — красноборских крестьян Копыловых. Древнейшие документы этого архива относятся к елизаветинскому времени. Одна из упомянутых тетрадок содержит местное, по-видимому впервые найденное, сочинение — «Страдание старообрядца Копылова» (конец XVIII века).

Всего в Краснобоярском районе было собрано 26 рукописей XVI—XX веков; кроме того, приобретено несколько миниатюр работы местных художников и пять лубочных картинок прошлого столетия. Только четвертая часть рукописей носит служебный и уставной характер, остальные же содержат литературные и исторические сочинения. Из русских произведений отметим повести о взятии Царьграда, о сожжении Магометом греческих книг, житие Тита Печерского, «Хожения» Василия Позднякова и Василия Гагары, повесть о Петре и Февронии, полный текст житий Прокопия и Иоанна Устюжских (с повестью о бесноватой Соломонии и другими «чудесами»). Среди переводных памятников — повести об Аггее, о Бове, жития Алексея — человека божия, Екатерины, Кирика и Улиты, Иоанна Богослова, Николая Мирликийского и др. Довольно широко представлены духовные стихи, апокрифическая и старообрядческая письменность.

Ю. К. Бегунов и А. М. Панченко во второй половине ноября побывали в Эстонии — в русских деревнях на западном берегу Чудского озера, и в Латвии — в Даугавпилсе и его окрестностях. Археографическая работа в эстонском Причудье была начата в 1958 году. На этот раз перед участниками экспедиции стояло две задачи: во-первых, провести дополнительные разыскания в изученных ранее районах и, во-вторых, посетить русские поселения в необследованном Ряпинском районе. Ю. К. Бегунов и А. М. Панченко познакомились с библиотеками старообрядческих общин и собраниями книжников-любителей в городах Калласте, Мустве и Тарту, в селах Варнья, Казепе, Колкья, Рая, Кикита, Березье. Удалось приобрести свыше тридцати рукописных и старопечатных книг XVI—XIX веков. В Даугавпилсе Ю. К. Бегунов и А. М. Панченко собрали 8 рукописей и печатных книг.

Таким образом, в результате поисков в Эстонии и Латвии было приобретено около сорока книг; тридцать пять из них — рукописные, пять — старопечатные. Из последних наиболее ценными являются так называемое «юсовое» Евангелие, изданное в 1575 году в Вильно Петром Мстиславцем, «Триодь цветная» начала XVII века (в эту книгу вплетено несколько десятков рукописных листов XVI столетия), «Октоих» в двух частях, напечатанный в Москве в 1629—1630 годах.

Бо́льшая часть рукописей — сборники XVIII—XIX веков. В них имеются повести о начале Тологского монастыря, об Иоанне Новгородском, жития Арсения Тверского, Антония Римлянина, «Хожение» Трифона Коробейникова и др. Следует также отметить многочисленные апокрифы, духовные стихи, старообрядческие сочинения и переписку. Определенный интерес представляет нотно-крюковой «Октай» начала XVI века — в нем употреблены крюки архаической системы.

Всего археографы сектора древнерусской литературы собрали в 1960 году около 130 рукописных и старопечатных книг XV—XX столетий.

А. ПАНЧЕНКО

СЕМИНАР ПО ИЗУЧЕНИЮ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ В ИТАЛИИ

С 23 августа по 4 сентября 1960 года на о. Понца в Италии проходил III национальный семинар по изучению русского языка и литературы, организованный секцией русского языка и литературы Общества «Италия—СССР».

В работе семинара приняли участие 15 итальянских и русских преподавателей и около 60 студентов из Генуи, Милана, Венеции, Болоньи, Флоренции, Рима, Неаполя, Триеста, Падуи, Беллуно, Вероны, Порденоне, Катании, Тренто, Удине. Виченцы, Реджо Эмилии, Риети, Пизы.

На открытии семинара с докладом выступил руководитель семинара доктор Альберто Карпителла. Отметив успех II национального семинара и все возрастающий интерес к этому мероприятию среди преподавателей, студентов и деятелей культуры, А. Карпителла остановился на общих вопросах и задачах изучения русского языка и литературы в Италии. Доктор А. Карпителла сообщил, что в мае 1960 года секцией были разработаны предложения по законопроекту о введении обучения русскому языку в средних учебных заведениях. Вопрос об изучении русского языка решено было вынести на широкое обсуждение общественности. Секция обратилась с официальными предложениями по этому вопросу в органы народного

lib.pushkinskijdom.ru

образования и в законодательные органы.

Выражая мнение широких кругов деятелей науки и культуры, доктор А. Карпителла подчеркнул, что в настоящее время русский язык необходим не меньше, чем английский, в качестве международного языка и что без русского языка немыслима полноценная деятельность в различных областях науки и культуры.

Одним из показателей растущего интереса к изучению русского языка является массовое учреждение курсов русского языка различными частными организациями и ассоциациями. В Италии существуют курсы профессионального характера, двухгодичные курсы при Институте Грамши в Риме, а также различного рода курсы, организованные Обществом «Италия—СССР». А. Карпителла с сожалением отметил тот факт, что усилия преподавателей русского языка из разных стран еще недостаточно объединены: нет общих информационных бюллетеней с указанием выходящей в отдельных странах научной и методической литературы по преподаванию русского языка, не налажен книгообмен между странами, нет еще широких контактов между преподавателями из разных стран. Итальянских преподавателей особенно интересует опыт советских методистов.

Затем А. Карпителла коротко охарактеризовал положение в области знакомства с советской литературой и, в частности, с творчеством М. Горького в период между двумя мировыми войнами. В Италии, сказал А. Карпителла, переводы 1929—1935 годов дают довольно широкое представление о советской литературе периода гражданской войны и первой пятилетки. Менее известен советский театр, из репертуара которого переведены лишь 4 пьесы. В рассматриваемый период продолжали переводить великих писателей XIX века, причем отдавалось предпочтение Толстому, Достоевскому, Тургеневу, Гоголю, Чехову. Произведения же Горького издавались меньше, чем до первой мировой войны. Это объясняется не только вмешательством цензуры, которая стала исключительно строгой к 1935 году, но и снижением активности итальянской славистики. Из 80 произведений Горького, опубликованных в Италии, лишь меньше трети увидели свет между двумя мировыми войнами.

Переводы произведений М. Горького, появившиеся в этот период, выполнялись с других языков и изобиловали искажениями и произвольными сокращениями. Творчество великого советского писателя, который справедливо считается «звеном, связывающим классическую русскую литературу с советской», было представлено односторонне. Издавались в основном те из ранних произведений Горького, в которых социальный протест был менее определенным. Вышедшая в свет в 1931 году первая часть «Клима Самгина» (под заглавием «40 лет») по требованию властей была изъята из продажи. Только в последние годы, благодаря новым силам, действующим в области культуры, начато издание полного собрания сочинений М. Горького.

На заседаниях семинара было прочитано несколько лекций по различным вопросам современного русского языка, авторами которых явились советские и итальянские преподаватели. Особый интерес участников семинара вызвали лекции профессора Московского педагогического института им. Ленина В. Аракина, посвященные общим вопросам обучения иностранным языкам.

Для практики в разговорном русском языке для участников семинара были проведены многочисленные беседы по текстам из романов М. Горького «Детство» и «В людях». Были также организованы сеансы чтения и прослушивания граммофонных записей рассказов А. П. Чехова «Унтер Пришибеев» и «Симулянты», повести Н. В. Гоголя «Нос», отрывка из романа «Капитанская дочка», стихотворений А. С. Пушкина и В. В. Маяковского в исполнении выдающихся советских чтецов.

Итальянскими преподавателями-славистами и студентами было прочитано тридцать лекций и сообщений, посвященных вопросам русской и советской литературы: «Критические замечания Горького о некоторых произведениях Л. Толстого», «Введение в пушкинские чтения», «Заметки о советской литературе: 1) III съезд советских писателей и социалистический реализм; 2) Проза 1959 года», «Драматические произведения Горького», «Горький и фольклор», «О серапионовых элементах в романе К. Федина „Города и годы“», «Горький и итальянские писатели», «К социальному и психологическому анализу героев романа „Мать“ М. Горького», «Горький об Америке», «Драматическое наследие Л. Толстого» и др.

Центральной секции русского языка и литературы Общества «Италия—СССР» было поручено подготовить издание наиболее интересных лекций и сообщений отдельной брошюрой.

Для участников семинара был организован просмотр ряда советских художественных, документальных и учебных фильмов и прослушивание русских народных песен и произведений русских и советских композиторов.

В завершение работы семинара была принята декларация участников,

lib.pushkinskijdom.ru

в которой подводились итоги работы семинара и излагались рекомендации по дальнейшей деятельности Центральной секции русского языка и литературы Общества «Италия—СССР». Считая необходимым объединение преподавательских сил, участники семинара предложили создать Национальную ассоциацию преподавателей русского языка.

Следующий, IV национальный семинар русского языка и литературы единодушно решено посвятить творчеству Михаила Шолохова.

Р. ГОРОХОВА

lib.pushkinskijdom.ru

ОПЕЧАТКИ,

допущенные в № 4 за 1960 год по вине типографии

	Напечатано	*Следует читать*
Стр. 211, 7-я строка снизу	Hebbe	Hebbel
« « « «	Иорд	Ирод

Подписано к печати 14 февраля 1961 г. М-07156. Бумага 70 × 108¹/₁₆. Бум. л. 7⅞. Печ. л. 15¾= 21,58 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 24,56. Тираж 6650. Заказ № 952

1-я тип. Издательства АН СССР. Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12.

lib.pushkinskijdom.ru